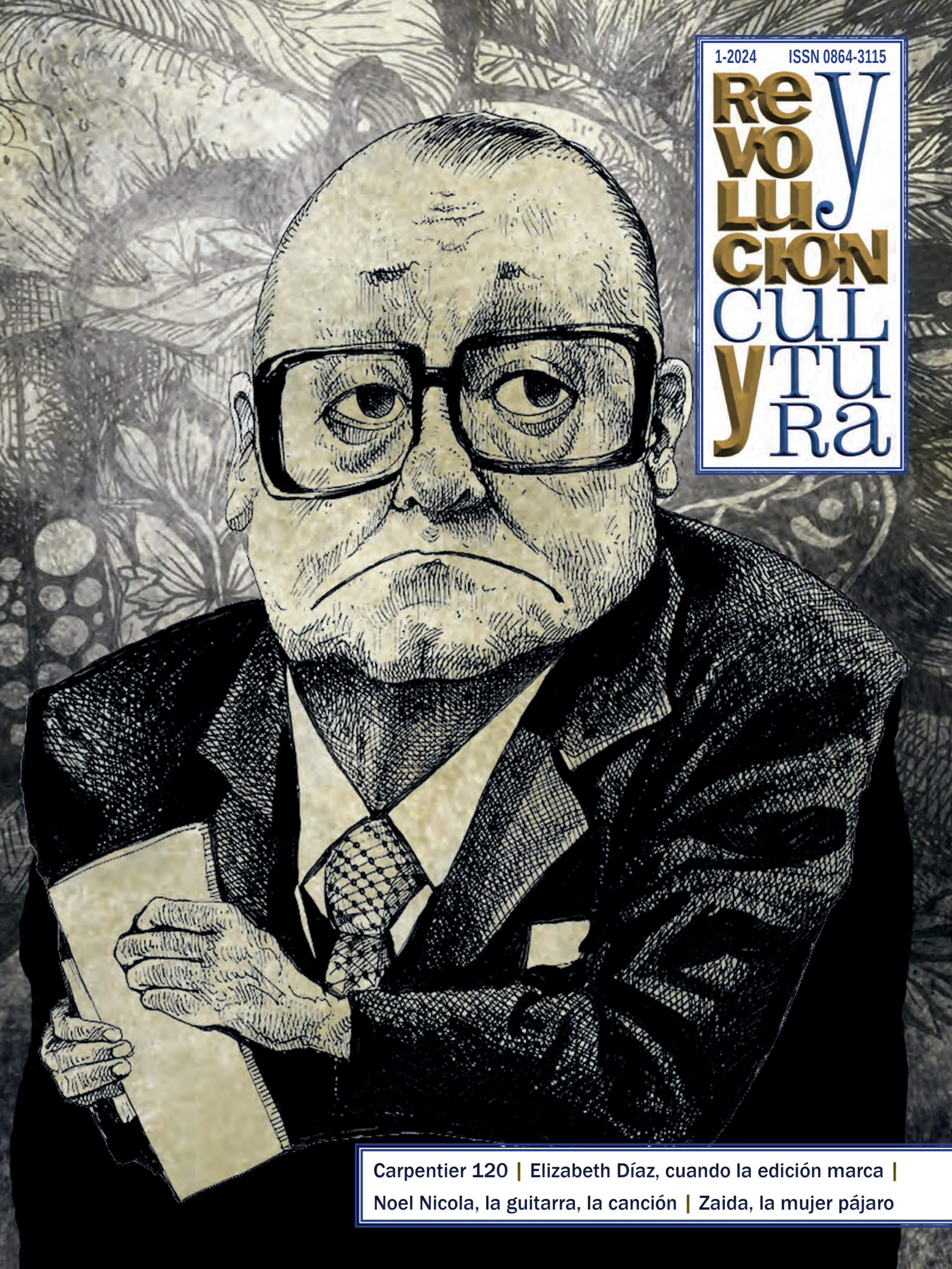


1-2024

ISSN 0864-3115

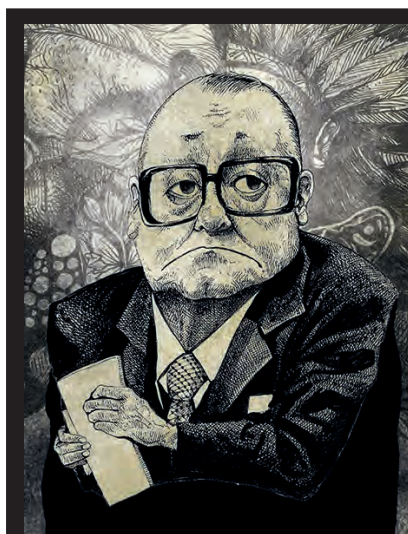
Revolución Cultural y Tu Ra



Carpentier 120 | Elizabeth Díaz, cuando la edición marca |
Noel Nicola, la guitarra, la canción | Zaida, la mujer pájaro



- 4 **Alejo Carpentier y el Montezuma de Vivaldi, entre la Historia y el delirio**
Roberto Méndez Martínez | Es conocida la presencia de la ópera en la novelística carpenteriana, pero este ensayo propone un preciso recorrido por el uso que hiciera el escritor cubano del *concerto grosso* y la *ópera veneciana*, propias del barroco, para conformar la estructura (y mucho más) de *Concierto Barroco*.
- 12 **Alejo Carpentier y la *Gesamtkunstwerk* wagneriana**
Rafael Rodríguez Beltrán | El autor sugiere que la obra del novelista cubano puede entenderse como una «obra de arte total» que no partirá de la ilusión dramática, como en el caso de Wagner, sino de la ficción narrativa, en la que se imbricarán, por solo mencionar dos aspectos, lo plástico y lo musical.
- 20 **Nuestro acento a la música contemporánea universal**
Alejo Carpentier | El gran escritor cubano ofreció en 1966 esta charla que RyC pudo rescatar veinte años más tarde. Por su relevancia y perenne actualidad, volvemos a ponerla a disposición de nuestros lectores.
- 28 **La edición siempre me ha acompañado**
Virgen Gutiérrez | Elizabeth Díaz, quien dirigiera esta revista durante los años 90, regresa ahora, entrevistada, sobre un tema que la apasiona: la edición.
- 33 **La última mariposa de Farid Uddin Attar**
Noel Alejandro Nápoles González | Una valoración sobre el ensayo de Mauricio Núñez *Silencios y recepciones: la novela de José Martí*, merecedor del Premio Alejo Carpentier 2020, nos guía por variados derroteros, entre ellos que, con esta novela, Martí no pretendía ir más allá de los límites fijados por el encargo, y sin embargo, no por ello deja de mostrar la complejidad irreductible de su pensamiento.
- 38 **Noel Nicola: Detrás de la guitarra**
Antonio López Sánchez | La Nueva Trova, la canción. Suerte y riesgo del, a veces, no muy recordado gran trovador.
- 42 **Entre nos y Nelson Herrera: otro espacio para la crítica**
Israel Castellanos León | Entrevista con este reconocido crítico, curador y poeta, a propósito del espacio Entre nos, dedicado a la crítica de artes visuales, el cual tiene lugar desde el pasado septiembre en el Consejo Nacional de Artes Plásticas.
- 45 **Zaida o la mujer pájaro**
Israel Castellanos León | Una vez más Zaida del Río es bienvenida en nuestras páginas, y esta vez nos trae un regalo: su Premio Nacional de Artes Plásticas 2023.
- 48 **A TIEMPO**
La Feria en dos momentos | Antonio López Sánchez | | BNC: Jubileo fundacional en su aniversario 75 | Reny Martínez | | La victrola: El guaguancó de la Reina | David Sosa Delgado | | Jazz Plaza 2024: Exultante maridaje de la danza y el jazz | Reny Martínez | | Lesbia: una y multiplicada | Israel Castellanos León | | Sesenta años después... | Jorge R. Bermúdez
- 66 **ANIVERSARIO abierto**
Severo Sarduy, el travestismo en la literatura | David Sosa Delgado



PORTADA:
Caricatura de Alejo Carpentier, por la artista Liliam Durán Ballesteros

REVERSO DE PORTADA:
El regalo, obra de Zaida del Río.

CONTRAPORTADA:
Pasos y evocación, obra de Zaida del Río.

REVERSO DE CONTRAPORTADA:
Fotografía de Alejo Carpentier.

Subdirector:
José León Díaz

Redacción:
Israel Castellanos,
Antonio López Sánchez
y Alain Serrano

Diseño:
Hanna G. Chomenko

Dirección:
Calle 4 # 205, e/ Línea y 11,
Vedado, Plaza de la Revolución,
La Habana.

Telf: 7830-3665
E-mail: ryc@cubarte-cult.cu
Web site: www.ryc.cult.cu

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.
No se devuelven originales no solicitados.

No. 1 enero-abril | 2024 | Época V |
Año 66 de la Revolución | La Habana, Cuba.

REVOLUCIÓN CULTUR



Alejo Carpentier y el *Montezuma* de Vivaldi, entre la Historia y el delirio

Roberto Méndez Martínez

Poeta, narrador, ensayista, crítico. Entre sus libros más recientes, *Superstites* (Valencia, Selvi, 2020). Este año mereció el Premio Nicolás Guillén por *Cartas de la plaga*.

La ópera tiene una presencia significativa no solo en el periodismo y la ensayística de Alejo Carpentier, sino en su narrativa. Baste con repasar en *Los pasos perdidos* la escenificación de *Lucía de Lammermoor*, de Donizetti, en un teatro estilo Segundo Imperio, donde tanto los cantantes como el público encarnan una era romántica extraviada ya en el ámbito de las ciudades modernas. Como acota Mouche, la función evoca «la *Lucía* vista por Madame Bovary en Rouen»¹. En *El recurso del método* está la función de *Peleas y Melisanda*, de Debussy, que el Primer Magistrado contempla perplejo, como un signo de los nuevos tiempos en la escena y fuera de ella². Sin embargo, es en *Concierto barroco* donde la presencia del género lírico llega a tener un rol definitorio. Se ha repetido, una y otra vez que esta obra es un *divertimento*. Tras el lugar común creo que se oculta cierta miopía: con ello se pretende asociar la breve extensión de la novela con una discreta «inferioridad» respecto a otras de mayor talla del autor. Nada más lejos de la verdad. Lo que sí podríamos afirmar es que su estructura resulta cercana a dos géneros musicales: el *concerto grosso* típico del barroco y la ópera veneciana del mismo período.

El texto pudiera contemplarse como una representación operática —que incluye en su interior otra ópera, el *Montezuma* vivaldiano— y que tiene en el capítulo inicial su obertura, la cual reproduce el esquema del *concerto* italiano: un *Allegro* que comienza con el largo pasaje enumerativo de la platería: «De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platos recogía el jugo de los asados; de plata los platos fruteros...»³.

El *tempo* se hace más lento en esa descripción de las horas nocturnas que preceden a la partida, e incluye la fiesta privada del Amo, Francisquillo y la «visitante nocturna» y una tercera sección, la más breve, que retoma en las líneas finales del capítulo el tema de la plata: «ya el Amo y su visitante nocturna habían marchado a la habitación de los santos en marcos de plata para oficiar los júbilos de la despedida en la cama de las incrustaciones de plata, a la luz de los velo-



nes puestos en altos candelabros de plata»⁴, de un modo que nos recuerda también el esquema básico de la forma sonata: A-B-A', que precisamente vino a extenderse en música a partir de las oberturas de ópera y los conciertos.

Resulta evidente que entre el discurso narrativo y el musical existe en esta obra un diálogo continuo, una relación interdiscursiva que tiene su momento central en la representación del *Montezuma*.

Toda la novela es una puesta en escena de sesgo más o menos operático, como si la creación vivaldiana hubiera crecido desmesuradamente hasta devorar el resto del espacio narrativo. Teatral es la entrada que el Amo ha pretendido hacer en la Europa de sus antepasados: «la gran entrada, la señalada aparición, que había soñado hacer en los escenarios a donde llegaría»⁵ con la utilería y tramoya del caso, que incluían un servidor de aspecto exótico tañendo una vihuela mexicana; representación es la gran mascarada del carnaval veneciano que contiene toda la acción en los capítulos del IV al VII y que incluye dentro de ella otras representaciones: el *concerto grosso* que deriva en *jam session* en el Ospedale della Pietà; el diálogo en el cementerio donde los tiempos se invierten y los vivos en la novela dialogan sobre los muertos futuros; la función de ópera y el propio capítulo final, con su cambio de tiempo y decorado que es la preparación para un nuevo concierto, el de la trompeta que convoca al Fin de los Tiempos y anuncia otra representación: la del advenimiento de un Mundo Nuevo.

Concierto barroco funciona como una ópera veneciana: *Montezuma* es una mascarada destinada a otra mascarada mayor, el Carnaval, y con ella pretende el autor establecer de nuevo un contrapunto entre el Viejo y el Nuevo Mundo y su complicado diálogo cultural, además de dejar planteadas las principales cuestiones en las que insistió a lo largo de sus ensayos y conferencias: el continente americano y lo maravilloso, la mirada a este desde la alteridad, las relaciones culturales entre antiguas metrópolis y las jóvenes repúblicas, los vínculos entre lo popular y lo culto, el papel del mito en el arte y la innegable influencia de ciertos períodos de la cultura europea, especialmente el barroco y las vanguardias, sobre el arte de este otro lado del Atlántico. De hecho, Alejo parece haber escrito en esta singular pieza una especie de testamento en clave operática.

Esta novela resulta ejemplar para quien desee estudiar el fenómeno de la intertextualidad en Alejo: no solo están allí las habituales parodias, alusiones, imitaciones y homenajes a otros textos literarios, sino que se usa y abusa de esa peculiar forma de lo intertextual que es el procedimiento interdiscursivo, un diálogo de lo literario con otros discursos artísticos. El resultado no es un simple pastiche sino una representación que bajo la apariencia lúdica recapitula las principales interrogantes vitales y artísticas del escritor.

El cuadro que adorna el salón del Amo es el motivo anunciador —casi la fanfarria— de la futura representación de la ópera de Vivaldi:



Ilustraciones: Lilian Durán Ballesteros

Pero el cuadro de las grandezas estaba allá, en el salón de los bailes y recepciones, de los chocolates y atoles de etiqueta, donde historiábase, por obra de un pintor europeo que de paso hubiese estado en Coyoacán, el máximo acontecimiento de la historia del país. Allí un Montezuma entre romano y azteca, algo César tocado con plumas de quetzal, aparecía sentado en un trono cuyo estilo era mixto de pontificio y michoacano, bajo un palio levantado por dos partecananas, teniendo a su lado, de pie, un indeciso Cuauhtémoc con cara de joven Telémaco que tuviese los ojos un poco almendrados. Delante de él, Hernán Cortés

con toca de terciopelo y espada al cinto — puesta la arrogante bota sobre el primer peldaño del solio imperial —, estaba inmovilizado en dramática estampa conquistadora. Detrás, Fray Bartolomé de Olmedo, de hábito mercedario, blandía un crucifijo con gesto de pocos amigos, mientras Doña Marina, de sandalias y huipil yucateco, abierta de brazos en mímica intercesora, parecía traducir al Señor de Tenochtitlán lo que decía el Español. Todo en óleo muy embetunado, al gusto italiano de muchos años atrás [...] con puertas al fondo cuyas cortinas eran levantadas por cabezas de indios curiosos, ávidos de colarse en el gran teatro de los acontecimientos, que parecía sacados de alguna relación de viajes a los reinos de la Tartaria...⁶

Recuérdese el papel simbólico y premonitorio que el cuadro *Explosión en una catedral*, de Monsú Desiderio, tiene en *El siglo de las luces*. Este «óleo histórico» desempeña un rol semejante. Representa para el artista que lo creó una ilustración de un hecho real pero lejano, tal y como puede imaginárselo a partir de una serie de paralelos que le permiten pintar lo que para él es ignoto: Moctezuma-César, Cuauhtémoc-Telémaco, trono pontificio-michoacano, romano-azteca, México-Tartaria. Europa mira al resto del mundo con una mezcla de perplejidad y suficiencia. Solo puede, pues, explicar la otredad desde su misma tradición, por eso Moctezuma, si es emperador, tiene que tener impronta romana.

Para el poseedor de la obra, esta es una síntesis de sus orígenes, de su mezcla de sangre española e indígena y de su cultura, en la que los libros, la música y la pintura de allá, se mezclan con los alimentos, el modo de edificar y hasta las costumbres amoratorias de un «acá» diverso. La pieza pictórica es también una advertencia: ha de viajar para conocer la verdad. Buscar en Europa la raíz de ese entendimiento de su mundo, asistir a la representación que ellos tienen de lo americano, para obtener sus propias verdades. Queda fuera de la novela el regreso del Indiano y con qué ojos podrá contemplar su tan preciada pieza pictórica, pero su juicio sobre la ópera de Vivaldi nos dará la pista de ello.

Cada uno de los momentos de la novela conduce al Señor hacia la representación mayor, la de la ópera que permitirá la purificación, el reconocimiento de su propio ser. Lo anuncia el aldabonazo nocturno que está a la mitad del primer capítulo — reminiscencia de aquel de Víctor Hugues que cambia el destino de una familia en *El siglo de las luces*, pero también de los primeros acordes de la *Quinta sinfonía* de Beethoven, expresión del «destino que llama a la puerta» — y seguirán anunciándolo sucesivos pasajes: la llegada a La Habana asolada por la peste y el obligado apartamiento en Regla, donde se produce el encuentro con Filomeno y la pequeña representación por este de los sucesos que dieron lugar a *Espejo de paciencia* y que Alejo, en juego intertextual, nos hace asociar con el pasaje de «el retablo de Maese Pedro» cervantino y, de paso, con la ópera de cámara homónima de Manuel de Falla. Aquí hay ya trasuntos de ese proceso de invención mitificadora que hace del esclavo Salvador Golomón, cantado por Silvestre de Balboa, «una suerte de Aquiles, pues donde no hay Troya presente se es, a proporción de las cosas, Aquiles en Bayamo o Aquiles en Coyoacán»⁷.

La ruta indicadora prosigue en el periplo europeo: la España decadente en el capítulo tercero, que ahora se le aparece al Indiano

deslucida y pobre desde la arquitectura de Madrid y los autos sacramentales hasta los prostíbulos. La llegada a Venecia no es más brillante «entre evanescencias, sordinas, luces ocres y tristezas de moho a la sombra de los puentes abiertos sobre la quietud de los canales»⁸. Ya no es la Serenísima República opulenta de otros tiempos, sino una ciudad venida a menos cuya imagen puede encarnarse en la del Bucentauro, «todo remendado de tabloncillos dispares y duelas de barril, maltrecho pero todavía vistoso y engreído»⁹, que parece una parodia del lienzo *La partida del Bucentauro*, de Francesco Guardi, en clave deconstructiva. El carnaval veneciano es para el novelista, en realidad, la oportunidad para mostrar las máscaras con las que se encubre la fatiga de una sociedad que ha ido perdiendo una serie de paradigmas. Todo se resume en ese «universal fingimiento de personalidades, edades, ánimos y figuras»¹⁰. Él mismo se ha vestido con las ropas de un Moctezuma semejante al de su cuadro: se ha hecho personaje dentro de la representación y lo caprichoso del traje es muestra de su propia condición: mixtura de elementos auténticos con falsificaciones.

Entonces, ya en su marco ideal, aparece la ópera en una taberna, de la mano del Fraile Pelirrojo medio borracho, quien después de escuchar el relato hecho por el Indiano de la conquista de México, llega a la conclusión:

— «Buen asunto; buen asunto para una ópera...» — decía el fraile, pensando, de pronto, en los escenarios de ingenio, trampas, levitaciones y *maquinas*, donde las montañas humeantes, apariciones de monstruos y terremotos con desplome de edificios, sería del mejor efecto, ya que aquí

se contaba con la ciencia de maestros tramoyistas capaces de remedar cualquier portento de la naturaleza, y hasta de hacer volar un elefante vivo, como se había visto recientemente en un gran espectáculo de magia.¹¹

Vivaldi, que fue un gran impulsor de la música instrumental, hasta el punto de que sus conciertos fueron tomados como modelo por otros compositores como Juan Sebastián Bach, en el teatro se comportó como un empresario. Compuso casi medio centenar de óperas, de las que ha sobrevivido apenas la quinta parte y muchas de ellas carecen de un interés especial. Quizá lo llamativo es que, a diferencia de otros colegas a quienes bastaban los asuntos de la historia y la mitología clásicas, el compositor encontraba sus asuntos en orbes diferentes: había estrenado en 1719 un *Teuzzone*, con libreto de Apostolo Zeno, que se desarrollaba en un imaginario Imperio de China, antes de que para su *Griselda* de 1735 encargara al mismo escritor la adaptación de un cuento del *Decamerón*. De ahí que, al Vivaldi histórico, tanto como a su alter ego de la novela carpenteriana, no le pareciera extraño el componer en 1733 un *Montezuma*.

La puesta de la ópera *Montezuma*, está situada en el séptimo capítulo de la novela y ocurre entre dos sueños simbólicos del narrador. El primero de ellos significa un salto temporal —hacia delante y relativamente modesto, si se supone que va entre 1709, año en que supuestamente transcurre la acción, y 1733, en que realmente se estrena la obra en el Teatro Sant Angelo—. El segundo es un salto más audaz, pues el capítulo último ocurre ya en el siglo XX y podría ubicarse entre 1932 y 1934, cuando el trompetista negro de Nueva Orleans, Louis Arsmtrong (1901-1971), realiza una gira triunfal por Europa y tiene un éxito sin precedentes en París, donde se encontraba el propio Alejo en esos momentos. La hipótesis se puede apoyar además en un disco que la RCA Victor lanzó, precisamente en 1933, titulado *Louis Armstrong sings the blues*, donde están esas piezas tradicionales, de inspiración bíblica y protestante, a las que alude el escritor allí.

Este juego temporal es un modo de reforzar la importancia de la representación dentro de la representación, que debe producir un efecto catártico. La ópera, seguida casi al detalle durante un capítulo completo, es a la vez la exposición de un suceso trágico —la conquista de México—, la prolongación de la «invención de América» presente en la plástica europea, y un pasaje del carnaval veneciano, signo de esa decadencia que alcanza a la cultura del Viejo Mundo, manifestada en ese jue-

go de simulación, que es en último caso una «car-navalización».

El libretista Alvisi Giusti había tomado como fuente la *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América septentrional, conocida con el nombre de Nueva España*, del escritor español Antonio de Solís y Rivadeneyra (1610-1686), poeta gongorino, dramaturgo imitador de Calderón y Cronista Mayor de Indias. Para cumplir con ese cargo redactó su *Historia...* aparecida en 1684. Solís simplemente tomó la crónica, de por sí manipulada, de Francisco López de Gómara y la mezcló con las cartas de relación de Cortés, el testimonio de Bernal Díaz y su propia imaginación, pues lo que le interesaba no era la verdad del discurso, sino su elegancia. El libro es un ejercicio de estilo. Su labor es en gran medida escénica, lo que cuenta sobre todo es la gran tramoya barroca del lenguaje.

Giusti coloca esta imagen manipulada ante el espejo deformante de los cánones del libreto operático, para satisfacer al compositor. De este modo, Moctezuma es homologado con Julio César, con Mitrídates, con Jerjes, con Aquiles, con Príamo, personajes habituales de los escenarios líricos y por tanto debe sufrir el mismo entramado de conspiraciones, sacrificios, delaciones, hasta su destrucción o triunfo final. Lo llamativo, tanto en la crónica como en la ópera, es la dignificación del monarca azteca, no porque se acepte su problemática otredad ante los invasores, sino porque se ha acudido a un procedimiento que viene de la épica: la aceptación de la grandeza de los vencidos. Moctezuma, en último caso, se ha convertido en un héroe troyano.

La representación de la ópera permite al narrador acudir a una serie de procedimientos, destinados todos a lograr un objetivo superior: la «purificación» del Indiano a partir de los ecos que en él despierta la historia propia narrada por el Viejo Mundo. El primero de estos recursos es el de las afinidades o equivalencias a nivel de contexto, con esa capacidad asociativa que es uno de los rasgos más fácilmente reconocibles en su narrativa, puede, a través de los ojos de su personaje, mostrarle que el escenario que representa la ciudad de México y el palacio del Emperador es equivalente a una visión del puerto de Barcelona, mientras que el puente que comunica con la mansión regia es «harto parecido, tal vez, a ciertos puentes venecianos»¹², y la ficticia Emperatriz Mitrena tenía «un traje entre Semíramis y dama del Ticiano»¹³. Europa solo puede representarse a América a través de sustituciones, de metáforas más o menos afortu-

nadas, pero raramente puede o quiere acertar con el recto sentido histórico.

Un detalle que no puede pasarse por alto es la recurrencia al paralelo entre Montezuma y Jerjes, que ha aparecido en el capítulo anterior, cuando el Preste Antonio ante la historia del primero exclama: «ese personaje de emperador vencido, de soberano desdichado, que llora su miseria con desgarradores acentos... Pienso en *Los Persas*, pienso en Jerjes»¹⁴, lo que motiva la indignación del sajón Handel, quien en 1738 va a producir precisamente un *Jerjes* que ha quedado como una de sus óperas más famosas.

Este nexo se reitera en un momento del acto segundo de la ópera de Vivaldi, en el diálogo entre Cortés y la Emperatriz —que debe corresponder

a la escena cuarta que comienza con el recitativo «*Fernando il gran momento*»—. Allí «se entrega la mexicana a un patético lamento donde un acento evocador de la Reina Atossa de Esquilo se mezcla (en ese comienzo que escuchamos ahora) a un cierto derrotismo malincher»¹⁵. Y, ya cerca del fin de la ópera, en la escena décima del tercer acto —donde están el recitativo y aria «*Stelle vincente y Dov'e la figlia*», que Carpentier traduce y transcribe parcialmente en su texto— viene a decirnos que el intérprete del Emperador «acudiendo a las últimas energías de una voz seriamente fatigada por la desbordada inspiración de Antonio Vivaldi, larga en heroico y sombrío esfuerzo, un lamento en todo digno del caído monarca de *Los persas*»¹⁶.



En último caso, la desigual y carnavalesca ópera de Vivaldi importa menos que la recepción que de ella hace el Indiano, capaz de lanzar «bravos» y gritar «Así fue» ante la naumaquia de la laguna de Texcoco y, por el contrario, de indignarse ante el final feliz con sus gritos de «Falso, falso». De ahí que su diálogo con el músico al final del capítulo sea imposible, el Cura Rojo no ha cambiado, simplemente ha producido una pieza más para el carnaval, para lo ilusorio: «No me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética»¹⁷, que complementa con la burla a los desatinados anacronismos de la tragedia *Zaira* de Voltaire y a esa América donde «todo es fábula» con sus Eldorados y Potosíes.

La indignada réplica del Indiano es todo un juicio contra los autores de esas fábulas. Al remitirlo al *Orlando furioso* de Ariosto, lo está haciendo al pensamiento del Viejo Continente que quiso situar en las tierras recién descubiertas el asiento de muchos mitos del pasado y utopías futuras, a la relación entre la imaginación desatada en el poema del italiano y lo que los europeos atribuyen al Mundo Nuevo, pero que en realidad llevan con ellos.

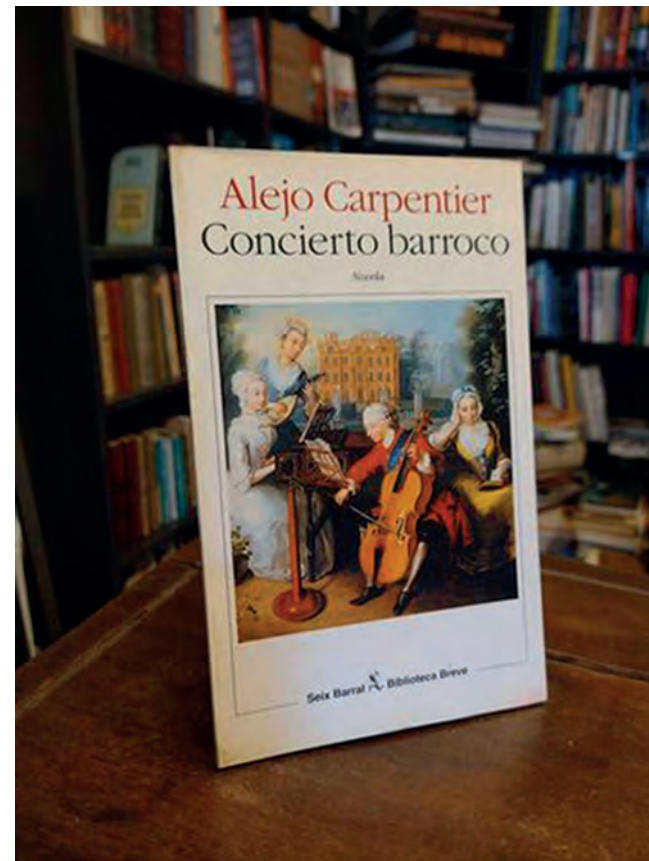
Tras la representación, el Indiano cae en un sueño todavía más prolongado y profundo, del que despierta como *Orlando* —no el de Ariosto sino el de Virginia Wolf—, si no cambiado de sexo, sí de siglo. Y se levanta para una especie de Apocalipsis, como anuncia la propia cita que abre el capítulo final, tomada de la primera carta de San Pablo a los Corintios, «Y sonará la trompeta...» de un versículo que sigue así: «y los muertos serán resucitados incorruptibles, y nosotros seremos transformados»¹⁸. La referencia no tiene un sentido religioso, sino alude a dos transformaciones que corren simétricas: una, la interior que se produce en el Indiano, al que la representación de ópera ha demostrado su alteridad respecto a la vieja Europa y lo ha incitado a retornar, transformado, a su tierra: «Y me di cuenta, de pronto, que estaba en el bando de los americanos, blandiendo los mismos arcos y deseando la ruina de aquellos que me dieron sangre y apellido»¹⁹. Otra, apenas enunciada, que es la revolución social, encarnada en Filomeno, devenido trompetista, que con su toque preludia un Juicio Final, o como dice él «Juicios de Gran Instancia» que son el ajuste de cuentas a las desigualdades sociales. Los personajes ahora marchan en dos tiempos diversos: el Indiano regresa a casa, habiendo redescubierto su «pasado», mientras que el servidor negro devenido músico se queda temporalmente en Europa, en espera de la revolución futura.

En realidad, Alejo nos regala en este capítulo otra representación: el homenaje a sí mismo. Ha hecho un nuevo arco en el tiempo y se vuelve a encontrar hacia 1939, cuando emprende un regreso a América que va a transformar su vida y obra. Pero él está en ambos personajes: en parte es el Indiano que mira su historia y realidad maravillado, después de desengañarse de ciertas fórmulas del Viejo Mundo, y también el Filomeno que se queda en Venecia para escuchar la trompeta de Armstrong y luego irse a París, como álgter ego del escritor, quien conoce y disfruta la cultura del otro lado del océano como pocos.

Podríamos concluir aquí con esta apoteosis, pero no es posible sustraerse a lo sucedido después de la aparición de *Concierto barroco*. La «moda Vivaldi» acabó de imponerse en el mercado del disco y la escena. A comienzos de los años noventa del pasado siglo, el «experto en Vivaldi» Jean Claude Malgoire preparó una puesta del *Montezuma*. Pronto se descubrió que en realidad era un zurcido de pasajes musicales del compositor, adaptados como se pudo al libreto original. La obra apócrifa fue rechazada y se dio por perdida definitivamente la partitura.



Las peripecias experimentadas por el *Montezuma* de Vivaldi, tras la muerte de Carpentier, dignas de los pasajes más asombrosos de lo real maravilloso, sin duda hubieran proporcionado nuevo material novelesco al gran escritor,



Sin embargo, «lo real maravilloso» comenzó a funcionar lejos de América. En el año 2002, nada menos que en Kiev, capital de Ucrania, el musicólogo Sthephen Voss encontró una partitura manuscrita del *Montezuma*, que había sido sustraída por las tropas soviéticas de la Sociedad Coral de Berlín, tras su entrada en esa ciudad al fin de la Segunda Guerra Mundial. La obra tenía ciertas lagunas y el experto en música barroca Alan Curtis se encargó de su reconstrucción con la ayuda de otro especialista, Alessandro Ciccolini. El 11 de junio de 2005 en el Concert Hall De Doelen, en Rotterdam, se llevó a cabo una versión en concierto de la ópera, dirigida por Federico Maria Sardelli, y la primera representación escénica tuvo lugar el 21 de septiembre del mismo año en Düsseldorf, conducida por el propio Sardelli. El 10 de diciembre de 2006 se repuso en Heidelberg, Alemania, en el Castillo de Schwetzingen.

Mas allí no concluyen las peripecias. El compositor e investigador mexicano Samuel Maynez Champion, quien conoció de estas puestas, quedó escandalizado como el Indiano con las mixtificaciones del libreto. Indignado con Solís tanto como con Giusti, decidió rescribir la ópera desde una visión más exacta de la historia con la colaboración de dos especialistas en la antigua cultura azteca: Antonio López Austin y Miguel León Portilla. Sustituyó la lengua italiana por el náhuatl, y añadió a la orques-

tación original instrumentos prehispánicos. Le sirvió de musa en tal empresa la joven violinista tlalpeña Audrey Toxcatl de Schmilker, descendiente del rey Moctezuma II.

De esta versión, retitulada como *Motecuhzoma II*, se ofreció un fragmento en concierto en la Sala Nezahualcoyotl del Palacio de Bellas Artes de México DF en 2007, y en diciembre de 2009 fue escenificada en el Teatro Hidalgo de esa ciudad. Por último, hubo dos representaciones en la Plaza de la Constitución o Zócalo, los días 7 y 8 de noviembre de 2019, auspiciadas por autoridades culturales de la urbe capitalina para «celebrar» el medio milenio del encuentro de Hernán Cortés con el emperador azteca. Se habló de presentar tal versión en La Fenice de Venecia, pero el proyecto parece haberse malogrado. A veces la vida imita a la ficción.

Todo esto hubiera proporcionado nuevo material novelesco a Carpentier, después de todo, esa colección de historias no es más truculenta que aquel *Parsifal* que él asegura que presencié hacia el año 1921, casi solo en el Teatro Nacional de La Habana, como un nuevo Luis de Baviera y cuya realidad solo puede probarse, paradójicamente, desde su delirante fantasía.

Notas:

¹ AC: *Los pasos perdidos*. Habana, Editorial Arte y Literatura, 1976, Capítulo Segundo, V, p.72.

² Alejo dedicó a esta ópera el artículo «1902- Peleas y Melisenda-1952», *El Nacional*, Caracas, 18 de mayo de 1952.

³ AC: *Concierto barroco*. México, Siglo XXI Editores, 1974, p. 9. Todas las citas de la novela se hacen por esta edición.

⁴Ibid, p.16.

⁵Ibid, p.19.

⁶Ibid, p.11.

⁷Ibid, p.24.

⁸Ibid, p.33.

⁹Ibid, p.34.

¹⁰Ibid, p.35.

¹¹Ibid, p.36.

¹²Ibid, p.60.

¹³Ibid, p.61.

¹⁴Ibid, p.50.

¹⁵Ibid, p.64.

¹⁶Ibid, p.67.

¹⁷Ibid, p.69.

¹⁸I Cor 15,52.

¹⁹AC: *Concierto barroco*, p.76.

Alejo Carpentier

y la Gesamtkunstwerk wagneriana

Rafael Rodríguez Beltrán

Vicepresidente de la Fundación
Alejo Carpentier.

Obtuvo el premio homónimo
de ensayo por *Alejo Carpentier*
y el *Minotauro de Bayreuth*, 2018.

1

Desde muy joven Alejo Carpentier tuvo una marcada inclinación por el teatro. Testimonio de ello son algunas crónicas que, aunque firmadas por Lina Valmont (alias de Ekaterina Vladímirovna Blagoobrazova, madre del escritor) sabemos, gracias a la investigación del ensayista cubano Sergio Chaple, que fueron escritas por el joven Alejo bajo la rúbrica *Un tema diario* aparecida en la prensa habanera¹. Una de ellas estuvo dedicada al teatro del Gran Guíñol de París, otra lleva por título «El desnudo en el teatro», y una tercera, «La última andanza de dos héroes», en la que dialogan Fausto y Mefistófeles.

Cuando solo contaba con diecisiete años, Alejo inicia, ya con su nombre, una serie de artículos que, bajo el epígrafe *Obras Famosas* en el diario *La discusión*, comentará entre noviembre de 1922 y julio de 1923 un total de treinta creaciones de la literatura universal, entre las cuales dos son obras de teatro: *Las ranas*, de Aristófanes, y *La última noche de don Juan*, de Edmond Rostand². Pero de inmediato pasará a ocuparse de la crítica teatral de ese mismo diario, tarea que llevó a cabo durante varios años.

Entre sus primeras incursiones al mundo de las tablas es pertinente mencionar el «drama egipcio», como lo llama su autor, aún inédito, el cual brinda una versión escénica del relato *Nitocris*, una de las primeras narraciones que sí fueron publicadas por Carpentier en la revista *Smart* en 1922³. En 1927 escribe *La hija del ogro*, acción coreográfica con música del compositor cubano Amadeo Roldán.

De su primera larga estancia en París (1928-1939) es conocida su colaboración como libretista para el ballet *La rebambaramba* (1928), compuesto por el compositor cubano Amadeo Roldán. Ese mismo año estrenará en París, en el Teatro Beriza, la tragedia burlesca *Yamba-O*, con música del compositor y director de orquesta francés Marius François Gaillard. En 1929 escribe el libreto para el auto coreográfico *El milagro de Anaquillé*, musicalizado también por Amadeo Roldán. Al año siguiente escribirá el libreto de la ópera bufa *Manita en el suelo*, con música de otro compositor cubano, Alejandro García Caturla. En 1932 Carpentier es el autor del texto de *La pasión negra*, cantata de la autoría de Gaillard, que tuvo un rotundo éxito en el momento de su estreno en París. Sabemos, además, que, en 1937, cuando Jean-Louis Barrault decide montar en el Teatro Antoine de París *La Numancia* de Cervantes,

Carpentier y Charles Wolff son los encargados de la parte musical de la puesta en escena, para la cual nuestro novelista compuso algunos pasajes de música instrumental.

A esto habría que añadir que sobre todo desde las páginas de las revistas *Social* (de 1924 a 1933) y *Carteles* (a partir de la segunda mitad de la década de 1920 y hasta finales de la década de 1940), publicó con relación a las artes escénicas: teatro dramático, ópera, escenografía, lo que evidencia su interés por esta temática. Más tarde, a partir de 1951, desde las páginas del diario *El Nacional* de Caracas, en su sección «Letra y Solfa», Carpentier abordará también la temática teatral en reiteradas ocasiones.

Por otra parte, de todos es conocida su incursión en el teatro con el drama en tres actos *La aprendiz de bruja*, obra fechada en 1956, escrita en francés, debido al interés mostrado inicialmente por el actor y director de teatro Jean-Louis Barrault y que, si bien hubo varios intentos fallidos de estrenarla en Francia, solo muchos años más tarde, en 1986, tuvo su *première* en la Habana en el Teatro Nacional, en una traducción de Carmen Vázquez, para luego ser revivida en Caracas, en 1991, bajo la dirección de Costa Palamides.

Pero se ha divulgado menos la puesta en escena de «Les portes du soleil», *opéra en quatre mouvements*, hasta ahora inédita pero que tuvo su estreno en el Théâtre du Petit Orsay, a cargo de la compañía de Jean-Louis Barrault, el 31 de enero de 1978 bajo la dirección de Michaël Lonsdale; el libreto es de Alejo Carpentier y la música estuvo a cargo de Michel Puig. De temática mesoamericana, con Moctezuma como uno de sus protagonistas, espera el estudio de los manuscritos por los investigadores interesados en este aspecto de su producción dramática.

Pero si insisto en esta faceta de la obra de nuestro novelista es para destacar el hecho de que Carpentier siempre mantuvo un interés particular por las artes escénicas no solo como periodista, actividad que nunca abandonó, sino como creador de libretos, guiones y textos para el teatro a lo largo de su vida, desde el «dra-

2

ma egipcio» *Nitocris*, escrito cuando solo contaba con 18 años, hasta la ópera «Les portes du soleil», estrenada dos años antes de su fallecimiento en París, ocurrido el 24 de abril de 1980.

Otro aspecto que ha sido estudiado por diferentes especialistas es la teatralidad que se aprecia de forma suficientemente clara en muchas de las obras de Alejo Carpentier. Entre los muchos investigadores que han abordado esta temática destaco en particular el ensayo «El ojo de Alejo»⁴, publicado por la presidenta de nuestra Fundación Alejo Carpentier, la Dra. Graziella Pogolotti, reconocida intelectual cubana, Premio Nacional de Literatura, que ha dedicado una buena parte de su producción al estudio de la obra de nuestro novelista. Al analizar en el citado ensayo los primeros capítulos de *El siglo de las luces*, la ensayista declara muy acertadamente que «la entrada de Carlos en la casa paterna sitúa al lector en el ámbito de la representación escénica». Y más adelante: «Escenario primordial, el ámbito de la casa ha pasado del espacio de representación de la muerte al de un juego para la construcción y el reconocimiento inicial de cada uno de los personajes. La selección de

«Cuando Francisco Melchor y Tía Carmen, sofocados aún por las escaleras, se inclinaron sobre la gran hoya luminosa del teatro, la platea y los palcos estaban desiertos».



un disfraz implica, en la hora decisiva del tránsito de la adolescencia, la necesidad de asumir un papel en el teatro de la historia y de la vida». Por otra parte, no hay que olvidar que *Los pasos perdidos* se inicia con una representación teatral: paisaje del sur de los Estados Unidos, que solo unas líneas después entendemos que es pura utilería.

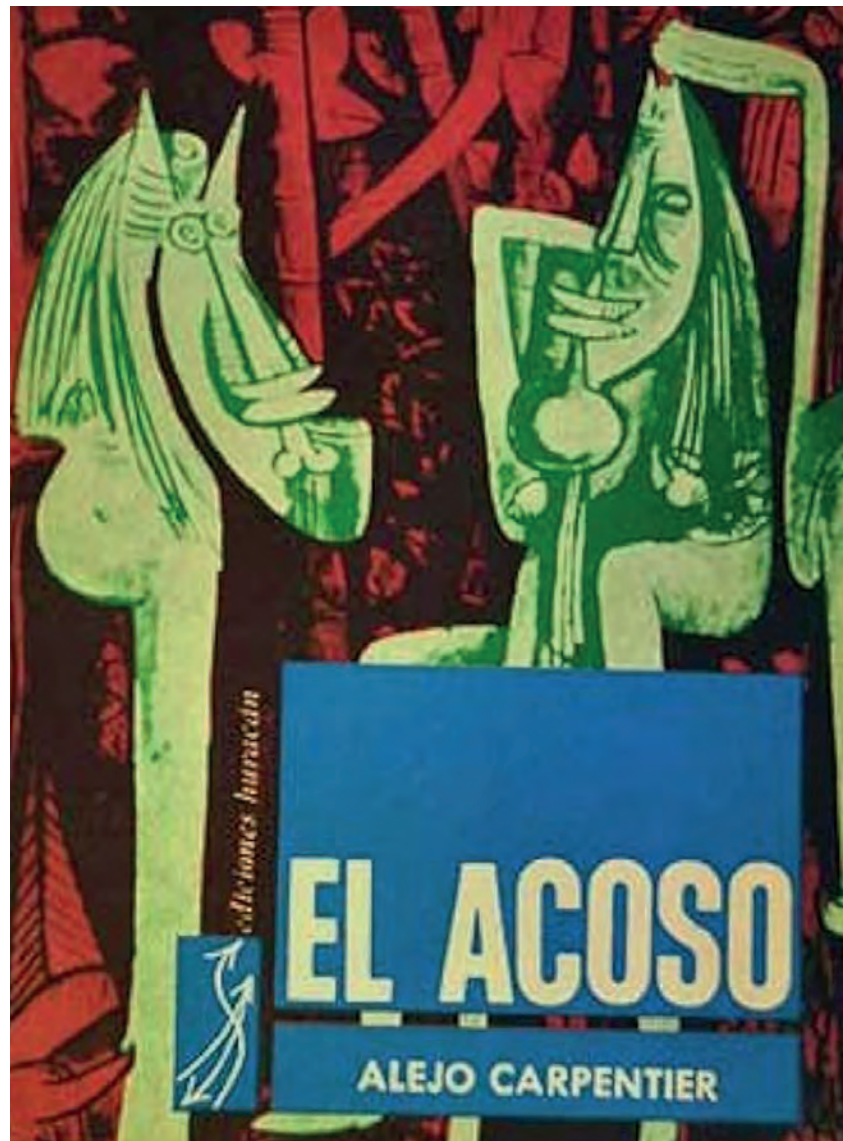
Dado que esa suerte de *mise en scène* que Carpentier describe en muchas de sus obras narrativas ha sido estudiada a partir de ejemplos suficientemente conocidos, entre los cuales están los ya mencionados anteriormente por la Dra. Pogolotti, a los que se pudieran añadir los que destaca Vicky Unruh, en su «The Performing Spectator in Alejo Carpentier's fictional world»⁵, me detengo en uno menos conocido, por tratarse de una obra inédita de nuestro novelista, la novela inconclusa «El clan disperso», cuya realización se inició, de acuerdo con los datos suministrados por el propio autor, en 1943 y que fuera continuada hasta algún tiempo después de su residencia venezolana, para luego abandonarla, si bien algunas de sus ideas pasaron a otras obras, en particular a *El reino de este mundo*, *El acoso* y *Los pasos perdidos*.

En vida de Carpentier se publicaron dos fragmentos de esta novela: el primero apareció con el título «Capítulo de novela» en la *Gaceta del Caribe*, Año 1, N° 3, mayo de 1944, sin que se precisara el título de la misma, y se refiere al viaje de uno de los personajes a Haití; el segundo en la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, Año 66, 3ª época, Vol. XVII, N° 1 enero-abril, 1975, con el título «La Conjura de Parsifal. Presentación del inmóvil» en el que se introduce al protagonista, que por ser un asmático crítico (como lo fuera Carpentier) no sale de su residencia en un viejo palacete de la Habana Vieja (de ahí lo de «inmóvil») pero que se entusiasma con la idea de asistir al estreno del *Parsifal* de Wagner en nuestra capital.

Los otros dos artículos aparecieron, el primero, en la revista *Casa de las Américas* en su número 253 correspondiente al trimestre octubre-diciembre de 2008, precedidos por un artículo de Luisa Campuzano cuyo título es «Chez les Loynaz y excursión a Vueltabajo, bis», que recoge pasajes que muy transformados se retomarán en *El siglo de las luces*; el

segundo apareció con el título «Culebra no come mango», el número 78 del año 2013 de la revista UNION y recoge un fragmento que reaparecerá con algunos cambios en *Los pasos perdidos*.

En la Fundación Alejo Carpentier se está preparando una edición anotada de los fragmentos de esa novela inédita que tendrá mucho interés para los que siguen la trayectoria literaria de Alejo Carpentier y la construcción de sus novelas posteriores. En ella encontramos entre otros pasajes, uno que pudiera ser también un ejemplo notable de esa *mise en scène* que se ha señalado en la obra de nuestro escritor y que nos parece que añade a ese rasgo característico de la composición de su obra.



«El inmóvil», Francisco Melchor, ha conocido por la prensa del próximo estreno en La Habana del *Parsifal* de Wagner. Aunque le están vedadas las salidas de su casa, el joven adolescente se entusiasma con la idea de asistir a esa representación y busca el apoyo de una de sus dos tías, la menos recalcitrante con respecto a las prohibiciones a las que han sometido al muchacho y, ante la negativa de la otra, simula un intento de suicidio que le abrirá las puertas del Teatro Nacional, si bien esto se realizará a espaldas del padre.

La tía y el joven irán, pues, a la función y ese capítulo lleva por título la muy significativa frase: «Se alza el telón». La *mise en scene* se inicia con una descripción de la llegada al teatro:

Cuando Francisco Melchor y Tía Carmen, sofocados aún por las escaleras, se inclinaron sobre la gran hoya luminosa del teatro, la platea y los palcos estaban desiertos. Más arriba, en el último balcón, algunos horteras filarmónicos, sorprendidos en su buena fe por el nombre de Wagner, se apretujaban en las gradas, con prisa de quien tiene billete de tendido de sol en los toros. Lo de hallarse en un teatro era cosa tan inusitada para Francisco Melchor que en nada se le hacía tediosa la espera. En el escenario sonaban martillazos y voces. Más atrás, en el mundo remoto de los camerinos, se perfilaba, a veces, una vocalización abaritonada. En alguna parte, debajo de la tierra, los coros afinaban sus entradas. Detrás de la fosa de la orquesta escuchábanse borborismos de fagotes, trinos de flautas, escalas de trompas, y, a veces, un tema aislado, agarrado por una tuba, o por un trombón, que recordaba los *leit-motivos* que tía Carmen había sacado en limpio los últimos días. Entretanto, las butacas se iban poblando, de más baratas a más caras, mientras se intensificaba el tráfigo de los tramoyistas, detrás de un ridículo telón que representaba un panorama del Vesubio, visto desde el pórtico de una villa pompeyana habitada por un gato con un lazo encarnado en el cuello.⁶

Luego seguirá una descripción de la representación misma de *Parsifal*, con alusiones muy impresionistas sobre el movimiento escénico y, sobre todo, el desarrollo melódico de la obra, pero al

finalizar el primer acto, se produce otro momento especialmente teatral, cuando la tía Carmen descubre la presencia de don Dámaso, el padre de Francisco Melchor, quien, contrario a la presencia del hijo en el teatro, ignoraba la «conjura de *Parsifal*».

La brisa nocturna, colándose por una de las claraboyas de la cúpula, movió un poco el telón. Creyendo que el acto terminaba, muchos dejaron escuchar un suspiro de alivio, haciendo ademán de levantarse. Un hálito de felicidad sacudió al público. Pero no. El drama proseguía. Había que aquietarse. Las caras volvieron a su resignación. «Pero... ¿no hay arias en esta ópera?», preguntó alguien. Ya Francisco Melchor no pudo volver a concentrarse, hasta el final de acto en que Gurnemanz arroja del templo a Parsifal. Se encendieron las luces. La claque trató de levantar un aplauso de cortesía para los cantantes. En ese momento la mano de Tía Carmen se crispó en un hombro del adolescente: — ¡Tu padre! ¡Míralo! En el palco del Union Club.

Acaso otro guiño simpático aparece en otro fragmento de dicha obra. Alberto, un miembro del «clan» se encuentra en París y toca a la puerta una desconocida que luego sabremos que se hacía llamar Ana. El diálogo está tomado casi textualmente del primer acto de *La Bohème* de Puccini, del cual es prácticamente una parodia y el autor, a través de su personaje, Alberto, nos lo hace saber:

El verano invadía los jardines.

El amor entró en su vida con un corto circuito. A poco de haber saltado los plomos de la casa, un perfume seco, de árbol y de especias, penetró en su habitación, después de un leve roce de falanges en la puerta.

— ¿Tiene usted cerillas?

(«¡Como en *La Bohème*!», pensó Alberto).

Sacudió la cajetilla antes de dejarla en el hueco de una mano cálida.

— ¡Gracias!... Como esto duraba y... (La voz de la mujer era de armónicos graves y ecos profundos como la de ciertas martiniquesas. Arrastraba el final de las palabras con una suerte de indolencia estudiada.

— ¿Un cigarrillo?, propuso Alberto para tener el placer de oírla hablar.

— *Volontiers...*

Y no me parece superfluo destacar, algunos paralelos entre este pasaje y la partitura de la ópera de Puccini: en la ópera es invierno, aquí es verano (tema juguetón en sí mayor); ese perfume seco, de árbol y de especias que penetra en la habitación de Alberto pudiera acompañarse con el tema de Mimí, que la introduce, en este caso en re mayor. El viento no ha apagado la vela de la palmatoria de Mimí (estamos en el siglo XX) sino que los plomos o fusibles del edificio saltaron, por eso la desconocida pide cerillas. Tampoco parece nimio notar la mano cálida de la mujer y pensar en la *gélida manina* de Mimí, que motivará el aria de Rodolfo un momento después. Y menos notar también que la voz de Ana se nos describe musicalmente: «armónicos graves y ecos profundos», como los que utilizará la soprano cuando se presente con el mismo tema que la había introducido, ahora en fa mayor. Y no son los únicos momentos teatrales de este singularísimo documento inédito, pero bastan para recordar cómo la *performance* carpenteriana se acompaña de un texto, con fondo musical y con una iluminación específica, como en la escena lírica, en este caso los personajes se encuentran a oscuras y la única iluminación es la de la cerilla y tal vez la brasa del cigarrillo que Alberto le ofrece a Ana.

4

Todos estos antecedentes me conducen a abordar el tema que justifica el título de este trabajo, esto es, el posible vínculo entre la *Gesamtkunstwerk* wagneriana y la obra narrativa de Alejo Carpentier. Se cree que fue el filósofo romántico Karl Friedrich Eusebius Trahndorff (1782-1863), quien en su ensayo *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst*, publicado en Berlín en 1827, utilizó por primera vez el concepto de *Gesamtkunstwerk*, traducido generalmente en castellano como «obra de arte total». No obstante, su generalización, y empleo frecuente correspondió a aquel músico revolucionario, transgresor y por ello considerablemente polémico, que Nietzsche bautizó con el nombre de «Minotauro de Bayreuth» y que luego fue objeto de una perversa manipulación por parte del nacional socialismo, hasta su reivindicación o, como se le llamó, su «desnazificación» en fecha no tan lejana: Richard Wagner.

Ilustraciones: Liliam Duran Ballesteros



La *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total fue llevada a la práctica por este compositor en lo que él denominó drama musical. El drama musical, según el biógrafo de Wagner, Marcel Schneider, tiene las siguientes características: abandono de la separación de la obra en «números», esto es, arias, dúos, tríos, escenas de conjunto, etc., a favor de una melodía continua; empleo de los *leitmotiven* o motivos conductores que identifican a personajes, objetos, sentimientos y situaciones dramáticas; preferencia por los temas legendarios y mitológicos; preeminencia del texto literario fundido en la música; pero sobre todo por la fusión de las diferentes artes en una obra que es una suerte de *summa* en la que se conjugan la literatura, la música, las artes plásticas, la actuación y la danza⁷. Es bueno señalar que, aunque esa concepción de la obra de arte total ha estado vinculada inicialmente solo a esa forma de drama musical que cultivaron Wagner y algunos de sus seguidores (Vincent d'Indy con su *Fervaal*, y Ernest Reyer con su *Sigurd*, para solo mencionar algunos de los casos más destacados), la investigadora Hilda Meldrum Brown, autora de un riguroso ensayo sobre el tema, *The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*⁸, fundamenta la idea de que el *Fausto* de Goethe sería una obra de arte total. De hecho, el autor alemán había concebido la posibilidad de que Giac-

como Meyerbeer — ¡nada menos que el judío Meyerbeer! —, denostado en múltiples ocasiones por el propio Wagner, musicalizara esa magnífica obra, como recoge Eckerman en sus famosas *Conversaciones*: «Mozart hubiera podido escribir la partitura de *Fausto*. Meyerbeer también pudiera hacerlo; pero no se dejará tentar por semejante tarea, pues tiene demasiados compromisos con los teatros italianos»⁹.

Este criterio nos hizo pensar que la *Gesamtkunstwerk* no tenía que ser obligatoriamente una obra sustentada en un texto musical como punto de partida, sino que otras manifestaciones artísticas podrían ser la fuente de una creación que reuniera características semejantes a las que en general definen la obra de arte total. De hecho, para algunos estetas, las artes plásticas e incluso la arquitectura pueden participar de ese principio creador.

5

Me parece pertinente partir de lo planteado por Pablo Montoya en su excelente tratado *La música en la obra de Alejo Carpentier*¹⁰, uno de los trabajos más abarcadores sobre esta temática que haya podido consultar:

Carpentier es consciente de que la ópera tuvo su gran esplendor en el siglo XIX con la consagración del drama musical de Wagner [...] Para Carpentier la ópera es ante todo un espectáculo que debe poseer reminiscencias del pasado, referencias al mito y a la leyenda. [...] Tal circunstancia de ida al pasado es lo que ofrece, precisamente, el segundo aspecto primordial a la hora de querer indagar sobre los porqués de la ópera en el discurso literario de Carpentier.

El autor de ese ensayo no ha dejado de observar la importancia de esta manifestación del arte lírico dentro de la narrativa carpenteriana, lo que lo conduce al estudio muy pertinente de *El adivino de la aldea* de Rousseau, la cual ocupa un espacio importante en *El siglo de las luces*; de una *Dido abandonada* presente en *El reino de este mundo*; de las óperas que tienen lugar en *El recurso del método*, y del *Montezuma* de Vivaldi, que constituye el corazón musical de *Concierto Barroco*.

Pero en mi ensayo *Carpentier y el Minotauro de Bayreuth*, planteo una hipótesis que a los efectos del objetivo de dicho trabajo no era pertinente desarrollar y que es la siguiente:

Sería interesante preguntarnos si no será que el autor de *Los pasos perdidos* ha sido también capaz de crear una suerte de obra de arte total en muchas de sus novelas. Ya se ha dicho que cada obra de Carpentier es una suerte de *mise en scène*, en la que hay un texto que dimana de una situación comunicativa dada, en un ámbito espacial determinado donde danzan numerosos contextos sensoriales y culturales que sirven de apoyo a la narración. [...] Esa suerte de puesta en escena nos conduce, metafóricamente hablando, a una obra de arte total que no partirá de la ilusión dramática, sino de la ficción narrativa, en la que se imbricarán, por solo mencionar dos aspectos, lo plástico y lo musical, la imagen visual y la huella sonora...¹¹

Y aquí se detenía la hipótesis, que era una pincelada en medio de un discurso que solo pretendía analizar la presencia de Wagner en la obra tanto narrativa como periodística de Alejo Carpentier. Pero ahora centro la atención en ello, para lo cual utilizaré solamente algunos ejemplos que evidencian que nuestro novelista crea, desde el texto literario, una suerte



de obra de arte total que parte de este y que incorpora otros elementos que le brindan ese carácter. Ya en *¡Écue-Yamba-Ó!* hay atisbos de este procedimiento. Recordemos la sesión espiritista en casa de Cristalina Valdés (capítulo 39 de la novela), donde el decorado, la iluminación, los olores y la música evidencian la *mise en scène* de la narración:

Cristalina Valdés, madre de Cándida, vivía en las afueras de la ciudad, en los confines de un barrio que ya olía a vacas y espartillo quemado. Había dos mamoncillos en su patio, un pozo profundísimo, un busto de Lenin y un rosál. En su casa, de catadura colonial, con pisos de baldosas encarnadas, reinaba una continua penumbra. En las ménsulas y cornisas de armarios [...] se encontraban tinajitas, tazas y vasos llenos de agua. En la sala, un retrato de Allán Kardek avecinaba con un triángulo masónico, un Cristo italiano, el clásico San Lázaro cubano «printed in Switzerland», una efigie de Maceo y una máscara de Víctor Hugo. [...] Un gramófono preparaba los ánimos, tocando «música de iglesia». Cantaban las cuerdas el preludio de Lohengrin, misteriosamente en el trópico...



Se pudieran multiplicar los ejemplos donde el decorado, las manifestaciones plásticas, la música y la literatura se unen para formar esa obra de arte total que están presentes desde *El reino de este mundo*, pasando muy especialmente por *Los pasos perdidos*, *El Acoso*, *El siglo de las luces*, *Concierto Barroco* y *La consagración de la primavera*, hasta llegar a la obra que cierra el ciclo de novelas de Carpentier, *El arpa y la sombra*, cuya sección final, «La sombra» se inicia evocando «las cuádruples columnas del Bernini» y «las altas puertas de San Pedro», para iniciar el celebrado juicio, que el conservador califica de «función de mucho lucimiento», donde el autor quiere que la palabra «función» nos remita no solamente al acto religioso, sino también a la representación teatral. Por último, como gran *finale* de dicha función se produce una escena que nos hace pensar en los llamados «efectos especiales» de la cinematografía contemporánea, donde se funden las columnas de Bernini, el sonido de las campanas y la cita literaria junto con la evanescencia del protagonista:

Y mientras comenzaban a sonar claras campanas en aquel mediodía romano, se recitó los versos [de la *Medea* de Séneca] que parecían aludir a su propio destino. [...] Y, en el preciso lugar de la plaza desde donde, mirándose hacia los peristilos circulares, cuatro columnas parecen una sola, el Invisible se diluyó en el aire que lo envolvía y traspasaba, haciéndose uno con la transparencia del éter.

Esa fusión de manifestaciones artísticas y literarias es la que me ha sugerido la idea de que, como los maestros de la obra de arte total, las novelas de Carpentier participan de esta unión de dimensiones artísticas diversas que se insertan de manera armónica en la estética que preside la obra de nuestro excepcional narrador.

Notas:

¹Sergio Chaple. «La primera publicación de Alejo Carpentier. Consideraciones en torno a la génesis de su narrativa y labor periodística». En: Sergio Chaple: *Estudios de narrativa cubana*, Ediciones Unión, La Habana, 1996.

²Cf. Alejo Carpentier, *Lecturas de Juventud*. Compilación y notas de Rafael Rodríguez Beltrán. Casa Editora Abril, La Habana, 2017.

³Cf. Alejo Carpentier. *Cuentos y otras narraciones*. Edición de Eduardo Becerra. AKAL Básica de bolsillo, Madrid, 2014.

⁴Graziella Pogolotti. *El ojo de Alejo*. Ediciones Unión, La Habana 2007.

⁵Vicky Unruh. «The Performing Spectator in Alejo Carpentier's Fictional World». En *Hispanic Review*, Vol 66, N° 1, Winter 1998.

⁶Esta cita y las restantes, relativas a la novela inconclusa «El clan disperso» están tomadas de los manuscritos que se atesoran en la Fundación Alejo Carpentier, clasificados como FAC 4C II.

⁷Marcel Schneider. *Wagner*. Éditions du Seuil. Solfèges, Paris, 1960.

⁸Hilda Meldrum Brown. *The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*. Oxford University Press, Oxford, UK, 2016.

⁹Cf. *Conversations de Goethe recueillies par Eckermann*. Carpentier, Paris, 1863 y Lionel Dauriac, *Meyerbeer*. Ed. TOR, Buenos Aires, 1952.

¹⁰Pablo Montoya Campuzano. *La música en la obra de Alejo Carpentier*. La carretilla editores E. U., Medellín, Colombia, 2013.

¹¹Rafael Rodríguez Beltrán. *Carpentier y el Minotauro de Bayreuth*. Editorial Letras Cubanas, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 2018.



Nuestro acento a la música contemporánea universal

Alejo Carpentier

Esta conferencia de Alejo Carpentier fue grabada en 1966 y trata sobre interesantes aspectos relacionados con la música de entonces, tanto en el mundo como en nuestro país. Aunque algunos fragmentos fueron utilizados por el autor en su ensayo «Del folklorismo musical», publicado en Tientos y diferencias (1964), la mayor parte de este valioso texto vio la luz por primera vez en 1986 en las páginas de Revolución y Cultura.

Folklore es palabra que, en América Latina, debe pronunciarse con tono grave y fervoroso, desde hace cuarenta años — pues antes, en verdad, interesaba a muy poca gente. «Hay que remontarse a las fuentes del folklore» — dice este. «El folklore es la base de todo arte» — dice el de más allá. «Lo que viene del pueblo tiene que ser devuelto al pueblo» — afirma otro, usando de un argumento que un eminente compositor soviético calificaba, no hace mucho, en un pronunciamiento famoso, de «razonamiento de prestamista». El compositor soviético pertenecía, sin embargo, a un país poseedor de un auténtico folklore musical, activo, viviente, en proceso de constante evolución por cuanto hay creación musical continua, espontánea, en el inmenso territorio de la Unión Soviética, debida a la presencia de grupos étnicos dotados de un fuerte sentido musical que conservan sus tradiciones casi intactas. En Tashkent, en otras ciudades del inmenso país, *se hace música* — una música regional, desde luego —, como *se hace música* en Brasil, porque existe una energía musical activa que engendra música por medios propios. Pero la presencia de ricos yacimientos folklóricos — en las Antillas, por ejemplo — no debe hacernos olvidar que en muchos países (y que no son de los menos importantes del mundo) el folklore musical y danzario se halla totalmente extinto. Esto es lo que no entienden algunos alentadores de lo *popular* cuando, por espíritu de imitación, pretenden exaltar, explotar, valorizar folklores nacionales donde los folklores nacionales son casi nulos, pertenecen al pasado o tienen, en sus manifestaciones actuales, un escaso valor. Países hay, en Europa y América, donde se alimenta un folklore ficticio a base de festivales organizados por especialistas en folklore, de grabaciones eruditas, de interrogatorios impuestos a *informadores* muy ancianos, cuya memoria conserva las palabras de alguna copla



Arriba: Tambor batá. Foto tomada de la revista digital *El Eco de las Villas*, edición 2, 2022. Debajo, Alejo trabajando en la Editora Nacional de Cuba. Foto: Archivos Culturales

de otros días; o, lo que es aún peor, se pretende mantener un folklore campesino donde una industrialización intensa, la formación de comunidades tecnificadas puestas en contacto diario con la opereta, con la música profesionalmente producida, hace absurda la misma palabra de folklore.

A la vez, cabe considerar que en los países donde subsiste, realmente, un folklore vivo, activo, en manifestación actual, sería ingenuo el compositor que pretendiera atraer la atención del campesino — es decir, del conocedor del folklore sonoro —, escribiendo sinfonías, conciertos o sonatas, a base de temas folklóricos. La característica fundamental del auténtico tema folklórico, de la auténtica danza folklórica, de la sonoridad cabal de una música folklórica, es *la de parecerse a sí misma*, la de ser fiel a su propia tradición, la de aceptar dictados remotos. El verdadero *tocador* de tambor es aquel *que conoce los toques*, el carácter de los toques, las normas dentro de las cuales deben producirse los toques. Esto no excluye la existencia de un virtuosismo personal. El arpista del llano venezolano puede manifestar una cierta libertad, una cierta invención propia en sus improvisaciones; pero es menester que esas improvisaciones respondan a una estética, a normas ancestrales de ejecución. El arpista venezolano, el *tocador* de la región de Barlovento, el percusionista «típico» cubano, deben comportarse en cuanto a invención propia, como el pianista que añade una *cadenza* de propia cosecha, una demostración de su virtuosismo a un concierto clásico o romántico. Se tolera la fantasía cuando viene al caso. Pero el texto fundamental debe ser respetado por cuanto el estilo, los giros, la rítmica y el *tempo*. Por ello el sinfonista — valga decir el músico culto — que pretende acercarse al pueblo, *ir hacia el pueblo*, trabajando temas populares con armonías



propias, *realzando o enderezando* esto o aquello, estilizando, enmendando, escribiendo movimientos sinfónicos con lo que nunca pasó de ser una tonada de holgorio, se muestra ante sus improbables oyentes populares como un deformador de cosas que no aspiraban a salir de donde estaban por derecho propio.

Confiese ese sinfonista, en vez de ajustarse ropajes polémicos, que hace obra de arte con elementos folklóricos. He dicho obra de arte, y como tal sometida a la atención siempre crítica, no siempre solícita, rara vez dócil, de un público que juzga antes de aceptar. Como juzga antes de aceptar cualquier obra folklórica o no que le haya sido sometida. Y si acepta la *Kamarinskaya* de Glinka, por ejemplo, obra folklórica por excelencia, también acepta a través de los siglos el aria de la suite en Re de Bach, obra que nada debe al folklore. Pero vayamos ahora a lo que nos interesa de inmediato, al origen y desarrollo de una tendencia folklórica en la música universal. Lo primero con que nos encontramos es que esa tendencia vista desde el año 1966 nos aparece ya históricamente como algo muy viejo. Recordemos a sus iniciadores. Glinka muere hace más de un siglo, en 1857; Mussorgski, en 1881; Smétana, en 1884; Franz Liszt, en 1886; Dvořák, en 1904; Grieg, en 1907; Albéniz, en 1909; y los dos sucesores extremos de esa tendencia en Europa, sucesores que se superaron a sí mismos y rebasaron en mucho los ejemplos de los músicos anteriores —me refiero a Bela Bartok y Manuel de Falla—, mueren respectivamente en 1945 y 1946, lo que equivale a decir que la madurez creadora de esos músicos se remontaba a veinte o treinta años atrás. Esto nos viene a mostrar que el movimiento nacionalista en de América Latina, salvo en lo que se refiere a ciertos precursores a quienes no hemos regateado nuestra devota admiración, nos llegó con mucho retraso. Yo mismo hice aquí mismo el elogio de la labor precursora, anterior a la toma de conciencia de muchos nacionalistas europeos, de un Saumell, de un Cervantes, y sobre todo, en la época actual, del inmenso Heitor Villalobos, así como de cuanto significó en Cuba la obra de un Roldán, de un Alejandro García Caturla. Villalobos, Roldán, Caturla, el Carlos Chávez de la *Sinfonía*

India, el Juan José Castro de los *Corales Criollos*, tuvieron un significado trascendental en su momento. Pero volviendo a lo dicho, marcaban en nuestro continente la extrema punta de lanza de un movimiento de muy vieja trayectoria con la ventaja de que aquí, de este lado del océano, había materia folklórica abundante donde trabajar. En la época de su creación, esas obras tenían todavía una justificación y respondían a una necesidad expresiva, pero después de haberse colmado ciertas trayectorias, el nacionalismo en manos de sus continuadores menores se volvió en América Latina, no ya una labor de estilización —término ya retirado del vocabulario estético, por lo demás—; sino una labor de *arreglismo* como la bautizó acertadamente un compositor nuestro. *Arreglismo* de arreglar, ya ustedes conocen el procedimiento. Se toma una melodía folklórica a la cual se añade un acompañamiento inspirado del original, pero adornado de algunas disonancias desconocidas por el original, para que el arreglista

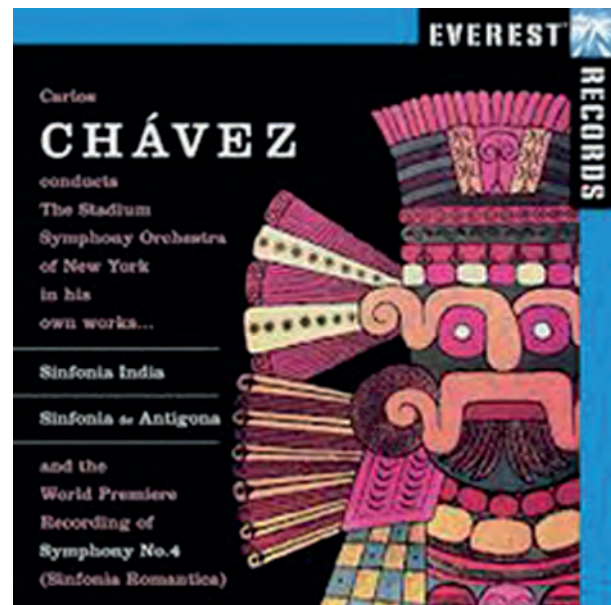


Amadeo Roldán.



Alejandro García Caturla.

Sinfonía India,
del compositor mexicano
Carlos Chávez.



culto no parezca demasiado ignorante de lo que significa lo moderno en la música. Disonancias, dicho sea de paso, que bastan para que el artista popular, auténticamente popular, que conoce y canta la melodía original, la rechace para siempre cuando aparezca bajo el aspecto que le dio el arreglista.

Todo aquel nacionalismo musical de que hablábamos hundía sus raíces todavía sus raíces en el gran nacionalismo ruso del siglo XIX, paradigma y ejemplo, donde a despecho de una ausencia de tradición de música culta, salvo lo que se refería al canto litúrgico, había podido surgir un genio extraordinario como Mussorgski, cuya obra se alimentó con excepcional acierto de la inspiración popular de uno de los pueblos más musicales del mundo. El nacionalismo ruso constituía un ejemplo pues, para los países huérfanos de una larga tradición musical; donde los siglos XVII y XVIII habían sido nulos en cuanto a la creación sonora, la exaltación de los valores vernáculos podía constituir una fácil solución. La corriente nacionalista folklórica que se afirma en nuestro continente en los alrededores del año 1920, fecha en que Villalobos se halla ya en plena producción, respondió a un proceso lógico que expuse ya hace años en mi libro *La música en Cuba*. Si Rusia, España, Noruega, Europa Central, habían dado el ejemplo de un nacionalismo alimentado de esencias populares, el problema de afirmación de la personalidad que se planteaba en nuestros países era el mismo. Huérfanos de una tradición técnica propia, buscábamos el acento nacional en la utilización de nuestros folklores. Si nada podíamos inventar todavía en los dominios de la factura, de la evolución tonal de la instrumentación, buscábamos al menos una música que tuviera un aspecto distinto de la de Europa y acaso, por ese camino, un aspecto propio. Lo que los rusos, los escandinavos, los españoles habían hecho con sus temas, lo hacíamos nosotros con ritmos melódicos y giros americanos. De ahí que durante veinte años nuestra música estuviese dominada por lo rapsódico. Hacia el año 1940, sin embargo, nos dimos cuenta de que lo rapsódico nos apartaba de los verdaderos problemas de la composición. Hubo entonces un movimiento general

Ilustraciones: Liliam Durán Ballesteros





en todo el continente, tendiente a integrar el material folklórico dentro de las grandes formas tradicionales. Desaparecieron las rapsodias, los cuadros típicos, las fiestas aldeanas, los poemas sinfónicos localistas, para dejar el espacio libre a composiciones que ahora se llamaban sinfonía, sonata, *concerto*, serenata, etc. Salimos ganando en seriedad, en conciencia profesional, en conocimiento de las formas; pero en aquel momento, precisamente, comenzaron los compositores europeos a no considerar la correcta realización de una sinfonía como un problema apremiante. El dominio de las formas tradicionales era tan corriente para el compositor recién salido de las aulas de cualquier conservatorio de Europa o los Estados Unidos, que dejó esto de considerarse como un mérito en sí. Había de inmediato el urgente problema de la tonalidad, cuyos principios eran defendidos por un Hindemith o impugnado por los seguidores de la escuela vienesa. Había posibilidades nuevas en el dominio de

la especulación rítmica. Había búsqueda en el campo de la estructuración, tendiente a encontrar nuevas maneras de ordenar una composición sonora. Había búsqueda también, coronada por sensacionales logros, en el camino de la instrumentación. En 1950 el nacionalismo estaba en crisis; se admitía así que el compositor tuviera un acento nacional, pero a condición de que ese acento se debiera a su idiosincrasia, a su modo peculiar de hablar, de expresarse, a la acción de sus herencias culturales, no a una utilización textual de elementos populares captados fuera de sí mismo, a menudo ajenos a su verdadera personalidad.

A todo lo anterior se añadía un vasto campo de adquisiciones. Como decíamos antes, el dominio de las formas tradicionales era tan corriente ya para el compositor joven, que su aplicación corría el peligro de hacerse una rutina. A las sonatas venezolanas respondían las sonatas cubanas, a las sinfonías bra-

sileñas las sinfonías mexicanas. En todo el continente se generalizaban métodos de composición que, si bien estimables por lo serios y bien orientados, se iban haciendo de un uso demasiado común. Cada cual al salir de las aulas del conservatorio, sabía de antemano cuáles eran los métodos para componer dignamente una obra que fuese generalmente aprobada por los círculos conservadores o avanzados. Si la técnica era muy nueva, esta se defendía por medio del nacionalismo; si la técnica era un poco pasada, también se justificaba por el deseo de no deformar demasiado el material folklórico utilizado. No tratamos aquí de hacer el proceso de un estado de cosas que nos valió muchas obras sólidas, perfectamente justificadas en lo estético, y que vienen a ponerse en plano paralelo al de ciertas obras literarias y pictóricas que contribuyeron a caracterizar a nuestro continente. Pero tampoco hay que olvidar que la época avanzaba y que con ello los medios de expresión se enriquecían y diversificaban, poniendo nuevos elementos al alcance del compositor.

Es indudable que entre los años 1940 y 1960 se operó una revolución profunda en los dominios de la música. Dejando de lado una tendencia neoclásica que había durado ya lo suficiente, los compositores habían salido a la busca de nuevos campos de exploración. Se asistía a una renovación total de los conceptos de la tonalidad; los conceptos de la rítmica habían quedado totalmente revolucionados; habían surgido instrumentos, o en todo caso de uso muy reciente, que propiciaban nuevas sonoridades; se disponía de instrumentos electrónicos. A la vez, los creadores de la llamada música concreta, habían demostrado que mediante tratamientos mecánicos los ruidos de la naturaleza, así como los de las industrias creadas por el hombre, podían ser en cierto modo domesticados y utilizados. Esto amplió en todas partes el campo de las búsquedas abiertas a los compositores y, esta vez, no podría decirse que las tendencias nuevas se debían a una imitación de lo europeo, puesto que sus orígenes se debían a compositores de las más diversas nacionalidades, entre los cuales se contaban japoneses, latinoamericanos, al igual que franceses,



alemanes, italianos, griegos y norteamericanos. Hace años ya que en el museo Scriabin de Moscú, los jóvenes compositores soviéticos llevan a cabo fecundos experimentos con el órgano electrónico. Basta oír la música que acompaña muchas películas producidas por los países socialistas, para ver el arraigo que en ellos han tenido las nuevas técnicas musicales. Era lógico pues que en Cuba aparecieran jóvenes compositores como Leo Brouwer y Juan Blanco, preocupados por valerse de los nuevos medios y las nuevas técnicas puestos a su alcance por la técnica contemporánea. Pero no bastaba a estos artistas con componer obras audaces y novedosas, sino se tenía el instrumento colectivo necesario a su ejecución. Y ese instrumento colectivo les fue dado por nuestra Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección del joven director Manuel Duchesne Cuzán. Él está realizando al frente de esta agrupación, en sus conciertos de música contemporánea, una meritísima labor en cuanto a ponernos al día en lo que se refiere a la producción actual. En un concierto reciente nos presentaba una obra de Leo Brouwer, que se cuenta que él oyó entre los logros máximos de nuestra música en estos últimos veinte años, por cuanto, además de la calidad de los materiales sonoros puestos en acción, interviene en ella una técnica de la ordenación, de la admisión de lo aleatorio, de la correlación de elementos sonoros situados en un ámbito dado, que viene a responder a las preocupaciones más hondas de la joven música de hoy. Duchesne Cuzán inscribe además, en los programas de sus conciertos, los títulos de obras modernas cuya primera audición en Cuba se hacía una necesidad; por ejemplo, las *Cinco piezas para orquesta*, de Schönberg, obra de una importancia capital; el monumento *A la memoria de Gesualdo*, de Stravinsky, o la *Pregunta sin respuesta*, del precursor Charles Ives, cuya disposición instrumental, cuya distribución de elementos sonoros, según pudo verse en un reciente concierto de nuestra orquesta, resultaban absolutamente proféticas anunciando técnicas futuras que ya son de uso corriente.

Pero gran expectación produjo recientemente la primera audición de una obra de Juan Blanco titulada *Contrapunto*

espacial, cuya ejecución fue *bisada* por exigencia del público en la noche de su estreno, cosa que volvió a ocurrir en una segunda ejecución dada pocas semanas después. En esta obra la colocación de los efectivos sonoros resultaba ya espectacular en sí misma. Dos percusionistas enfrentados desde el fondo del escenario al primer tercio de platea sobre sendos estrados, dos percusionistas más ocupando los extremos derecho e izquierdo del escenario, más uno lateral completando un rombo focal que en muchos casos va a proceder como los coros en la primitiva música religiosa; es decir, antifonalmente, en sucesión o en responso. Visible es el propósito en



Arriba, Leo Brower, compositor, guitarrista y director de orquesta. En la página de la izquierda, Juan Blanco, pionero de la música electroacústica en Cuba.

el comienzo y en las secuencias que dividen entre sí unas intervenciones perfectamente equilibradas de los instrumentos de viento. La colocación de los demás ejecutantes creaba tres focos de sonoridad en triángulo, cuyo vértice estuviera en el centro del escenario al pie del director de orquesta, y los dos ángulos restantes en palcos del primer balcón, derecha e izquierda del teatro. Un órgano, situado detrás del grupo vértice de los instrumentos de viento, viene a tener vida propia por la personalidad de sus timbres en el conjunto de elementos movilizados. Esta disposición recuerda la de una obra de Stockhausen en la que el autor, Pierre Boulez y Maderna, asumían la responsabilidad de manejar sus respectivos materiales concertantes. Estábamos en plena atmósfera del dominio musical de París, de los festivales de Varsovia, de tantos y tantos conciertos dirigidos en festivales de música contemporánea por Pierre Boulez o Hermann Scherchen. La concepción general de la obra, nos advertía Juan Blanco, plantea un contrapunto en que los elementos seriales van a desplazarse en el espacio a través de los puntos focales, en combinaciones cuyo entrelazamiento origina una estructura en la que quedan integrados otros factores, como densidad, tiempo, color, intensidad, etc. La obra brinda, tanto al director como a los ejecutantes, amplias posibilidades aleatorias; es decir, de improvisación dentro de marcos perfectamente determinados. Por ejemplo, aparte de otras muchas facultades que se otorgan al director, este puede combinar libremente un grupo de elementos dados, para integrar las textu-

ras sonoras generales que artísticamente convengan más a la improvisación, que en muchos casos queda a cargo de los instrumentistas y que deben realizar sobre elementos seriales dados también por el compositor.

Los añorantes de la tendencia nacionalista latinoamericana, olvidados acaso de que esta nos dio ya todo lo que podía dar, se preguntarán ante el planteamiento de una obra como la de Juan Blanco: ¿con obra semejante no perdemos nuestro acento nacional? A esto podría responderse que cuando en un concierto de música que responde a las tendencias novísimas se sitúan obras debidas a músicos japoneses, junto a obras debidas a músicos franceses o a músicos alemanes, estas conservan un carácter que las identifica geográficamente. Las virtudes raciales hablan siempre por la boca de los artistas. El compositor francés de la tendencia más avanzada nos resulta siempre más adicto a las finuras de la sonoridad que el compositor alemán; el japonés es más sutil que el norteamericano, el griego más lineal, más estatuario que el italiano, más lírico y, diríamos, a pesar de las tendencias más avanzadas, más operático. Del mismo modo, en el *Contrapunto espacial* de Juan Blanco, el uso de la percusión denota en el acto la presencia del músico cubano, así como una peculiar disposición de los instrumentos de metal que se remonta a la auténtica tradición de las viejas orquestas criollas. Con las obras de Leo Brouwer y Juan Blanco aportamos a la música contemporánea universal nuestro acento, nuestro acento vertido a nuevas técnicas, sin que por ello deje de ser nuestro acento. Podemos decir que en la gran corriente de la historia musical contemporánea, hemos puesto nuestras voces gracias a la obra de estos compositores jóvenes, que no son los únicos entre nosotros, aunque sí los primeros en haberse lanzado al terreno de una fecunda experimentación.

La edición siempre me ha acompañado

Virgen Gutiérrez

Mujeres de entre mares (2018) y Con voz de mujer (2022), son sus últimos libros publicados.

En enero de 2023 tuve el placer de entrevistar para el programa Voces, que codirijo en la emisora Habana Radio, a una antigua compañera de estudios universitarios, la editora, poeta, ensayista y profesora universitaria, Elizabeth Díaz. Dejo en manos de los lectores una copia de la amena conversación que sostuvimos entonces:

— Recientemente un libro tuyo ha acaparado la atención de un público muy exigente, pero ya hablaremos de él. Ahora te sugiero comenzar por el principio: fecha de nacimiento, recuerdos de la infancia...

— Nací el 3 de febrero de 1951, que es el Año del Conejo, y además soy Acuario en el otro horóscopo, espero que signifique algo de suerte. Mi vida realmente está marcada por la edición, eso es a lo que me he dedicado, aunque escribo poesía, he publicado críticas literarias y también un cuento, que salió en *La Letra del Escriba*. He sido profesora universitaria, pero mi actividad central, repito, ha sido la edición; esa siempre me ha acompañado. Una vez graduada fui ubicada en la editorial

Arte y Literatura, pero antes de empezar allí trabajé como profesora de Gramática y Elementos de Composición Literaria en la Facultad de Artes y Letras, de la Universidad de La Habana. Había sido previamente alumna ayudante en esa materia. Además de Gramática Estructural en cursos para trabajadores de la propia facultad y un curso de formación de profesores de secundaria. Cuando llegó el momento de la ubicación, el Ministerio de Educación situó a la

mayoría de los graduados en los preuniversitarios en el campo. Me correspondía ir para la todavía llamada Isla de Pinos, mas, por una carambola me ubicaron en el Instituto Cubano del Libro (ICL). Recuerdo que en la entrevista previa me habían dicho que mi destino era el Departamento de Relaciones Internacionales. Dije que no, pues acababa de graduarme y no sabía nada de edición, por lo tanto, no podía estar en ese Departamento sin saber cómo se editaba un libro. Entonces me situaron en Arte y Literatura con Pablo Pacheco, a quien conocía desde Güines, donde yo nací, porque su esposa era güinera. Al principio no estaba muy contenta, pensé que estaba subutilizada. Pero no, el trabajo de edición requiere conocimientos muy especializados del idioma, no solamente de gramática y redacción, hay que tener un sexto sentido del idioma, desarrollar una suerte de olfato especial para el idioma, saber cómo organizar una novela, un cuento, un poema.

Empecé junto a Evaristo García Álvarez, un español que trabajó con Herminio Almendros. Él me cedió una esquinita de su buró, no había uno para mí, y así empezó su enseñanza. Recuerdo que lo primero fueron las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Ya él las había comenzado a editar, pero quería que yo las revisara. Así lo hice y encontré errores. Y muy oronda fui y le enseñé mi trabajo con las faltas señaladas. Y me dijo: «¡Ah, sí! Ahora voy a revisarla de nuevo». Y en esa nueva revisión halló más errores. Esa fue mi primera lección de humildad sobre el trabajo de edición. Me inicié como correctora — correcciones que se hacían con el lápiz —. Después pasé a la redacción y muy rápido me nombraron jefa de redacción de Teoría y Crítica. Allí se hizo una labor grande, porque dicha redacción no existía. Me tocó inaugurarla, y se publicaron entonces más de cien libros en apenas ocho años, de 1974 a 1982. Entre ellos, clásicos de Estética, de Teoría y Crítica Literaria, recuerdo el *Laoconte* (1766), de Lessing (Gotthold Ephraim, 1729-1781); *Teoría y técnica de la dramaturgia* (1949), de John Howard Lawson; *Crítica del gusto* (1960), de Galvano Della Volpe, en este caso con un prólogo de Eduardo López Morales. Y otros muchos títulos importantísimos, sin olvidar, por supuesto, los del Realismo Socialista que no se podía evitar publicarlos. No obstante, fue una época muy hermosa para mí: aprendí mucho a pesar de que en Teoría y Crítica cabía todo, es decir, estaban todas las disciplinas artísticas y literarias, lo cual dificultaba bastante llevar esa redacción. Después, en 1982 pasé a ser la redactora jefa, que era como subdirectora, de Arte y Literatura, posición que ocupé hasta 1986, cuando me nombran directora de dicha editorial.

A mí, verdaderamente, no me interesaba dirigir, prefería la jefatura de redacción.

— ¿Y por qué esa preferencia?

— Porque el jefe de redacción prepara y propone planes de edición, y los defiende, además de controlar el trabajo libro a libro de sus subordinados en el equipo, sin dejar de hacer su propio trabajo como editor. Nunca abandoné esa labor, ni siquiera siendo la directora. Como jefa de redacción puedes, incluso, influir en el gusto del público lector. Bien, fui directora hasta 1992, cuando la crisis del Período Especial lo complicó todo. En la oficina lo único que podía hacerse era pasar los papeles que estaban a la izquierda para la derecha, y viceversa. No obstante, se publicaron algunos títulos de literatura española, en coedición con editoriales extranjeras y con una tirada reducida. De la revista *Opción*, que ofrecía una visión de la literatura mundial, creada por mí en 1987, solo alcanzamos a publicar diez números. Esa revista paliaba la escasa difusión de la literatura contemporánea entre nosotros, y se hizo porque no se podía publicar dicha literatura. En primer lugar, no había dinero para pagar los derechos de autor; y en segundo, no teníamos el papel para imprimir. En esta revista pudimos publicar fragmentos de novelas, cuentos, poemas y alguna crítica literaria de autores contemporáneos. De esa manera dábamos a conocer en cada número algo de la obra de un autor sin que este exigiera el pago, pues le servía como promoción. Aunque fueron pocos números, *Opción* tuvo gran aceptación. El mérito no es mío exclusivamente. A mí se me ocurrió la idea y la llevé a cabo. El mérito real es de los entonces seis jefes de redacción de la editorial Arte y Literatura: eran ellos quienes proponían lo que se debía publicar. Pese a su buena acogida, lamentablemente la pudimos tener unos pocos años.

En 1992 me fui del ICL porque el ministro de Cultura, Armando Hart, me propuso la dirección de *Revolución y Cultura*, y como no tenía nada que hacer en Arte y Literatura, acepté la propuesta y con ella comienza una nueva etapa en mi vida, bellísima. Dirigí la revista desde 1992 hasta 1997, cuando regresé al ICL. La revista estuvo un tiempo conmigo en el Instituto, aunque en verdad la atendía el Ministerio de Cultura. Yo me reunía con el ministro y con Carlos Martí, quien en esos momentos era viceministro. Esa etapa de mi vida la recuerdo con mucho agrado, porque una revista es algo totalmente diferente a hacer un libro. Me vi obligada a aprender a hacer una revista. Por suerte, allí estaban Jaime Sarusky, Enrique Vignier, un revistero de mucha experiencia, Enrique Pérez... y yo llevé a Amado del Pino, Marilyn Bobes, José León Díaz... También estaba Antón



Elizabeth Díaz mereció en 2018 el Premio Nacional de Edición.

Arrufat, pero él se fue muy rápido de la revista, pasó para la UNEAC. En realidad, me encantó hacer ese trabajo, y aunque eran solo cuatro o seis números al año, según la disponibilidad de papel, pudimos lograr, gracias a algunos anuncios, financiar la revista, cambiar el papel gaceta por papel cromo que permitía hacer reproducciones de obras de arte. Y no puedo dejar de mencionar en esta parte a Rolando de Oraá, un excelente diseñador que marcó pautas con su quehacer. En 1997 dejé *Revolución y Cultura* para convertirme en la directora editorial de una empresa mixta Cuba-Italia. Esa empresa, sin embargo, nunca llegó a concretarse. Participé en todas las reuniones con vistas a ese proyecto, hice el plan editorial... al final, la parte italiana se retiró y se truncó la empresa. Una lástima, porque la idea era muy buena. De 1999 a 2001 pasé a ser la especialista principal de la redacción de Narrativa de la editorial Letras Cubanas, y como antes, sin dejar de hacer labores de edición. Después Iroel Sánchez, entonces al frente del ICL, me propuso dirigir la editorial Ediciones Especiales, más tarde me planteó volver a fundar Arte y Literatura uniéndola con Ediciones Especiales, porque, como hubo una etapa en que no se producía nada, Arte y Literatura había sido unida a la editorial José Martí. Por eso, en 2002 tuve que dirigir el proceso de refundación de Arte y Literatura, y algunas de las personas que trabajaban en la José Martí pasaron a trabajar con nosotros. Ahí estuve una larga temporada hasta que por en-

fermedad de mis familiares me vi obligada a renunciar a la dirección. Quedé solo como editora hasta 2011, cuando me jubilé para atender a tiempo completo a mis enfermos. Desgraciadamente ocurrió así, estaba en plena capacidad, pero debía dedicarme a ellos. No obstante, continúo editando, ahora desde la casa y por contrato.

— *Fuiste profesora, ¿era un trabajo paralelo o diste clases en otro momento?*

— Fue un trabajo paralelo porque antes, mientras me desempeñaba como jefa de redacción o directora en Arte y Literatura, fui profesora titular adjunta, después auxiliar, de la Facultad de Artes y Letras. Impartí diferentes cursos, por ejemplo, en 2004 inauguré y trabajé varios años un Taller de Edición, cuyo programa preparé y fue aceptado por el Ministerio de Educación Superior para todas las carreras de letras del país; asimismo, en las sedes universitarias preparé un curso de Redacción y Estilo para periodistas y otro de Cultura Latinoamericana.

También debo recordar que elaboré cursos de edición para los trabajadores del ICL y fui profesora del diplomado de edición en el mismo Instituto. Hicimos el currículo entre varios editores, una tarea que asumí con mucho gusto, pues por primera vez se realizaba un diplomado de edición. En él participaron grandes editores como Teté Blanco, Esteban Llorach... Se hizo durante tres años seguidos, luego llegó el Período Especial.

— *Cuando los lectores compran un libro, muchos no reparan en quién lo editó, por eso me gustaría que nombraras algunos de esos títulos en que has trabajado como editora. Ya sé que son muchos, nombra los que creas más importantes.*

— Uno muy importante fue *El reino de este mundo*, de Carpentier. Una edición facsimilar, a petición de su viuda, Lilia Esteban. También me pidió ella que escribiera el prólogo, pero me pareció demasiado, pues no soy una especialista, y lo que hice fue una introducción en la cual digo algunas cosas del libro. Nunca había trabajado una edición facsimilar, así que antes de acometer la tarea, me fui a la Biblioteca Nacional para aprender cómo se hacía esa labor. Con lo aprendido hice la edición con la cual Lilia quedó satisfecha. Otro título importante para mí es *El país del viento*, de la escritora argentina Sylvia Iparraguirre. Para este preparé la antología, escribí el prólogo y tuve diversos contactos con la autora. De María Muñoz Portal tuve a mi cargo una edición bilingüe gallego-cubana. Ella fue una insigne musicóloga gallega que trabajó muchos años en Cuba y fundó todo el movimiento coral de nuestro país. Ella y su marido hicieron una labor extraordinaria en ese campo. Destacaría, además, *Historia del cerco de Lisboa*, de José Saramago; me gustó muchísimo, pero me di-

cuenta de que pasaba algo en el libro, lo cotejé con la obra original en portugués, pues la edición española, con la que había iniciado los trabajos, presentaba problemas. Por ejemplo, le adjudicaba un diálogo a un personaje que no se correspondía con el texto original. Esa edición española obvió varios párrafos, tradujo mal algunos textos... El cotejo le hizo bien al libro. Y siempre menciono *El tiempo recobrado*, de Marcel Proust, porque tuve la posibilidad de cotejar con la edición original en francés, atesorada en la Biblioteca Nacional de Francia.

— *¿Pediste un préstamo interbibliotecario?*

— No, lo hice a través de internet, esta biblioteca francesa tiene muchísimos libros digitalizados y este se encontraba entre ellos. Tomé la edición en español de Gallimard, excelente edición de esa obra de Proust. No obstante, incorporé algunas notas mías. Pienso que esa novela es una cumbre de la literatura universal. Hay que leerse ese libro, sé que la lectura es un poco difícil, tiene párrafos muy largos, con oraciones infinitas, pero vale la pena, porque la obra es increíble, no solamente desde el punto de vista de su escritura sino de lo que dice al ser humano. En fin, he trabajado muchos libros, hasta de recetas de cocina como *Sabores de África y Cuba*, de Sandra Gómez, quien, desgraciadamente, falleciera antes de que el libro viera la luz. Es muy bueno, lo recomiendo.

¡Ah!, está también *El imperio de La Habana*, sobre la presencia de la mafia norteamericana en Cuba, sobre todo en La Habana. Este libro había ganado el Premio Casa de las Américas en 1993, y años después su autor, Enrique Cirules, quiso relanzarlo por Letras Cubanas, entonces lo trabajé yo. Él aceptó mi propuesta de incluir al final testimonios fotográficos, lo cual le otorgó un valor añadido a la obra.

— *Todo ese trabajo tan destacado es el que te permite ganar el Premio Nacional de Edición. ¿En qué año recibes ese galardón?*

— En 2018, pero me lo entregaron en la Feria del libro de 2019. Me asombré. En verdad ni me lo creía, porque me he pasado toda la vida en la edición y no considero haber hecho algo extraordinario, sencillamente hice lo que tenía que hacer. Soy una persona que cuando hago algo, le pongo todo mi corazón y mi cerebro. Te aseguro que si limpiara las calles, no dejaba ni una hojita. Tal vez por eso me gusta tanto la edición, porque es un trabajo como de relojería, hay que ser minucioso, perfeccionista, y eso es parte de mi personalidad. Así que he hecho lo que tenía que hacer, nada más. Claro, cuando lo recibí, me sentí dichosa y orgullosa porque era la justificación de mi vida.

— *Y creo que eres de las mejores editoras que ha habido.*

— No, no lo creo.



Ilustración: Liliam Durán Ballesteros

— Sé que ya lo recibió Teté Blanco.

—Sí, ella es mayor que yo. Pero antes que a mí se lo dieron a Silvana Garriga, que es un poquito menor que yo. Ella trabajaba en la editorial Boloña, de la Oficina del Historiador de la Ciudad.

— ¿Y el premio en qué consiste?

— Bueno, un cuadro que cuelga en esa pared, y unos dos mil pesos, que en estos momentos es algo simbólico. Claro, el acto de la premiación, lo que representa, es muy importante. Y asimismo, lo que sucede después: entrevistas para la radio, la televisión... en fin, una se siente muy reconocida.

— Hablemos ahora de ese libro que has publicado recientemente.

— Sí, *El libro del editor*. Salió en 2019 por Ediciones ICAIC, porque Mercy Ruiz, directora de esa editorial, quería publicarlo. Me lo dijo con tanto entusiasmo que acepté el ofrecimiento. Y qué sorpresa, a finales de ese año me otorgan por ese libro el Premio Nacional de la Crítica Científico Técnica. No esperaba ese reconocimiento, ni sabía que habían presentado mi libro al certamen que se convoca con tal propósito. Por supuesto, fue una sorpresa muy satisfactoria. Agradezco mucho, y me alegran sobremanera, los comentarios de mis colegas sobre este volumen. Solo pretendía que fuera una herramienta útil, que recogiera todo lo posible, lo necesario para que un editor pudiera desarrollar su quehacer. En resumen, realicé un compendio con las nuevas normas de la Academia, muy difíciles de conseguir porque en Cuba no se han publicado —a menos que alguien traiga el libro desde España, bastante grueso y caro—. Muchos colegas me han dicho lo útil que les ha resultado y me han felicitado por haberlo escrito. Ese es el objetivo: que sea útil.

— Ya hablamos de tu faceta más conocida, la de tu trabajo como editora. Hablemos un poco de tu quehacer poético. ¿Cuándo sentiste la necesidad de escribir?

— Empecé a escribir desde la adolescencia, pero esos son pecados que cometemos casi todos. También escribía cuentos. Recuerdo que Ezequiel Vieta, excelente escritor cubano, gran amigo mío, me dijo un día que lo visité en su casa: «tú deberías dedicarte más a la poesía que al cuento, porque tienes un estilo sintético, muy simbólico. Debes hacer más poemas que cuentos». Y le hice caso. Aunque realmente me gusta escribir cuentos. Y tengo muchísimos, no voy a decir engavetados, sino computadorizados. En *La Letra del Escriba* se publicó uno de ellos «El retorno». No sé si es bueno, para mí fue como un exorcismo después de la muerte de mi esposo, que murió de Alzheimer. Quise que ese cuento sirviera para todos los que estuvieran en mi caso, que cuando lo leyeran se sintieran reconocidos.

En cuanto a otras publicaciones, pues han visto la luz entrevistas y artículos periodísticos. En Venezuela salió *Pájaro de la luna*, de poesía, que también se vendió aquí, en Cuba. En La Habana publiqué la *plaquette* titulada «Vivir caminando al borde» y han aparecido poemas en diferentes revistas.

— Por hoy, terminamos, Elizabeth, gracias por este tiempo que me has regalado.

— Gracias a ti.



La última mariposa de Farid Uddin Attar

Sobre Silencios y recepciones: la novela de José Martí.

...La mariposa ha aprendido lo que quería saber, pero ella sola lo comprende y eso es todo.

FARID UDDIN ATTAR

Noel Alejandro Nápoles González

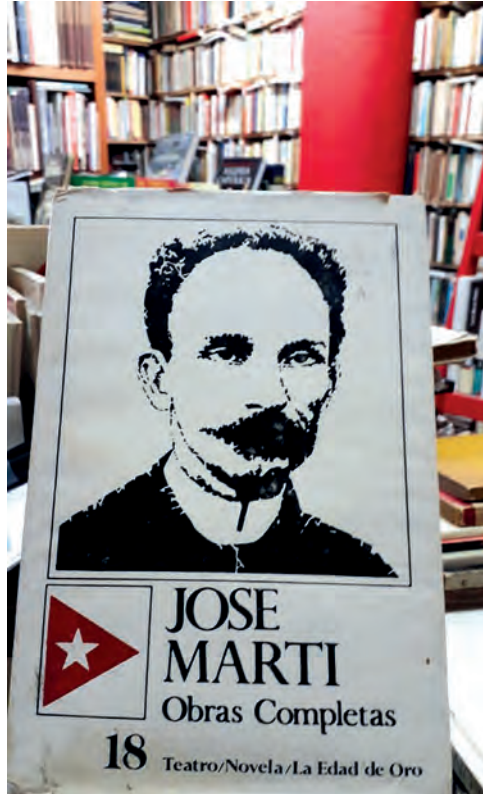
Crítico de arte y galerista. Textos suyos aparecen publicados en diversos órganos de prensa cubanos. La editorial Cubaliteraria presentó su libro *Nota bene* (2020).

Los libros cambian. Una vez escritos, parecen concluidos, pero cada época, cada generación, cada lector los refunda. Leí *Amistad funesta* siendo adolescente, allá por 1985, cuando esta novela —la única que Martí escribió— cumplía cien años. Ahora, instigado por el ensayo *Silencios y recepciones: la novela de José Martí* (Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2020), de Mauricio Núñez, investigador del Centro de Estudios Martianos (CEM), he vuelto a leerla. Pero, asombrosamente, me he encontrado con que algo del texto, que sigue estando en el tomo 18 de las *Obras Completas*, ha mutado. ¿O he sido yo?

Amistad funesta o *Lucía Jerez* es una novela concebida para un público en particular, básicamente femenino, cumpliendo determinados requisitos, no con entera libertad creativa, circunstancia que perfectamente puede haber lastrado su naturaleza. Aun así, su autor, que, como todos, fue un hombre condicionado por su contexto, supo ser también, como pocos, un hombre condicionante del mismo. Martí ganó dinero para vivir, pero no vivió para ganar dinero.

Una característica del pensamiento martiano es su complejidad irreductible. Martí es siempre un pensador complejo, incluso en sus *Versos sencillos*. No quiero decir con esto que su obra sea necesariamente complicada; digo que *no es simplificable*. En un universo complejo, simplificar es falsear. La complejidad irreductible del pensamiento martiano significa que, en Martí, la belleza —esto es, la percepción del objeto equilibrado y armónico¹— se traduce en verdad, que es el equilibrio entre el objeto y el sujeto; la verdad se vuelve justicia, que





es la armonía entre los seres humanos; y la justicia se torna virtud, que es la forma suprema de la belleza. El pensamiento martiano parte de la belleza, que es la más pasajera de las virtudes, para llegar a la virtud, que es la más duradera de las bellezas. Ambas están imbricadas de tal modo en él, que no forman una cinta de dos caras, como suele suceder, en la que la belleza es la cara exterior, la apariencia, y la virtud es la cara interior, la esencia, sino que la cinta se quiebra en un punto clave y se reempata, cual si fuese una banda de Möbius, hasta tener una sola cara. De esta manera, el complejo pensamiento martiano es, a un tiempo, una ética enraizada en la belleza y una estética en la que fructifica el bien.

En el excelso concepto martiano, lo feo duele, la picardía es tonta, el abuso degrada, el defecto mancha. Por eso, aunque su novela no pretenda ir más allá de ciertos límites fijados por las condiciones del encargo, Martí hace referencia al derecho de los indios a su tierra, a la subvaloración de la mujer en una sociedad de hombres y para hombres, a la independencia patria, al rol social de los estudiantes como «baluartes de la libertad», y al desequilibrio entre el «país escaso» y la «política sobrada». Martí siempre es complejo, jamás simple. Lo es, aunque escriba una novela para muchachas, aunque escriba una revista para niños.

Hay dos personajes que encarnan la irreductible complejidad del espíritu martiano. Uno es usualmente reconocido por la crítica, y es Juan Jerez, el joven poeta, que cree en su verdad y la defiende con hechos, y cuya cabeza de nombre y cola de apellido recuerdan nada menos que a «Juárez». El otro, curiosamente, aparece al principio de la novela con el nombre de Leonor del Valle y luego, desde el inicio del capítulo III, es rebautizado por su autor como Sol del Valle. Si Martí no transige con la fealdad ni con la maldad, en Sol la hermosura y la bondad

van de la mano. «...Vd. tiene ya fama de hermosa —le dice Juan a Sol—, pero yo le voy a dar fama de buena». Quizá no hallemos énfasis en su condición de muchacha inteligente, pero sí en que «...iban unidas en Sol, sin extraordinario vuelo de intelecto, la belleza y la ternura...». Belleza y virtud: calor y luz: ¡Sol! A pesar de cierto heliocentrismo casi copernicano que advertimos en Martí, cada personaje suyo, a su modo, lo habita. Los heterónimos de Pessoa ¿qué son sino fragmentos de Pessoa? Por eso, cartesianamente hablando y a contrapelo de la opinión predominante, yo diría que Juan Jerez y Sol del Valle son las dos mitades de Martí: Juan es el cuerpo del poeta que cree en su verdad y lucha por realizarla; Sol, su alma superior, que es amada por bella y es más bella por virtuosa. En definitiva, ¿no es Sofía, según la tradición griega, «el lado femenino de Dios»? ¿Qué lleva posada en la frente el Homagno sino una estrella?

A Lucía, el lucero, la matan los celos. Ama a su primo Juan, pero teme que este se enamore de Sol, que es más bella y virtuosa. Son los celos los que la hacen amar y odiar, admirar y envidiar, vivir y matar, como mostrándonos que la diferencia entre virtud y defecto es meramente cuantitativa, o de contexto. Cuando el exceso de virtud ajena no se compensa con la escasa virtud propia, el amor puede derivar en odio, la admiración en envidia, la vida en muerte.

¿Y Ana? La enferma Ana, la moribunda, la que cada día se enfrenta a la muerte y por eso calibra mejor que nadie al ser humano, ¿qué es sino la mediadora entre el lucero y la estrella, entre Lucía y Sol? ¿Será por esa función equilibradora que Martí le puso por nombre un palíndromo? Ana se lee igual en ambos sentidos: Ana es fiel de la balanza. Otros personajes, como Adela, la insulsa, y Pedro Real, el galán empastado, parecen pinceladas leves, como de fondo.

Lucía Jerez es la historia novelada de los celos de su protagonista, los cuales la sumergen en una batalla interna entre el amor y el odio, cuyo desplazamiento progresivo hacia este último se manifiesta en un *crescendo* que va de la premonición a la evidencia y de la evidencia a la tragedia.

• Es *premonición* todo el capítulo I, donde, desde el inicio, Martí identifica a cada amiga (Ana, Adela y Lucía) con una flor, y concluye que «no se conocía aún en los jardines la flor que a ella [Lucía] le gustaba: ¡la flor negra!»; donde dice que «el de Lucía era un sombrero arrogante y amenazador»; donde, al caracterizar a cada personaje según su taza de chocolate, puntualiza que la de Lucía «eran dos pumas elásticos y fieros, en la opuesta colocación de dos enemigos [¿amor y odio?] que se acechan»; donde, en su amor posesivo, que es cada vez más posesión y menos amor, Lucía le advierte a su prometido: «— Yo no quiero que tú veas nada, Juan. Yo te haré, en ese cuarto la Alhambra, y en este patio Nápoles;

y tapiaré las puertas, ¡y así viajaremos!»; donde, celosa incluso de la pobre Ana, juega con un «finísimo pañuelo de batista y encaje», que enrolla y desenrolla con violencia, de mano en mano, como si fuese «una de esas víboras blancas que se ven en la costa yucateca»; donde, al hablar de la «cabeza ideal» publicada en el último número de *La Revista de Artes*, esa que, según la propia Lucía, «parece una virgen de Rafael, pero con ojos americanos», le dicen que corresponde a Leonor (Sol) del Valle, y ella, Lucía, rompe rabiosa su pañuelo.

• Es *evidencia* la primera parte del capítulo III, donde, ante la admiración masculina de la belleza de Sol, Lucía siente que «la conocía en aquel momento, y ya la amaba y la odiaba»; donde, al presentarlas la directora del colegio, quien considera erróneamente que Lucía no es envidiosa y puede cuidar de Sol, y «la cortina flotante de la enredadera cubrió con su sombra el rostro de Lucía»; donde, al abrazar a Sol, Lucía le clava en el seno la espina de la rosa que ella misma le ha prendido al pecho; donde, al contarle Juan el poema «Excelsior» de Longfellow, en el que un joven porta un estandarte con la divisa Excelsior (más alto) y desafía la tempestad y desatiende el amor de pareja, Lucía le espetta: «— ¡Ah! ¡No! Pero tú no apartarás a mí de ti. Yo te quito la bandera de las manos. Tú te quedas

conmigo. ¡Yo soy lo más alto!»²; donde Lucía besa con frialdad a Sol y sabemos que doña Andrea, la cauta y humilde madre de Sol, «no veía con gusto a Lucía»; donde Lucía, al peinar a Sol, le hala el pelo; y, sobre todo, el siguiente parlamento de Lucía a Sol: «— Yo quiero que tú quieras a Pedro Real. Que te vea muy bonita. Que te vean siempre más bonita que yo. Pero óyeme, a Juan no me lo quieras. Tú déjame a Juan para mí sola. Enójalo. Tráta-

lo mal. Yo no quiero que tú seas su amiga. ¡No, no me digas nada!».

• Es *tragedia*, ya al final del capítulo III, el monólogo de Lucía, en el que su personalidad se fractura definitivamente y el odio toma las riendas de su carácter; y donde, vestida «toda de negro», al ver venir a Sol del brazo de Juan, hace fuego en pleno pecho de Sol, que cae «palpando el aire con las manos, como una paloma que aletea», a los pies

de Juan, muerta. Así, *Lucía Jerez* —que, sin duda, es título más sugerente y feliz— dibuja una parábola que transcurre desde la *amistad funesta* hasta la *enemistad dichosa*. De ser cierta esta progresión dialéctica que subrayamos, deberíamos reconocer que, aunque Lucía aprieta el gatillo del revólver asesino, ella misma no es más que el gatillo de otra arma que no se ve: los celos.

La estructura narrativa de *Lucía Jerez* recuerda la de la *Odisea*: ambas forman una Y. La telemaquia corre paralela a la narración del fin de la guerra de Troya y las vicisitudes de Odiseo, para luego confluir ambas historias, la de Telémaco y la de su padre, en el regreso a Ítaca y el reencuentro con Penélope. Del mismo modo, el capítulo I de la novela martiana se sitúa en el presente; el II, es una retrospectiva; mientras que el III reúne las vidas de Lucía, Ana, Adela, Juan y Pedro con la de Sol, en un mismo argumento.

Hay frases en *Amistad funesta* (OC, t.18) que hacen las delicias del lector adicto a los aforismos martianos:

«El alma humana tiene una gran necesidad de blancura» (p. 192).

«La bondad es la flor de la fuerza» (p. 198).

«Cuando se padece mucho, no se desea un beso en los labios sino en la frente» (p. 203).

«Mejora y alivia el contacto constante de lo bello» (p. 205).

«No somos más que fieras reformadas» (p. 210). «...la hacienda es el estómago de la felicidad» (p. 221).

«...los hombres no perdonan jamás a aquellos a quienes se han visto obligados a admirar» (p. 229).

«Es seguro que un topo no ha podido jamás concebir un águila» (p. 231).

«Cada vez que me asomo a los hombres, me echo hacia atrás como si viera un abismo» (p. 239).

«Los poetas de raza mueren» (p. 240).

«Pues una mujer sin ternura ¿qué es sino un vaso de carne, aunque lo hubiese moldeado Cellini, repleto de veneno?» (p. 265).

Quien pretenda simplificar el pensamiento martiano, que tiene forma de *matrioshka*, está condenado al fracaso porque su virtud lleva dentro la justicia, su justicia está preñada de verdad y su verdad jamás renuncia a la belleza.

II

El estudio de Mauricio Núñez, que mereció el Premio Alejo Carpentier de Ensayo en 2020, se divide en cuatro capítulos. En el primero, aborda los antecedentes narrativos en la obra martiana, dejando claro que toda su producción dramática es anterior a su novela y que su brutal experiencia en el presidio político constituye un parteaguas en su crea-



ción literaria, puesto que catalizó la maduración de su carácter y su pensamiento. De ese entonces proviene la incapacidad martiana para decir las cosas a medias, como «en retazos», de «querer cargar de esencia los pequeños moldes». Dicho de otro modo, *la complejidad irreductible del pensamiento martiano*, que es el concepto clave que me gustaría acentuar en este comentario.

En el segundo capítulo, Mauricio se introduce en la carpintería de la novela, resaltando sus características modernistas, a pesar de sus giros no menos románticos; su carácter híbrido, que mezcla elementos de la crónica (Martí escribió más de trescientas en los Estados Unidos), del ensayo o del diario; su naturaleza poética, que no renuncia ni al símil ni a la metáfora; la velocidad variable de la narración, que se acelera a medida que nos acercamos al fatídico final; su énfasis en la delicadeza de los personajes, que se refleja en el entorno. La literatura martiana enseña que se puede —¡se debe!— ser humilde y asumir la alta cultura, y que se puede —¡se debe!— ser culto y tomar partido por los humildes. No hay conflicto entre blandir una *katana* y admirar el musgo verdísimo que viste a una piedra: los samuráis escribían haikús. En cuanto a las digresiones, Mauricio reconoce que, aunque son útiles los juicios martianos, estos retardan, frenan, diluyen la acción de la novela. Son como el aria en la ópera, que dilata los sucesos que luego han de acelerar los recitativos. Pero ¡qué es una ópera sin arias! Sin embargo, más adelante cita a Salvador Redonet, quien matiza esta opinión, diciendo que tales digresiones proyectan la perspectiva de un escritor que rebasa al mero narrador pues está comprometido con el mejoramiento humano. Quien funda con la palabra la carga de sentido, la complejiza, la torna sagrada. No obstante, quizás la agilidad literaria consista en acortar las distancias, hasta desdibujar las fronteras, entre la narración, el diálogo y la descripción, de modo que se describa mediante la narración y el diálogo, se narre a través del diálogo y la descripción, y se dialogue usando la descripción y la narración. Un ejemplo notable es la descripción que hace Martí del carácter de cada personaje, según la taza en que toma el chocolate (OC, t. 18, pp. 206-207). Toque etológico: el objeto define al sujeto.

Las novelas que tradujo al español, sus prólogos y sus opiniones en crónicas conforman las nociones de Martí en torno a la novela, tema en el que se concentra el capítulo tercero. Martí tradujo *Mis fils* (Mis hijos), de Víctor Hugo; *Called back*, de Hugh Conway, que vertió al castellano como *Misterio*; y *Ramona*, de Helen Hunt Jackson. Habló de obras como *Gloria* y *Marianela*, ambas de Benito Pérez Galdós; de *Mujercitas*, de Louisa May Alcott; de *Mi tío el empleado*, de Ramón Meza. Sin menospreciar el don literario de cazar el vocablo preciso, elogió en el cubano Meza la subordinación del lenguaje

al concepto, el no perder la idea del conjunto y el saber conducir la acción, con mano firme, hacia el fin propuesto. Reconoció asimismo el valor de la gracia en la literatura, pero consideró que, allí donde no había decoro, no había gracia mayor que empezar por conquistarlo. Mauricio dice también que Martí proyectó escribir otras novelas y cita al respecto cuatro fragmentos.

«La recepción de la única novela de José Martí por la crítica literaria —apunta el ensayista— fue tardía» (p. 139). En el último capítulo, el cuarto, recorre más de un siglo de venturas y desventuras de la novela martiana, que se distingue por los hitos siguientes:

1885: Aparece *Amistad funesta*, firmada por Adelaida Ral, en las páginas del diario neoyorquino *El Latino-Americano*, en nueve entregas, que van desde mayo hasta septiembre.

1911: Gonzalo de Quesada Aróstegui, dándole el crédito que merecía su verdadero autor, la incluye en sus *Obras*. A partir de entonces se abre un paréntesis de silencio de la crítica que dura más de cuarenta años.

1940: Gonzalo de Quesada y Miranda, al publicar las *Obras completas* de Martí, da a conocer el prólogo inconcluso de la novela.

1953: El argentino Enrique Anderson Imbert escribe «La prosa poética de José Martí. A propósito de *Amistad funesta*», ensayo que reconoce sus valores, la coloca en un lugar prominente de la literatura latinoamericana y remueve el interés de la crítica. Con este estudio se inauguran las búsquedas en torno a la narración, los elementos autobiográficos martianos, los temas de género y el discurso modernista latinoamericano en dicho texto. Martí reaparece no solo como el primer modernista en poesía, con *Ismaelillo*, sino también como el primer modernista en la novela, con *Amistad funesta*. Como fundador, no solo como precursor.

1960, a inicios de los 80: Los abordajes de la novela tratan asuntos de corte más bien histórico, sociológico, ideológico o biográfico.

Fines de los 80, a inicios de los 90: El interés se desplaza hacia el análisis formal del discurso martiano.

1994: Aparece en España, donde ya se conocía la novela, una valiosa edición crítica, preparada por Carlos Javier Morales. En ese mismo año dos investigadores del CEM, Pedro Pablo Rodríguez e Ibrahim Hidalgo, encuentran en la Biblioteca Pública de Nueva York la colección más completa de *El Latino-Americano* y, dentro de ella, las nueve entregas de la novela martiana.

2000: Fruto del hallazgo anterior y del correspondiente cotejo de las versiones de 1885 (*El Latino-Americano*) y la de 1911 (*Obras* publicadas por Quesada y Aróstegui), surge la edición crítica cubana, realizada por Mauricio Núñez.

2000-2013: Los estudios más recientes abordan el discurso erótico, e incluso homoerótico en *Amistad*



A la derecha Mauricio Núñez recibiendo el premio. Foto: Cubaliteraria.

funesta, cosa que nos parece, probablemente, una lectura forzosamente posmodernista de una narración típicamente modernista.

Ante este variopinto panorama crítico, cabe recordar que un libro es un abanico que se abre tanto como la cultura de quien lo lee, a pesar de que se sabe también que las sucesivas lecturas de un texto suelen estar condicionadas por los contextos históricos. Dime cómo lees, y te diré quién eres.

Mauricio se pregunta, además, cuáles son las coordenadas espaciales de la única novela martiana, y cita varios criterios que la colocan en Cuba, en México o en Guatemala. Aguda es, no obstante, su reflexión: «El lugar donde se desarrolla la acción es un espacio indeterminado [...] Estéticamente no le aportaría más a su argumento situar la acción en uno u otro lugar, que el autor no quiso precisar, más bien universalizar, o mejor, continentalizar» (p. 153). Y concluye: «Es un espacio recreado artísticamente [...] es el espacio —único y múltiple— de Nuestra América lo que está recreado en *Amistad funesta*» (p. 154). A lo sumo, podría aceptarse, por curiosa, la siguiente inecuación para definir el espacio de la novela martiana: Cuba < México < Guatemala < Nuestra América. Esta indeterminación del espacio de la novela, concluye Mauricio, es una característica que reaparecerá constantemente en la Nueva Novela Latinoamericana, trate-se de *Cien años de soledad* o de *Pedro Páramo*. Lo que nos inclina a pensar que América Latina es ya en literatura la nación que aún no es en política.

III

Hay quizás dos momentos en la recepción de *Amistad funesta* por la crítica: en el primero, apenas se hace luz sobre ella; en el segundo, se le acoge de manera cada vez más calurosa. Pero, no sé por qué, a veces siento que falta un tercero, en el que se

develen sus entresijos más íntimos. Y es ahí donde entra el ensayo *Silencios y recepciones...*, el cual revela, con ánimo piadoso y espíritu balanceado, las entrañas de la única novela martiana. Mauricio Núñez hace justicia a un justo, y lo hace dignamente. Su ensayo es un texto necesario, no porque sustituya la lectura del original, sino porque contribuye a hacer más activa la literatura pasiva. Más que eso, *Silencios y recepciones...* es el tercer momento crítico que andaba buscando: aquel que no sólo ve en la novela martiana una tibia luz, sino que cala hondo en sus espirales más íntimas. Por eso nos hace verla de una forma nueva.

Los buenos libros son como las crisálidas, que transforman orugas en mariposas. Pero ¿de qué tipo? Contaba un poeta persa, allá por el siglo XII³, que un día las mariposas quisieron saber qué era el fuego. La primera, lo vio de lejos y dijo:

—El fuego es una luz.

La segunda, se acercó tanto que se chamuscó un ala, por eso añadió:

—¡El fuego quema!

Pero una tercera, no satisfecha con sus testimonios, penetró en las llamas y, al instante, quedó transformada en filamentos rojizos y desapareció.

¿Acaso no es este el trágico destino de Sol, la joven cálida y luminosa que muere de un disparo de la envidia? ¿No se parece esto a la estrella del Homagno, que ilumina y entibia, pero mata? ¿No es el propio Martí un fuego que, de lejos, alumbra, de cerca, quema, y, al comprenderlo, consume y libera?

Notas

¹En el capítulo III de *Lucía Jerez*, Martí habla del «...equilibrio y proporción armoniosa que las obras durables de arte necesitan...» (OC, t. 18, p. 231).

²Esta anécdota en torno al poema de Longfellow refleja el temor de Martí de que tanto su familia como su esposa lo desviarán del camino hacia lo «más alto». Lucía Jerez representa, en este caso, el amor posesivo que asfixia y destruye. No olvidemos que Martí se casó con Carmen Zayas Bazán en diciembre de 1877 y once meses después, nació su único hijo. Los tres convivieron en períodos irregulares que abarcan de diciembre de 1877 a septiembre de 1879, de marzo a octubre de 1880 y de diciembre de 1882 a marzo de 1885, en que Carmen y José Francisco viajaron a La Habana. *Amistad funesta* se publicó, precisamente, entre mayo y septiembre de 1885. Martí, su esposa e hijo sólo volverían a juntarse en 1891, entre junio y agosto.

³Farid Uddin Attar, *La conferencia de los pájaros* (Mantic uttair), cap. XLV, «Anécdota sobre las mariposas», p. 111.

Noel Nicola:

Detrás de la Guitarra

Antonio López Sánchez

I- Memoria

Sin discusión, Noel Nicola es uno de los más importantes compositores de esa corriente creativa y humana que es la Nueva Trova. En el caso de este escriba —más allá de lo profesional o lo científico que debe impulsarnos en las reflexiones periodísticas— hay un par de detalles que rozan o se adentran decididamente en predios del corazón y el agradecimiento. Conocí a Noel Nicola cuando me iniciaba en las lides investigativas troveras, por el ya increíblemente lejano año de 1997. Por entonces, en los trajines de hacer mi tesis de licenciatura, compuesta de una serie de entrevistas a los fundadores de la Nueva Trova y a otras personalidades afines al tema, encontré al trovador. Si no me falla la memoria, fue en un evento nombrado Nueva Trova 25, celebrado en el habanero teatro Karl Marx, y procuré que me concediera una entrevista que obtuve tiempo después. En el libro resultante de ese trabajo de tesis contaba que fue Noel el primero de mis entrevistados. Voy a cometer el pedante pecado de citarme a mí mismo, porque creo que no puedo, ni quiero, decir de otro modo lo que escribí entonces sobre el autor de «Te perdono»:

Entrevistar a Noel Nicola fue, más que un acto periodístico, la realización amplia y plena del difícil ejercicio y arte que es la conversación. Adusto y hasta algo ríspido en apariencia, parece sin embargo que ha estado toda la vida esperando para hablar sobre esa ciencia de andar hacia lo humano a la que ha dedicado su propia vida: la Nueva Trova. Durante algo más de unas tres horas desandamos por mucho de lo terrenal y lo divino de este movimiento cultural; pues, una vez que Noel comienza a desempolvar y hasta a descubrir laberintos y veredas sobre el tema, toda su aparente adustez se torna brillo y mensaje. Creo que es la única manera de hablar sobre algo a lo que se ha entregado suerte y riesgo durante muchos años.

Ilustraciones: Liliam Duran Ballesteros



Lo recuerdo vívidamente, y esto no se dice en el libro, sentado en el sofá donde conversamos largo y tendido, con el humo de su cigarro de por medio y que luego, en acto sorpresivo, me ofreció adelantarme en su auto hasta la parada del ómnibus que debía regresarme a casa.

Luego volvió a sorprenderme al menos dos veces más. La primera, cuando se apareció en la Facultad de Comunicación el día en que por fin discutí mi tesis. Incluso, ante una imprecisión del texto, ayudó a esclarecer algún dato. Eso, porque yo se lo pregunté, de lo contrario, creo que no muchos se hubieran percatado de su presencia discreta, tranquila y atenta allá al fondo del aula. Más adelante, un par de años después, volvió a sorprenderme la tarde en la que me llamó a mi trabajo y me ofreció publicar esa misma tesis en la entonces naciente Atril Ediciones Musicales. El resto de la historia es muy sencillo. Ahí está *La canción de la Nueva Trova*, mi primera publicación, donde escribí, y ahora repito, mi completo agradecimiento a Noel, donde

quiera que esté, pues a él se debe en gran medida que ese libro exista.

II- Reflexiones

Amén de esas admiraciones, y ya en los predios más serenos de la valoración profesional y la investigación, a nadie bien informado y en su sano juicio, se le ocurrirá negar la importancia y el valor de la obra de Noel Nicola. Sin embargo, y esto parece contradictorio, sobre todo para aquellos que conocen la profundidad y belleza de sus canciones, es triste afirmar que dicha obra luce hoy como si se desvaneciera despacio de las memorias. Ocurre que se difunde y se canta poco, salvo muy honrosas y válidas excepciones. A pesar de que, a raíz de su muerte, además de su discografía, se publicó un magnífico homenaje: un álbum doble donde treinta y siete canciones del trovador fueron grabadas por otros tantos artistas.

Aun así, no está, como debiera, la obra de Noel y la de muchos otros, al alcance habitual de los medios de nuestra difusión. Tal conglomerado, por desgracia, cada día parece más al servicio de lo trivial y de lo totalmente intrascendente que del verdadero arte. Sobre todo, la obra de Nicola no está al alcance de aquellos que, expuestos a diario a muchos de esos horrores, que bajo el nombre de canciones hoy se divulgan, necesitan un mejor alimento para sus espíritus. Tengo un amigo que dice que en Cuba hay que esforzarse por difundir música mala, dado el gigante acervo que tenemos en ese rubro, y sin embargo, lo logran.

Tal vez justo en ese detalle que mencionaba está el problema. Dije antes, para aquellos que conocen. Desafortunadamente, en vida de su autor, algunas de las canciones de Noel Nicola no tuvieron toda la suerte que merecían. (Incluso sucede con algunas canciones muy buenas). Eso, a pesar de su discografía de alrededor de una decena de registros individuales y de su participación en un enorme número de discos colectivos. A pesar de, por ejemplo, ser el autor de los temas musicales de seriales televisivos que en su momento tuvieron gran popularidad y se grabaron en vinilos, como *Pasión y prejuicio*; las aventuras *Los papaloteros* o *Hermanos* y de incursionar, con logros, incluso en la música infantil con el disco *Tricolor*, musicalizando poemas de la escritora Olga Marta Pérez.

Pero alguna vez sus fonogramas se publicaron tarde, incluso hasta años después de haber sido grabados, por motivos tan incoherentes como el no haber cartulina para hacer las portadas. Alguna vez, también sea dicho, envejecieron los timbres y arreglos usados para algunas canciones en determinados registros o estos no tuvieron mejor for-

tuna en el público. Alguna vez el propio trovador no pudo, o no supo, o no quiso buscar el modo, de visualizar más su trabajo.

Por ejemplo, hubo grabaciones, como ese disco impresionante donde musicaliza varios poemas de César Vallejo, que jamás tuvieron una edición en Cuba. Por cierto, ese álbum lo hizo Noel en Perú para recaudar dinero para unas instituciones que atendían a niños pobres, que vivían en las calles, y ni Noel, ni los músicos, ni ninguna de las personas que intervino en el disco cobró un centavo. Eso debió haberse publicado y dicho en Cuba y hasta hoy es bastante poco sabido.

Súmese a esto, según él mismo lo calificara, el carácter agri dulce del trovador y que, en más de una ocasión, prefirió alejarse de los espacios visibles. En sus propias palabras afirmó que «a veces me he escondido, porque he querido». Veamos esta respuesta, dada en entrevista con Orlando Castellanos y que aparece en el libro *Tras la guitarra la voz*: «Me siento bien en la posición que tengo, que es una posición no de éxitos masivos, ni de mover grandes masas de público, cosa que por otra parte nunca me ha interesado mucho». Y agrega: «Yo no sé si he funcionado de acuerdo siempre a lo que requieren los tiempos de los intérpretes, de los artistas del mundo de la canción, de la música popular». Cabría añadir que el trovador declaró más de una vez preferir espacios pequeños y no grandes escenarios y que, además, no siempre su salud fue la mejor para encarar presentaciones regulares en directo.

Hay un momento donde, en medio de la terrible coyuntura que fue la crisis que sacudió a Cuba en todos los órdenes en la década de los noventa, Noel mantiene un largo silencio discográfico de cerca de diez años. Después de *Hermanos* y de *Los papaloteros*, editados en los años 89 y 90 respectivamente, no hubo otras publicaciones de su obra en un buen tiempo.

Coinciden además esos años con el cambio de la tecnología en Cuba; el salto del vinilo al disco compacto; la desaparición, por pura vejez y falta de piezas, de los tocadiscos de aguja y, por supuesto que los registros de Noel no tuvieron reediciones digitales en compacto, hasta varios años después. Solo una casi fantasmal antología de la EGREM, en 1998, *Soy y no soy el mismo* (que este escriba posee en formato mp3 y cuyas portadas aparecieron en Internet), fue el saldo de esos tiempos, hasta grabar en el 2000 el disco *Dame mi voz*. Se suma también la habitual falta de promoción, de una difusión bien pensada de la que Noel, y buena parte de la Trova toda, han sido habituales víctimas. Todo eso creo que minó el seguimiento de su



obra, quizás menos popular, pero sí dueña de la aceptación de muchas personas que la seguían y disfrutaban, y de calidad indiscutible.

Hay argumentos convincentes para validar lo anterior. Por desgracia, hay cierta aberrada enunciaci3n que dicta que las calidades van siempre de la mano de la aceptaci3n de las multitudes (hecho que en la m3sica, y m3s en la actual, resulta ser tan aberrado como cierto, al ver el enorme p3blico que arrastran ciertas «composiciones» y «artistas» cada vez m3s vulgares, banales, comerciales, olvidables y pronto olvidados). Sin embargo, no huelga una evaluaci3n de ese cantor, quiz3 menos visible, pero para nada secundario, que fuera Noel Nicola, para ubicarlo en su verdadero lugar.

III- Defensa del trovador

El maestro Leo Brouwer, en el documental *Nos queda su canci3n* (Producciones Abdala, 2008), del realizador Carlos E. Le3n, nos regala este criterio sobre el compositor:

Las canciones de Noel —ya lo sabemos— son melodías complejas, son letras complejas. No

hay nada f3cil en ellas, pero la gente s3 las canta. La gente las puede tararear, la gente las puede recordar y mucha gente las necesita [...] Es muy dif3cil hacer un retrato exacto de la m3sica de Noel [...] Puedes hablar de Pablo con su neobarroco. Puedes hablar de Silvio con una paleta ampl3sima y compleja, pero no es tan f3cil hablar de Noel. Hay en la armon3a de Noel, en las letras y en las melodías, cierto grado de complejidad que no es exactamente popular. A m3 me encanta, porque no est3 repitiendo, no est3 reiterando, ni copiando. Noel no va a ser popular, como pasa con Debussy en relaci3n a un Beethoven. Beethoven es popular; Debussy, no. ¿Qui3n es m3s grande?, los dos. Hay que o3r dos veces las canciones de Noel Nicola.

Ya en el a3o 2002, junto con Santiago Feli3, grabar3a el 3lbum *Entre otros*. Por diversos motivos —y a riesgo de que desde donde ahora me escucha, Noel arrugue el rostro y suelte una de esas frases duras de las suyas— a juicio de este redactor puede que ese sea, si no el mejor, uno de los mejores y m3s coherentes discos de Noel Nicola. Es un lujo la participaci3n de Alejandro Vald3s, Pablo Men3ndez, Elmer Ferrer, Rey Guerra y Pancho Amat, entre otros, como bien dice el t3tulo. Los arreglos son mayormente hechos a guitarra, con empastes magn3ficos y aires novedosos que actualizaron el sonido de las canciones que arropaban. Sumemos tambi3n esa capacidad de rey Midas de Santi Feli3, que convert3a en oro cuanto tema ajeno cantaba. Aqu3 lo hace de maravilla en varios cortes, pero en especial en la versi3n de *Llueve en agosto de 1981*. Todo eso califica a *Entre otros* como un disco estupendo de principio a fin. En especial, porque me gusta pensar que al fin Noel encontr3 un arreglo de *Mar3a del Carmen* que lo dejara satisfecho.

En resumen, a sabiendas de la calidad de sus obras, esperemos que esa proverbial mala suerte del trovador, que incluso usara como motivo para una de sus obras, pueda ser cambiada en el futuro. Porque a pesar de esa expl3cita y cantada mala suerte, a pesar incluso de los a3os ya de su partida, y como 3l mismo escribiera en ese tema, aun as3, nos queda la canci3n. Ese legado es, sin dudas y para citarlo, una buena raz3n, una magn3fica raz3n para re3r, para so3ar y amar, tambi3n con sus versos y acordes. Entonces que siga vivo, acompa3ndonos desde sus obras, Noel Nicola.



Entre nos y Nelson Herrera: otro espacio para la crítica

Israel Castellanos León



Logo-afiche del espacio.
Foto: Cortesía del entrevistado.

Nelson Herrera Ysla (Morón, Ciego de Ávila, 1947) no es, para nada, un crédito desconocido en las páginas de Revolución y Cultura. Él mismo recuerda:

—Comencé a publicar en esta revista a fines de los años setenta, a propósito de un movimiento de gráfica urbana que transformó la imagen de algunos barrios en la capital cubana. Continué con otros temas en los ochenta y noventa: el humor gráfico, la Bienal de La Habana (BH), el diseño industrial, la obra de algunos artistas cubanos...

Arquitecto, curador histórico del Centro (de Arte Contemporáneo) Wifredo Lam y de la BH (cuya séptima edición dirigió en 2000), crítico de arte, poeta, asesor y editor de revistas de arte..., Nelson prepara y modera desde septiembre de 2023 el espacio Entre nos, que se dedica a la crítica de artes visuales y tiene lugar en el Consejo Nacional de Artes Plásticas (Cnap).

—Surgió a raíz de una idea de la recién nombrada presidenta, en funciones, del Cnap, Daneisy García, que ante la carencia de publicaciones especializadas (por falta de papel y otros recursos materiales) estaba interesada en crear un ambiente propicio para el análisis de los problemas del arte en Cuba, con una periodicidad mensual.

El primer encuentro también tuvo carácter inaugural en otro sentido.

—En la sede del Cnap no había antecedente de ese tipo. Pero sí en una de sus instituciones. A finales de los ochenta creamos un espacio en el Centro Wifredo Lam, frente a la Alameda de Paula, llamado Jueves de la crítica, organizado semanalmente por Gerardo Mosquera. Duró menos de seis meses o algo así.

Nelson recuerda haber intentado sistematizar, varios años después y en otro lugar, una tertulia sobre arte que no tuvo solución de continuidad.

—Eso nos demuestra que no ha sido fácil o estable dedicar tiempo, energía y pasión a esa disciplina tan poco estimada aún. Actualmente, la crítica está ausente en el panorama cultural, apenas incide en

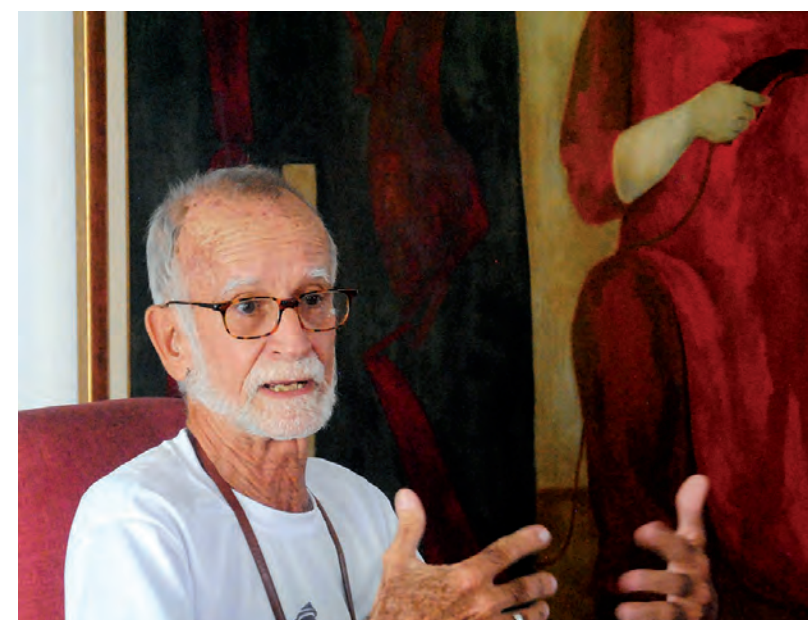
la comprensión de los grandes problemas de lo visual. Sin exagerar, está en peligro de extinción. Se ha depreciado mucho. Hasta ha desaparecido de algunos espacios televisivos que, de muy buena fe, se propusieron incorporarla. El gremio se siente invisibilizado.

Por ello resulta imperioso insistir en revitalizarla...

—La crítica es una disciplina mediadora entre las manifestaciones del arte y diferentes públicos. Pero es más relevante si se encara como una forma expresión de la cultura artística y literaria, de vuelo intelectual y capaz de contribuir a la comprensión de numerosos problemas de la sociedad. Debe desentrañar aspectos de la visualidad compleja que experimentamos hoy, despertar sensibilidades latentes en el espectador, provocar y sacudir el imaginario individual y social.

Es necesaria como la literatura, la música, el cine... pese a no entretener como esas expresiones. Es un instrumento de conocimiento. Yo he aprendido de ellas tanto o más que de muchos y gruesos textos de ensayos. Leer la crítica que hizo Martí en el siglo XIX es ya un acontecimiento extraordinario. No olvidemos que Oscar Wilde, en la misma centuria, concibió al crítico como artista... aunque no siempre se cumple esa definición. A veces, la crítica toma caminos inclasificables y se pierde en extremismos literarios y hasta mal llamados poéticos de escasa significación cognitiva e, incluso, estética.

La variedad de temáticas y presentaciones también ha caracterizado a Entre nos...



—Los temas a tratar parten de lo que sucede en diversas instancias del arte cubano contemporáneo: un libro nuevo, una exposición relevante, un premio a nivel nacional, un evento importante como la BH, una expresión visual que resulta muy estimulante, las nuevas tendencias o promociones de artistas... en fin.

Las presentaciones dependen de los panelistas y su modo de interactuar con los presentes. Pero nada de lecturas de textos sino conversaciones fluidas que propicien un diálogo natural. Incluso, me parecen oportunas las interrupciones del público o más si son para aclarar algo que se está diciendo. Pienso en una conversación entre amigos... entre nos. Como si estuviéramos en un café madrileño o bonaerense. Nada doctoral ni académica.

Mas no por ello menos aportadoras, como las tertulias amenas y a veces polémicas que varios intelectuales sostuvieron en el Bar Cabañas o el Café La Isla en La Habana de los pasados años cuarenta, donde hablaban de literatura y otros temas.

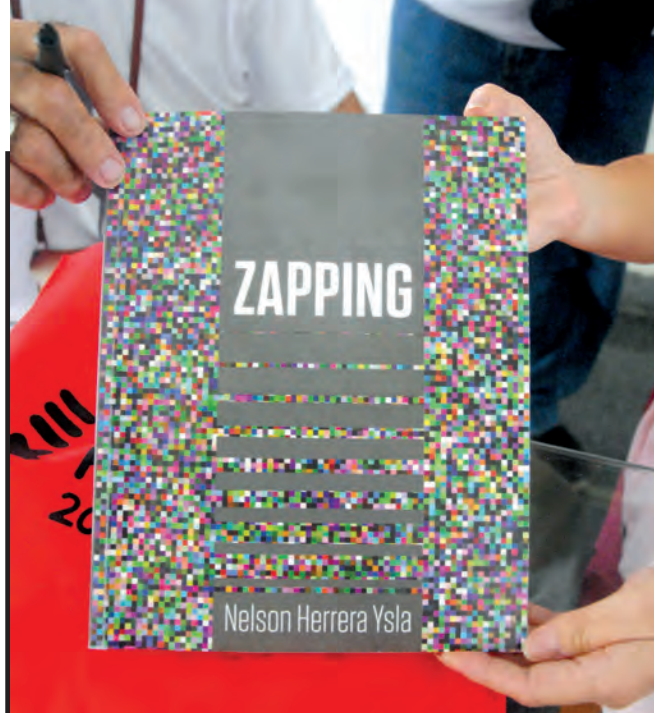
Por cierto, en Entre nos se presentó Zapping, el más reciente libro de Nelson, que en doscientos cuarenta y pico de páginas reunió textos críticos sobre diferentes creadores y manifestaciones de la visualidad, entrevistas y poemas inspirados en artistas visuales. Entresacados de diversas publicaciones, se pueden leer como si se hiciera zapping en el televisor.

Ese volumen coeditado por Artecubano Ediciones tiene copyright de 2019 (un año antes de la pandemia) pero se imprimió en enero de 2023, con ilustraciones en colores. Su diseño, cubierta, gráfica y emplane correspondieron a Patricio Herrera Vega (hijo del autor). Y tuvo otro valor añadido:

—Con su presentación inauguramos el espacio. Estaba recién impreso pero ya no era fácil encontrarlo en librerías. Solicité varios ejemplares



Vista parcial de una presentación. Foto: Maité Fernández.



a la Editorial Letras Cubanas para que los interesados pudieran adquirirlo a precio módico. Tenía conciencia, también, de que en lo adelante los libros en papel serían cada vez más difíciles de conseguir. Aumenta la escasez de recursos para imprimir incluso revistas y es casi un milagro lograr que cualquier texto se imprima. Por otra parte, no creo mucho en la lectura digital.

En Villa Manuela se realizó Provocaciones, una Peña para la crítica que condujo Rufo Caballero entre 2008-2009; y de la cual se pudieron imprimir dos plaquettes a partir de los audios. ¿Se estarán grabando, al menos, las presentaciones de Entre nos?

—No creo que se estén registrando hasta ahora — 22 de marzo de 2024 —, aunque se toman fotos y algo queda siempre como documentación. Todavía no tenemos desarrollado ese sentido de la historia y de la memoria como lo tienen otros países. Pero hace mucha falta documentar, en cualquier medio tecnológico, lo que hacemos. Ese es el papel que han desempeñado algunos canales de televisión y revistas en diversas sociedades y culturas.

Nelson confiesa no tener una idea clara sobre la recepción que ha tenido Entre nos...

—Algunos lo aprecian como un respiro para el ejercicio de la crítica... por las dificultades con los espacios y soportes tradicionales que hoy no existen. Otros agradecen que se mantenga pero no participan siempre las mismas personas. Noto ausencias de los que ejercen la crítica y la investigación en La Habana.

Entre nos suele realizarse el último miércoles de cada mes, a las 3:00

p.m., en el para muchos distante municipio habanero de Playa. La hora (en que mataron a Lola) y la deficiente transportación pública podrían afectar la concurrencia al espacio...

—Reconozco las dificultades a causa del transporte. No resulta fácil regresar a nuestras casas en horas de la tarde. Pero aprecio las atenciones del Cnap para que se realice Entre nos. Lo hacemos a contracorriente, a pesar de todo, porque... como escribió Desiderio Navarro, «lo importante es a pensar de todo».

Las perspectivas no están muy definidas tampoco...

—No se avizoran aún en cuanto a la duración y frecuencia del espacio. A veces me parece importante y valioso un determinado asunto o tema pero no encuentro las personas adecuadas para crear esa atmósfera de diálogo y conversación animada que debe poseer. Vivimos tiempos muy complejos y complicados. Nos sobreponemos en la medida de lo posible. Pero confío en que el público entienda estas cuestiones y respalde con su presencia e ideas la estructura de criterios que representa.

Ojalá encontremos soluciones a cada desafío que significa mantener un espacio como este. No deberíamos sentirnos derrotados o abatidos ante la carencia de ciertos estímulos para realizar acciones en el terreno de la cultura del debate.

Lo valioso es seguir ese camino, no abandonar el viaje porque eso es lo más importante. No es el final, la meta. Es el camino. Así mantenemos vivo nuestro espíritu, nuestra vocación analítica y crítica. Ejercitamos el pensamiento y aprendemos todos.

El artista y crítico Manuel López Oliva y Daneisy García acompañan a Nelson. Foto: Maité Fernández.



Zaida o la mujer pájaro

Premio Nacional de Artes Plásticas 2023

Israel Castellanos León

Concluía 2023 y el Consejo Nacional de Artes Plásticas (CNAP) no anunciaba quién había ganado el Premio Nacional de Artes Plásticas (PNAP). Ante la incertidumbre por el vacío informativo, el «enemigo rumor» de Lezama no se hizo esperar. Las especulaciones comenzaron a circular a través de Radio Bemba y las redes sociales.

En su muro de *Féisbu*, un reconocido pintor escribió que el PNAP se había declarado desierto. Sin verificar el dato, otros se hicieron eco de la *fake news*. Postearon que era una decisión arbitraria y hasta mencionaron acreedores a esa distinción que, desde 1994, otorgan anualmen-

te el CNAP y el Ministerio de Cultura por la trayectoria artística y contribución al arte nacional de un artista visual cubano vivo y residente en Cuba. La bola o «bulo» se detuvo al fin el 12 de enero de 2024, cuando realmente sesionó el jurado y se divulgó por todos los medios que se concedía el PNAP a Zaida del Río (Villa Clara, 1954). Aparecieron entonces muchas publicaciones para felicitar (o no) a la versátil artista por la importante distinción que se le entregaría oficialmente el 26 de enero de 2024 en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde tendrá una muestra personal como parte del reconocimiento. Se está haciendo justicia a las artistas visuales, comentaron varias voces; entre ellas, la de Flora Fong, quien presidió el jurado compuesto además por el escultor José Villa (PNAP



Fantasía,
de Zaida del Río.



2008), la diseñadora escénica Nieves Laferté, el pintor y grabador José Omar Torres y la especialista en arte Silvia Llanes.

El referido juicio se basó en que, antes de recibirlo Lesbia Vent Dumois en 2019, solamente una mujer (Rita Longa) había sido distinguida con el PNAP, compartido en 1995 con Agustín Cárdenas. A Lesbia siguió Flora en 2022. Para algunos, había existido una tácita discriminación de género y, con el creciente empoderamiento del «sexo débil» en la sociedad cubana, ha tenido lugar una reivindicación.



Ahora bien, ¿no hubo suficientes candidatas en otras convocatorias del PNAP? ¿No hubo suficiente presencia de mujeres en los jurados decisores? Hace varios años *Revolución y Cultura* está nominando a Rocío García (Villa Clara, 1955). Y tanto Lesbia como Flora y Zaida, antes de obtener el PNAP, fueron propuestas en muchas oportunidades por otras instituciones. En las breves palabras de agradecimiento que pronunció, la más reciente laureada declaró



Arriba, a la izquierda, Zaida recibe en su casa a parte del jurado del PNAP 2023; debajo, Alpidio Alonso, ministro de Cultura, y Daneysi García, presidenta del CNAP, en el acto de premiación. Y a la derecha, debajo, Miguel Barnet mientras pronunciaba su discurso de elogio. Fotos: Maité Fernández.

sentirse muy contenta de estar en el escenario de aquel teatro donde otras veces le tocó aplaudir a los premiados desde la luneta. Una situación de emociones encontradas por la que habían transitado varios colegas masculinos también.

La ovación para Zaida fue unánime, como la decisión del jurado en torno a su elección. Muchos se alegraron y la hallaron acertada. En sus palabras de elogio, Miguel Barnet aseguró: «El que espera lo mucho espera lo poco [...] Y Zaida del Río esperó lo mucho pero con ganas». Perteneciente a la controvertida promoción de los años setenta —de la «esperanza cierta», como la llamó Juan Marinello—, esa graduada de la Escuela Nacional de Arte



(1971-1974), fue nominada durante unos quince años al PNAP.

Fue testigo muchas veces presencial de cómo se lo entregaban a colegas anteriores a su generación, a otros de su misma hornada o más jóvenes incluso. Ella recibió «el Premio Nacional de Artes Plásticas tardío pero seguro, pero justo y merecido», continuó Barnet y agregó: «la belleza de sus dibujos, sus logradas transparencias, la diferencia de sus contemporáneos [...] Zaida ha logrado el sueño de cualquier artista: Haber creado su propia cosmogonía en una decantación de viejos valores».

Ese ganador del Premio Nacional de Literatura conoce bien, y de antaño, su obra. Ella ilustró el libro de Barnet titulado *Mapa del tiempo*. Lo hizo como parte de su tesis de graduación del Instituto Superior de Arte (ISA, 1987). Aunque no era novedad para quien, por la ilustración de un libro infantil, había ganado en 1984 el Premio La Rosa Blanca de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac, institución a la cual pertenece).

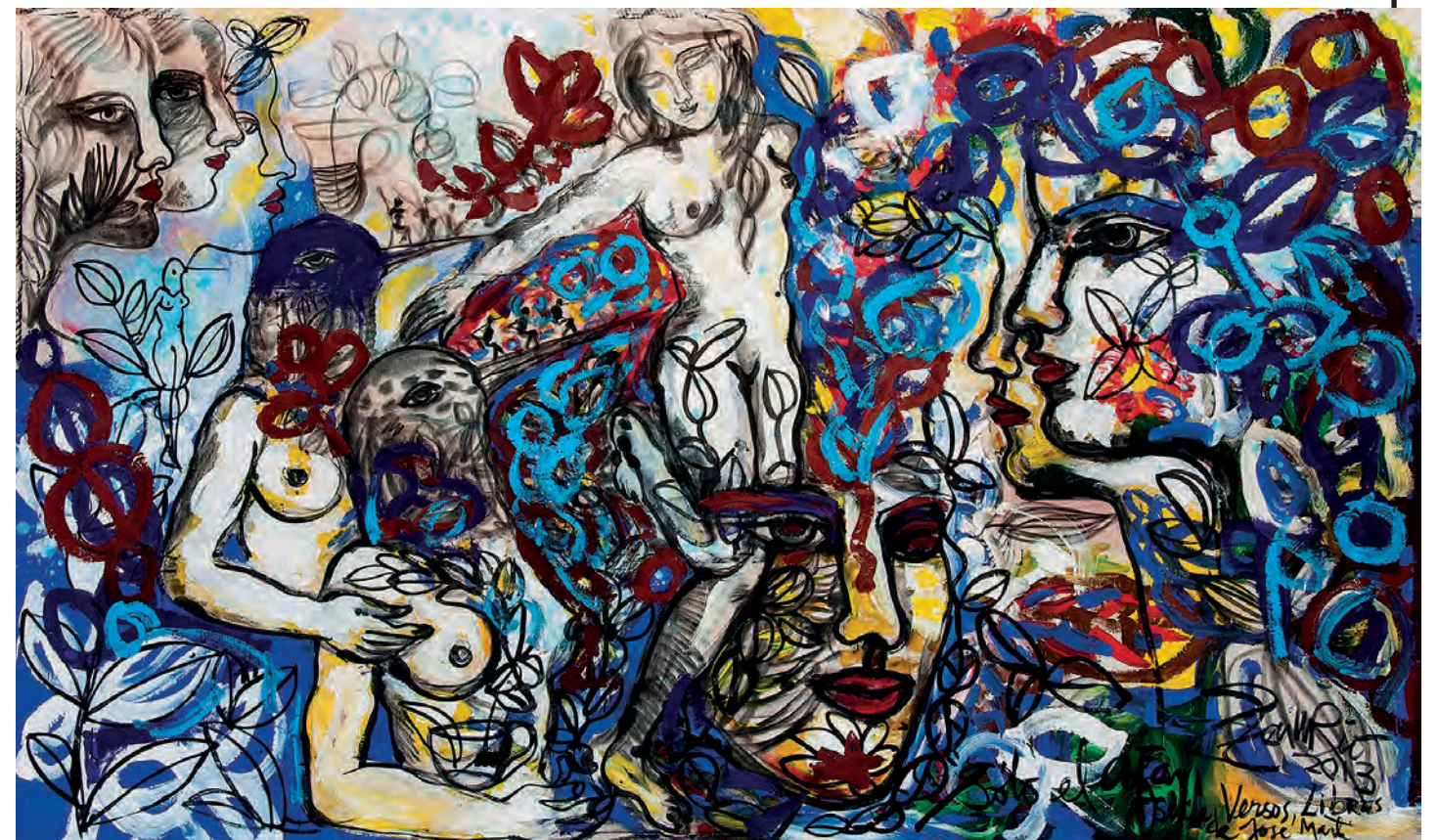
El etnólogo Barnet destacó lo religioso de origen africano en la producción visual de Zaida, que también ha dibujado, pintado o grabado casas de tabaco, niños, paisajes, caballos, escenas y personajes de circo, pavos reales y mu-

jeses pájaro. Este último, el motivo que más la identifica y le solicitan. Puede estar relacionado con Ibis, diosa del antiguo Egipto, adonde viajó en 1993 para recibir el Premio de Pintura y la Medalla de Oro correspondiente a la Bienal del Cairo.

Pero otras voces manifestaron abiertamente su desacuerdo con el PNAP para la también poetisa, *performer*, profesora y un largo etcétera, que suma diferentes lauros en Cuba y el extranjero: Premio de Dibujo en el Salón Nacional de Artes Plásticas de la Uneac (1979), Premio de Litografía en el Encuentro Nacional de Grabado (1984), Premio de Pintura en la Bienal Tenri de Japón (1997)...

La discrepancia con la elección del PNAP ha sucedido más de una vez e independientemente del género. Y es natural. Hay que respetar la diversidad de criterios como parte de la soberana expresión del criterio. Y respetar la meritocracia. Que sea el mérito —y no las tendencias a pulso— lo que predomine en las decisiones trascendentes. De cualquier forma, «que me quiten lo baila'o» podría decir la también aficionada a la danza y el canto.

De la serie *Versos libres*, de Zaida del Río.



La Feria en dos momentos

Antonio López Sánchez La eternidad atrapada en palabras

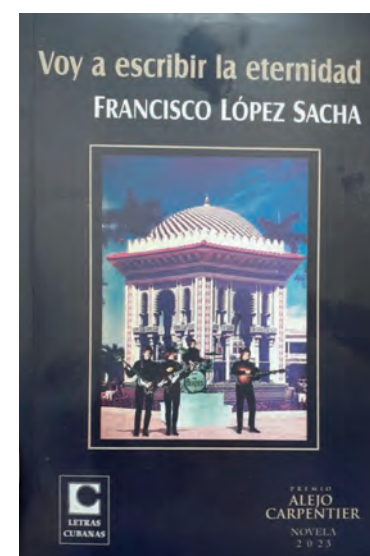
Una reciente obra del escritor Francisco López Sacha ocupa un espacio relevante dentro de sus creaciones. Hablamos de *Voy a escribir la eternidad*, un título que se publica por la casa editorial Letras Cubanas y que resultó premiado en el concurso Alejo Carpentier del año 2023, en el apartado de novela.

Desde la propia definición del carácter, el tema y el entramado interior de esta historia comienza a emerger su singularidad. Según Alberto Marrero destaca en las notas de presentación del libro, se trata de una obra poliédrica, coral, «cuya profusa galería de detalles y personajes da cuerpo a una trama que se mueve entre la verdad histórica y la fabulación». Justamente, en ese tono que mezcla la biografía propia, el barrido de una larga serie de sucesos y personajes, más lo imaginado, lo deseado y lo ocurrido, en tal profuso escenario es que se desarrolla el texto.

No huelga recordar que ya el autor ha apelado en otras ocasiones a voces no convencionales, o a posibles fabulacio-

nes, en obras como *El cumpleaños del fuego* o ese cuento estupeando, *Figuras en el lienzo*, por solo acudir a dos ejemplos. En la primera, una novela, el personaje principal resulta ser una casa cuya voz y visión es el vehículo de comunicación con el lector y deja saber lo que va aconteciendo. En el cuento se pinta el posible encuentro en París, en un estreno en La Comedia Francesa, del escritor Émile Zola con un joven desterrado, de acento entre español y de ultramar, y que usa un anillo de hierro en su mano.

En *Voy a escribir la eternidad*, una primera opinión podría decir que el personaje principal es la Historia. Más concretamente la historia de un país, de una vida, de los destinos de una ciudad y sus habitantes en una época determinada. Sin embargo, ese devenir en mayúsculas, no tiene casi nunca una voz propia. Entonces desciende al reino de los mortales y se infiltra, se adjudica o simplemente presta su tiempo



en voces y tiempos ajenos. Es por eso que el principal personaje de esta obra también puede ser una ciudad. Aunque aquí igual se acude a las soluciones corales. Una ciudad no habla sino es a través de sus pobladores, de sus lugares, de los rostros y sucesos que la atraviesan, de quien la narra. Todo un manojo de vidas en un simple pestañear del universo y sus eternidades arman esa voz múltiple.

Por eso el escritor apela a la memoria, a la propia biografía, a hechos y fechas, a nombres y realidades y fábulas. En una suerte de repetido espejo nacional, la ciudad de Manzanillo (patria chica de Sacha) baila, crece, carnavaleara, lucha, sangra, se va, regresa, asciende y declina en los recuerdos, personas y lugares que el creador utiliza como fichas para su narración. La ciudad encarna el símil de sus propios sitios y habitantes, del país, de las vidas y muertes y penas y glorias de todo confín nacional. De algún modo encarna, símil también, la propia vida del autor. Así, el transcurrir de ambos se dibuja y se desdibuja ante los ojos. Al final, de ese lienzo plural emerge el tiempo, el verdadero y mayor personaje, siempre invencible, pero que aquí se ha dejado atrapar durante unas cuantas memorias y existencias.

Tal vez por ello sea una novela donde la propia narración en sí misma puede incluso no ser lo más importante, sino todo el tejido de intenciones, retratos y reflexiones que arman a coro esa narración. El autor nos alerta, más de una vez, que al final todo, hasta su propia voz desaparecerá. Sin embargo, y ahí sale a flote ese animal enamorado y hu-

mano que somos, aunque el escritor sepa que «no es posible escribir lo que quiero, no es posible ser ubicuo y estar en todas partes y saberlo todo», sí lo hace, lo intenta y estamos leyendo el fruto tangible de su esfuerzo. Aunque, incluso, ceda su cetro, su pluma, a «alguien que tenga más valor que yo y se decida a escribir la eternidad», nos ha dejado aquí su cósmico grano de arena, su devenir, su tiempo vivido, su eternidad escrita y propia.

Es una muy recomendable lectura esta novela. Sin dudas, esa ambición de López Sacha que resalta Alberto Marrero en las notas ya citadas, la de «atrapar el tiempo en un entramado de palabras», aquí está muy bien lograda.

El sabor espeso de la *Encicloferia*

Dentro de las novedades de la reciente Feria Internacional del Libro, sin lugar a dudas la presentación de la novela *Encicloferia* (*Las manos vacías*), de Luis Rogelio Nogueras, fue uno de los momentos más elevados de este evento. La posibilidad de leer una nueva obra de Wichy el Rojo, creador, por desgracia, malogrado cuando todavía tenía de seguro mucho que escribir y crear, es el regalo que propició la editorial Letras Cubanas.

Más allá del bien ganado prestigio de su autor en los lectores y de la probada calidad de su obras novelísticas y poéticas hay un par de singulares características que acompañan a este libro. La primera es que se trata de una obra inconclusa. Casi tres décadas después, con un minucioso trabajo de edición, se publica la versión más adelantada de *Encicloferia*. No huelga decir que hay una antología poética, publicada *post mortem*, que ostenta igual título, pero ese nombre fue en su momento una decisión del compilador. Desde que fuera concebida esta novela, se llamó *Encicloferia*. La segunda particularidad la regalamos, con algo también de enigma policial y de maravilla, al final de estas líneas.

El libro es la historia de un piloto que, producto de disímiles peripecias y un accidente que impide que pueda volver a volar, es enviado a una misión comercial y resulta confundido con un super agente del espionaje. Además, en paralelo sucede también una historia de amor. Sin embargo, esa sería la simple cáscara visible, la mera sinopsis.

Por debajo, tal como destacara el escritor Francisco López Sacha en sus magníficas palabras de presentación al libro, hay una escritura llena de matices, de elementos poéticos y de sustancias muy particulares en la caracterización de los personajes y en el desarrollo del texto. Resulta ser una novela incisivamente poética, recalcó el presentador.

El detalle más importante de esta historia está en el manejo del idioma y las estructuras de la obra. La novela es una especie de *Ulises* criollo, apuntó Sacha, y subrayó que la palabra criollo no debe molestar. Es un *Ulises* en el sentido de la ampulosidad y de la enorme cantidad de referencias que maneja Wichy en una novela de espionaje. El también escritor resaltó la tremenda capacidad de Nogueras para la total paronomasia, para el juego constante de palabras y el uso de una vasta cantidad de asociaciones, musicales, literarias, artísticas, físicas y de todo tipo. A tal punto que, además de la historia que narra como tal, hay otro decursar en paralelo y es el de la cultura, explicó. *Encicloferia* supera con creces

Presentación de *Voy a escribir la eternidad*, durante la Feria del Libro. De izquierda a derecha: Waldo Leyva, Francisco López Sacha, Dazra Novak y la moderadora Yanelys González.



todas las novelas anteriores de Luis Rogelio Noguera, afirmó Sacha, porque es una novela abierta a toda la cultura humana que ha podido acumular el narrador y que al mismo tiempo estalla, se fragmenta, se disemina. Esa novela se lee como un chocolate espeso y bien caliente. Suave, suave, a pequeños sorbos, para poder entrar en la materia fundamental del este libro, abundó el presentador.

Algo a destacar sin dudas es la labor del editor, Rinaldo Acosta. A la de por sí ardua tarea de trabajar sobre un original todavía en progreso, con correcciones y apuntes de la mano del propio autor, se suman otros caminos. Cualquiera que conozca la escritura de Wichy sabe de sus juegos perennes, de su estiramiento y retorcimiento del idioma, de sus invenciones con dobles y triples significados, que aquí alcanzan cotas en verdad altísimas. Además de determinar (en colaboración con Neyda Izquierdo, editora también y que custodió con amorosa dedicación este manuscrito), cuándo había errores reales y cuándo intención directa o juego o creación de signos y palabras, hubo que trabajar sobre un texto que todavía precisaba de revisiones más profundas del propio autor.

La segunda singular característica de esta novela está en su carácter de texto inconcluso. La vida no le alcanzó al autor para terminarlo. Sin embargo, ya hospitalizado, sucedió una anécdota que ahora se revela. Luis Rogelio Noguera pidió a sus amigos Guillermo Rodríguez Rivera, Jesús Díaz, Víctor

Casas, Eduardo Heras León y Nelson Herrera Isla, todos destacados autores, que escribiera cada uno un final posible para la obra. Nelson, quien recordó la anécdota en la presentación del libro, contó que ninguno de ellos tuvo el valor de hacerlo. Sin embargo, qué burla a la muerte, qué gran juego literario hubiera sido una novela con cinco finales. Esa otra vuelta de página en el carrusel de la literaria *Encicloferia* hubiera sido digna de celebración por el autor y por su público. No obstante, incluso sin final, es válida la invitación a la noria encicloférica de este estupendo volumen. Tanto los lectores de raza, como los que se inician en el deguste de la literatura, hallarán exquisito y bien cocido el espeso sabor de este chocolate escrito.

De arriba hacia abajo: Víctor Casas, Froilan Escobar, Wichy y Félix Contrera.



BNC: Jubileo fundacional en su aniversario 75



Reny Martínez

El Ballet Nacional de Cuba, declarado Patrimonio Cultural de la Nación en 2018, festejó sus 75 años de fecundos logros, con una muestra durante varias semanas de su caudal de obras coreográficas que abarca ya la friolera de 784 títulos, en las que contribuyeron los aportes creativos de 212 coreógrafos de las más diversas tendencias estilísticas, procedentes de 29 países; la de 423 compositores musicales, de ellos 85 cubanos; y la de 158 diseñadores para las escenografías, vestua-



rios y utilería. Este buque insignia de la danza nacional, en sus 217 giras por 62 países de los cinco continentes, y en sus actuaciones en 105 pueblos y ciudades de la Mayor de las Antillas, ha dejado patente una impronta inabarcable que la sitúa como una institución cultural icónica en tanto «representante de las esencias de la cultura cubana».

Al igual que otras compañías del orbe en las artes escénicas, que logran alcanzar tal cúmulo de hitos en el campo de la danza, las celebraciones abarcaron exposiciones, conferencias, charlas demostrativas durante el mes de septiembre, y culminaron con la producción de una brillante, austera y emotiva gala el 28 de octubre, coincidente con la función fundacional en el lejano 1948 en el hoy Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso, que por sometido a una interminable restauración, tuvo que ceder el honor esta vez al Teatro Nacional de Cuba, moderna instalación con un aforo mayor.

Como consecuencia, las presentaciones de los fragmentos de los grandes clásicos se realizaron en la Sala Avellaneda, y sus producciones fueron ajustadas a las dimensiones del escenario de este coliseo. La actual directora general y primera bailarina Viengsay Valdés (sucesora de Alicia Alonso desde su fallecimiento en 2019), aspira —según sus palabras en el programa de mano— a que el BNC «sea una compañía renovada, respetuosa y al mismo tiempo digna heredera de su historia, de sus raíces». Además, «que continúe inspirándose en los anhelos de los fundadores, Alicia, Fernando y Alberto Alonso, quienes hicieron realidad el sueño de crear una importante compañía danzaria auténticamente cubana, fiel a nuestra idiosincrasia y a nuestra riqueza cultural como nación».

Por consiguiente, todos los miembros activos del cuerpo de baile del BNC —desde sus primeros bailarines y solistas hasta el último miembro (incluso, los alumnos del último curso de la Escuela Nacional de Ballet Fernando Alonso)— alternaron en cada una de las funciones realizadas en cuatro fines de semana los elencos correspondientes a los títulos presentados: *Coppélia*, Primer acto; *Lago de los cisnes*, Segundo acto; y *Don Quijote*, Tercer acto, según las versiones de los originales acreditadas a Alicia Alonso. Siempre con el correcto soporte musi-



cal de la Orquesta del GTH, dirigida por su titular Yhovani Duarte (su meritoria faena fue, en ocasiones, empañada por una amplificación deficiente).

En cuanto a las entregas interpretativas, hubo momentos brillantes con gran estilo, otras con marcadas tendencias hacia el atletismo; predominante en desmedro de la ejecución precisa con la música. Conste que no quiero pecar de intolerante o condescendiente con respecto a los bisoños, cuya maduración artística está en ciernes.

No obviamos el hecho de la presencia destacada de los bailarines, de ambos sexos, aupados mercedamente a los rangos superiores del elenco. Fue una nota alta en cada una de las funciones observadas por este cronista, apoyado por la respuesta gratificante del auditorio. A esto debemos prestar atención, cuando es excesiva a la justeza de lo observado y las posibles perturbaciones en los ejecutantes. Muy loable ha sido la recuperación de conversatorios pedagógicos en diversos estamentos de la población capitalina, dirigidos por especialistas con apoyo de bailarines, aunque ansiamos que se mantenga su periodicidad.

Gala festiva inclusiva

Para cerrar este jubileo de manera extraordinaria pero festiva, el BNC eligió, como apuntamos arriba, la fecha coincidente con la efemérides fundacional. Aquella noche ofreció su primera función el Ballet Alicia Alonso, a partir de 1955 Ballet de Cuba y, desde 1961, Ballet Nacional de Cuba, que con su notable entrega artística ha sabido posicionarse globalmente en lugar prominente de la historia del arte de Terpsícore, hasta convertirse en paradigma identitario del país.

El espectáculo podríamos considerarlo «una gala» anticanónica, a juzgar por el concepto estructural (por momentos distópico) diseñado por Heriberto Cabezas, por décadas a cargo de las relaciones públicas y protocolo del BNC, y el montaje a cargo de la maestra Svetlana Ballester. Su apertura fue novedosa, desconcertante y picaresca: a telón abierto observamos el movimiento escénico de técnicos, tramoyistas y utileros, su anónima e imprescindible faena al descubierto, bajo el sugerente título: «la función se prepara...». Acto seguido desfilarían, sin pausas, las piezas elegidas según la diversidad generacional del extenso repertorio: desde un fragmento del Acto II de la *Giselle* de la Alonso, hasta las últimas coreografías que nutrieron su catálogo activo.

En *Giselle*, descollaron el Hilarión del experimentado primer bailarín de carácter, Ernesto Díaz, y la poderosa Myrtha Reina de las Wilis encarnada por la talentosa solista Chavela Riera, acompañados por el disciplinado coro juvenil femenino que mereció



una ovación aparte. A partir de un cambio de luces, nos llegó la reposición del cincuentenario *Canto Vital* del ruso Azari Plisétsky, para un cuarteto de atléticos bailarines sobre la *Quinta Sinfonía* de Mahler, con un discurso ecologista a ultranza, con la Naturaleza interpretada por el primer bailarín Dani Hernández, sin superar los referentes de su creación.

El diseñador de luces tuvo que crear los claroscuros lumínicos para permitir la realización de un epítome del clasicismo fokiniano: el desafiante solo para *prima ballerina* en *La muerte del cisne*. Fue un reto, vencido con creces, por la primera bailarina Sadaise Arencibia, con el fuste, aplomo y dominio expresivo de los *port des bras* necesarios para ganarse la ovación. Luego, pasamos al disfrute de dos caballos de batalla de los grandes concursos de ballet. Primero, el afrancesado *pas de deux* de Víctor Gsovsky con música de Daniel Adam, *Grand Pas Classique*, bailado de manera superlativa por Grettel Morejón, primera figura del BNC y un invitado de notas altas, Alejandro Virelles (ex del BNC y estrella actual del Staatsballet Berlin). El trabajo de pareja estuvo acentuado por la musicalidad y el virtuosismo,



sin desmedro del estilo particular de la escuela cubana de ballet. Le siguió el archipopular y exultante *Diana y Acteón* (según las recreaciones de Vaganova y Chabukiani) con soporte musical de Pugni/Drigo, ejecutado con autoridad y virtuosismo por dos bailarines triunfadores en tierras escandinavas, Yolanda Correa y Carlos Castellanos (estrellas del Ballet Nacional de Noruega).

Inmediatamente, sin un minuto de reposo, pasamos al internacionalmente laureado dueto «Muñecos» (1978) del coreógrafo cubano Alberto Méndez, un poético drama lírico con música de su compatriota Rembert Egües, en esta ocasión interpretado por dos primeros bailarines del BNC, Anette Delgado y Dani Hernández, encarnando con vibra especial la historia clásica del romance del soldadito de plomo con una muñeca de trapo.

Volvemos a la festividad coreográfica, con la representación de un fragmento del ballet *Séptima Sinfonía*, según la música de Beethoven, imaginada en danza por el malogrado coreógrafo suizo Uwe Scholtz, fue una espléndida demostración de la gran clase del cuerpo de baile, guiados por la pareja principal, bailada por la talentosa María Luisa Márquez y Yankiel Vázquez, la más reciente promoción a primer bailarín del BNC.

La larga pero densa y concisa función de Gala, cerró con un regalo sorpresa antes del esperado desfile de fin de fiesta, y consistía en la reposición de la miniatura ballet-video *Para Alicia*, con coreografía de la peruana Tania Vergara y música en vivo ejecutada al piano por su autor, el pianista cubano Frank Fernández, interpretada por Viengsay Valdés (en su creación en 2020, sobre el escenario de la sala García Lorca, estaba la eximia Alicia Alonso esbozando con sus manos una coreografía imaginaria).

En unos segundos con cambios de luces y telones, surgió toda la compañía, con sus activos y los que pasaron a retiro, así como los que retornaron para este evento e irradian en el exterior al ballet cubano, a partir de un montaje de Alberto Méndez con música de Franz Léhar arreglada por el cubano Jorge López Marín.

Agradecimientos a los especialistas Miguel Cabrera y Ahmed Piñeiro por sus valiosas contribuciones.

EL MILAGRO CUBANO

¿Cómo era posible que esta pequeña isla del Caribe aportara al ballet universal no solo a una de las más extraordinarias bailarinas del mundo, sino también una compañía de ballet con un estilo propio y definido?

En fin, una escuela de ballet: La escuela cubana. El célebre crítico inglés de la pasada centuria Arnold Haskell, definió este fenómeno con una frase lapidaria: El milagro cubano.

Como miembro del jurado del Concurso búlgaro de ballet en Varna, en 1964, 1965 y 1966, pudo observar más de 70 bailarines de muchos países, incluyendo los mejores que la URSS podía producir. Antes de que empezara el concurso, dice Haskell, nos percatamos de algunos nombres cubanos, pero no pensamos nada sobre ellos. Tres días más tarde todo el mundo del ballet hablaba sobre Cuba; vuestras bailarinas fueron una sensación.

Los nombres de Mirta Plá, Josefina Méndez, Aurora Bosch y Loipa Araújo fueron familiares para todos, no solo como bailarinas individuales, sino también como representativas de una nueva escuela, una escuela cubana. De la noche a la mañana, con su baile se habían situado no solo en nuestros corazones, sino en la historia de siglos del ballet, acotó Haskell.

La Habana, noviembre 2023.

La
VIC
TRO
La

El guaguancó de la reina

David Sosa Delgado

Con su talento y exotismo musical a cuestas pudiera haber vivido en cualquier rincón del planeta que se le antojara: México, Colombia, Venezuela, Puerto Rico o los Estados Unidos. Pero esta santiaguera, adoradora de la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba, amante del ron y de los vestidos exóticos, prefirió quedarse en Cuba y no separarse de aquel jarrito que le regalara Benny Moré, en el cual ella se tomaba siempre su café.

La recuerdo llegando a la carnicería de E y 11, en El Vedado, ataviada con sus coloridas galas en pleno trópico, su turbante en la cabeza y un penetrante perfume de violetas que se untaba con fruición. Podría haber sido la reencarnación de La Estrella (nombre verdadero: Freddy) que inmortalizó Guillermo Cabrera Infante en *Tres Tristes Tigres*, y que no necesitaba acompañamiento musical pues ella «llevaba la música dentro».

Celeste, La Reina, alborotaba en la carnicería de Manolo igual que lo hacía en los escenarios con sus guaguancós; aspaventosa, bullanguera, conversadora, sencilla como mujer de pueblo al fin y al cabo, que no dejaba a nadie indiferente con su presencia. Había nacido en Santiago de Cuba el 6 de abril de 1930, en el barrio de Los Hoyos, pero en la época que estoy evocando su residencia estaba en un céntrico edificio de Línea.

Oírla entonar —con música o *a cappella*— aquel guaguancó que decía: «Cuba, Cuba, mi tierra querida, / vergel bello de aromas y flores, / cuyo cielo de puros colores / adorarte por siempre juré», era toda una fiesta. Un bembé para los sentidos era tal vez remontarse con ella, cuando niña, a aquellas rumbas sabatinas y dominicales, cerca de su casa, en cuya esquina había otra carnicería (esta vez la de Perucho) y ella se «desguasaba» hasta que llegaba su madre, Cecilia, y se la llevaba llorando.

Su debut como cantante ocurrió en CMQ Televisión en los años 50. Asidua del cabaret Tropicana, trabajó con grandes figuras como



Josephine Baker («Platanito») y Carmen Miranda. Y para 1965 le llegó una especie de consagración cuando actuó en el teatro Olimpia de París.

Fue Rita Montaner (quien alguna vez bautizó a Ignacio Villa como «Bola de Nieve») quien la llamó por primera vez La Reina del Guaguancó. Y María Teresa Vera le tenía una gran confianza, a tal punto que afirmaba que podía cantar lo que quisiera pues no le cambiaba ni la letra ni la melodía a los temas musicales.

Celeste estuvo sin subir a los escenarios durante varios años; primero, quiso tener un hijo (Oscar David); y luego, por el *encarne*, así decía, de ciertos burócratas que la «cerraron» durante mucho tiempo.

De la Reina se dijeron muchas cosas: que estaba loca, que había perdido la voz, que estuvo presa y que agredió a puñaladas a su marido. No escondía sus santos y se sentía orgullosa de estar protegida por Yemayá con Aggayú, el padre de Changó.

Aunque no se menciona mucho, además de guaguancó, cantaba otros géneros: bolero, rumba y alguna que otra canción, pero siempre siempre a ritmo de guaguancó. Fue gran amiga de Benny Moré, con quien compartió escenario en el Alí Bar hasta mediados de los años cincuenta. Y cuando el Benny decidió irse del Alí Bar para no regresar jamás, ella también se fue y nunca más volvió.

Celeste era mucha Celeste. De amores u odios. Había que quererla con todos sus aditamentos extra: con sus ojos desorbitados, sus variopintos turbantes, sus salidas de tono, su perfume penetrante con olor a violetas, sus recuerdos y amistad con otros artistas como el Benny, María Teresa Vera, Olga Guillot, Ignacio Piñeiro y Elia Julia Díaz.

Quien no la conoció, se perdió a una gran *vedette*, aquella muchachita que, aún muy niña, se «desguasaba» en las rumbas de cajón de bacalao y una cuchara con una botella marcando la clave. Nunca se quiso ir de Cuba a pesar de que ofertas jamás le faltaron. Y cuando en 1993 el periodista Luis Báez le preguntó por qué se había quedado, ella le respondió, como si nada: «¿Y por qué coño me tenía que ir? Yo amo a Cuba, la amo con la vida y me siento muy feliz de vivir en mi tierra».



Jazz Plaza 2024:

Exultante maridaje de la danza y el jazz

a TI
EM
PO

Reny Martínez

Viengsay Valdés y Anyelo Montero en *Love Fear Loss*, de Ricardo Amarante. Fotos: Frank D. Domínguez.



Este primer maridaje de la danza y el jazz —en todas sus modalidades— aconteció en la Habana el pasado mes de enero durante la celebración del festival internacional Jazz Plaza en su trigésima novena edición. Resultó un hito (en estos tan anhelados encuentros) para los aficionados al género jazzístico en la Mayor de las Antillas y de muchos más allá de sus fronteras.

El público consumidor habitual de este tipo de convocatorias musicales pluridisciplinarios se vería confrontado a tres impactantes entregas creativas generadas por talentosos coreógrafos con formación en la danza contemporánea, a partir del crisol que le aporta la joven compañía Malpaso, y por otra parte el Ballet Nacional de Cuba, con una brillante veteranía de 75 años. Respectivas producciones contaron, afortunadamente, con el soporte musical en vivo ejecutado por el conjunto instrumental Cubadentro, beneficiado con dos pianistas de excelencia, Alejandro Falcón y el neoyorkino de orígenes cubanos Arturo O'Farrill, con la participación del virtuoso saxofonista estadounidense Ted Nash. Mientras que, en el estreno absoluto por el BNC, el protagonista musical fue el electrizante tecladista y compositor Roberto Fonseca, director artístico de este complejo evento internacional (activas 12 sedes, con 184 espectáculos en la capital y 74 en Santiago de Cuba, con participación de invitados de 17 países de tres continentes, entre ellos China por primera vez).

Las mencionadas agrupaciones danzarias defendieron con brío y emotividad los honores de inaugurar el evento, Malpaso en el elegante y acogedor Teatro Martí, y los de clausurarlo, el BNC en la gran sala modernista Avellaneda del Teatro Nacional de Cuba, con sus directores artísticos respectivos en escena: Osnel Delgado y Viengsay Valdés, para beneplácito de las multitudinarias audiencias. Malpaso regaló tres piezas de su catálogo, entre ellas *A dancing Island*, de Osnel Delgado, como estreno en Cuba pues su *premier* mundial fue bailada



estrenada con éxito de la crítica especializada hace dos años, sobre música instrumental original de Jordi Sabatés, con arreglos sobre temas del gran músico cubano Bola de Nieve (Ignacio Villa), ejecutada en vivo al piano por O'Farrill. Es un solo para Osnel Delgado, que nos entregó una estupenda demostración de virtuosismo técnico e interpretativo, para situarlo entre los mejores de su generación,

Estreno de *A Dancing Island*

Como ha desvelado recientemente a la prensa Delgado, por once años líder de Malpaso, *A Dancing Island* proviene «de una verdad de pueblo, de un barrio, de una tonada o tumbao», es «cada vez más importante tomar de las raíces, beber de esa agua». Y no es menos cierto que lo mostrado en escena por los atléticos bailarines de ambos sexos con un desenfado de autenticidad sincera, confirma su aseveración: la danza no es más que una recrea-

—siempre con música en vivo— en Filadelfia el pasado año, y luego producida en su sede neoyorkina, el Joyce Theater, al cual están asociados hace varios años. Igualmente, tuvimos ahora la oportunidad de apreciar *Vértigo*, la más reciente creación de la bailarina española Susana Pous, afincada en Cuba hace varias décadas. Agradecemos la reposición de la miniatura coreográfica de la bailarina y directora Daile Carrazana, *Nana para un insomnio*,

Malpaso en *A Dancing Island*, de Osnel Delgado.
Cortesía del fotógrafo Julio Larramendi



ción simbólica de la vida, y cada baile es una estetización de cómo nos movemos de manera ordinaria. El coreógrafo realiza pues un repaso de su herencia transculturada cuando pasa de la rumba al chachachá, al mambo, al son, la conga, el bolero o la salsa, en un flujo y reflujo, que se acentúa por elementos provenientes de las vivencias de los propios intérpretes.

También ha sido necesario conocer como influyó en las improvisaciones iniciales la visita a las obras del más eminente artista plástico nacional, Wifredo Lam, que atesora el Museo nacional de Bellas Artes. En esta creación ha sido fundamental el afamado pianista de jazz y compositor Arturo O'Farrill, que contribuyó junto con el pianista Alejandro Falcón y Cubadentro al proyecto. La música, esta vez, fue creada exclusivamente para *A Dancing Island*, donde escuchamos una amalgama de géneros cubanos, bailables y con raíces afros, fusionados con el jazz y la improvisación. Según O'Farrill, esta oportunidad «era un motivo para salir de las zonas de confort y ser un músico un poco más completo».

La dirección artística tuvo el buen tino de abrir el espectáculo con *Vértigo*, de la coreógrafa Susana Pous, cuya primera formación fue la danza clásica. Su discurso coreográfico minimalista nos hace penetrar en las zonas más íntimas de la «poética del vivir». Emocionaron sus intérpretes mixtos, respaldados por un ingenioso empleo de las iluminaciones con sus correspondientes artefactos escénicos aéreos, manipulados por los bailarines, con austero vestuario monocromático que contribuye a la atmósfera dramática, sugerida por el soporte musical del compositor Boris Kovac. El público demoró unos segundos antes de estallar en un largo aplauso cerrado.

El pasado 28 de enero (coincidente con el natalicio del Apóstol de la independencia José Martí) concluyó esta edición del macro festival anual de jazz, con el habitual concierto que ofrece el pianista y director artístico del evento, Roberto Fonseca, y esta vez con la participación especial del Ballet Nacional de Cuba. Con esta invitación, el Festival Jazz Plaza aprovechó la ocasión para rendir homenaje al BNC en sus 75 años de fundado por Alicia, Fernando y Alberto Alonso en 1948.

Por tal motivo se produjo el estreno absoluto de la obra *Apparatus* —diez minutos intensos para 21 bailarines mixtos de la sección más joven del conjunto—, creada por el bailarín y coreógrafo de Acosta Danza, Raúl Reinoso. Se confiesa él como un creador del movimiento a partir primero de la música y la danza después, según creaba el icónico Balanchine. En este caso se ha inspirado en una elogiada pieza de jazz de Fonseca, «Contradanza del espíritu» (el autor y su *ensemble* la interpretan en escena), para crear este «ballet coral», donde lú-

dicamente deconstruye las poses y gestualidades de los grandes clásicos decimonónicos, empleando diagonales y círculos, con retadoras cargadas de chicas en tutú, hasta sorprendernos con un guiño a la inclusividad de los géneros: un joven bailarín sale de la fila y se coloca un tutú para ejecutar una deslumbrante variación y coda. Finalmente hace un fugaz mutis. La ovación en pie no se hizo esperar.

Igualmente, Fonseca acompañaría al piano el *pas de deux* que cerraría la gala, *Love, Fear, Loss*, un homenaje a Edith Piaff por el coreógrafo brasileño Ricardo Amarante con música de Charles Dumont. Este tercer tema de la pieza se benefició con una vibrante interpretación de la primera bailarina y directora general del BNC, Viengsay Valdés, acompañada con eficacia por el juvenil solista principal Anyelo Montero. Los saludos de cortina fueron de varios minutos con ovaciones de pie por más de 3 mil espectadores.

Malpaso en *Vértigo*, de Susana Pous.
Cortesía del fotógrafo Julio Larramendi



a TI
EM
PO

Lesbia: una y multiplicada

Israel Castellanos León

Lesbia Vent Dumois (Artecubano Ediciones, 2019). Confieso que el interés inicial de leer este libro fue más bien por mí mismo. Me picó la curiosidad cuando, en su primera presentación, el 16 de diciembre de 2021, escuché a la editora Silvana Garriga citarme entre los críticos implicados en el volumen. Me sorprendió mucho porque no recordaba haber escrito antes sobre la obra de Lesbia. Quiero decir acerca de sus dibujos, grabados, pinturas, esculturas blandas, técnicas mixtas y demás clasificaciones que a ella no interesan como tales.

Más bien, había apelado a su conocimiento de receptora histórica e informada para preguntarle por eventos de artes visuales y la creación de otros artistas. Así colaboró con varios textos investigativos que publiqué en la revista *Revolución y Cultura* (RyC) cuando aún se imprimía.

No pude quedarme hasta el fin de aquella actividad en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac), y menos al enterarme del alto precio del ejemplar. Pero mi cabeza siguió conectada al lugar por un pensamiento en bucle: ¿qué «pintaría» yo en esa monografía?

La entrevista que había hecho a Lesbia por su Premio Nacional de Artes Plásticas (RyC, no. 2/2020) ni siquiera se había diseñado cuando el libro estaba casi listo para imprenta. Y mi reseña de la exposición correspondiente al lauro era muy reciente (*Juventud Rebelde*, 27 y 28 de noviembre de 2021). Se me ocurrió que, cuando pagara la cotización de la Uneac, pediría hojear el volumen. Lamentablemente, al llegar ese momento no estaba a mano. Pero lo tuve otro día... y gratis: la propia artista me lo regaló.

Su dedicatoria reavivó mi curiosidad. Con la misma caligrafía Palmer que aparece en la cubierta del libro (a)firmó que yo era parte de él. Lo revisé de punta a cabo, como el conejo que persigue una zanahoria. Y solo me hallé en la penúltima página, en la relación de fuentes consultadas. Figuraba allí con la entrevista mencionada. Sin proponérselo ni faltar a la verdad, Lesbia y Silvana me incentivaron a hojearlo hasta el final.

No sabía entonces que me tocaría presentarlo en una Feria del Libro de La Habana (26 de abril de 2022). Acepté el encargo con dudas y reticencias. Debía de exprimir el tiempo para hacer una (re)lectura más cuidadosa y detenida de doscientas cincuenta y tres páginas. «No son muchos textos», me había asegurado Silvana por teléfono, con ánimo persuasivo. Creo que, al decirlo, obvió las numerosas imágenes con sus pies de fotos, la extensa cronología ilustrada y el repertorio



bibliográfico que armoniosamente diseñó Dieiker Bernal. Los escritos a que aludió Silvana no eran largos, pero sí enjundiosos y muy bien acreditados.

Reconocidos escritores, artistas visuales, especialistas en arte, cubanos, extranjeros, veteranos o jóvenes aportaron ideas, elo-

cuencia y sensibilidad a una polifonía de voces y miradas sobre quien ha frecuentado distintas manifestaciones de la visualidad y experimentado con diversas técnicas o corrientes artísticas.

Al *ukiyo-é* o estampa japonesa se ha relacionado su xilografía de escenas cotidianas en la calle, de

colores pasteles y planos. Sería el caso de *Boulevard*, un grabado que le reportó su primer premio —en el Salón Nacional de 1954—, la representó en la Sala Permanente de Artes Plásticas de Cuba del Museo Nacional (1955) y figuró en la cubierta de RyC (no. 2/2020).

Parte de su obra también se ha vinculado con la abstracción pictórica al combinar elementos figurativos anecdóticos y planos geométricos en función estructural o decorativa. Asimismo, la han asociado con la Nueva Figuración o el Realismo crítico entre los años sesenta y setenta, por la deformación expresionista y el uso de la ironía para encauzar la crítica social.

Incluso, la han embonado con el cine por el uso de planos cinematográficos. Y bien pudiera emparentarse con el Pop art por su intención de convertir lo ordinario en extraordinario. Tal ha sido, para algunos autores, una clave de su poética. Sin embargo, muy poco se ha escrito —o he leído— sobre la incursión de Lesbia en el tema religioso, bíblico, como parte de una dinámica grupal que lideró su mentor —luego esposo— Carmelo González y en la cual participó su hermana Odenia Vent Dumois.

Muchos puntos de vista coinciden en que la creación de Lesbia no debe de ser entendida solamente como la obra-objeto sino además como la gestión creativa en el campo de la curaduría, la organización de eventos, la do-



En la página de la derecha, abajo: cubierta del libro; y arriba, imagen completa del grabado empleado en la cubierta



Dibujo de su madre.

cencia artística y curatorial, la promoción escrita o la dirigencia institucional.

Esa vocación de servicio también fue valorada por el jurado que le otorgó el Premio Nacional de Artes Plásticas en 2019, el cual se sumó al Premio Nacional de Curaduría recibido en 2000 igualmente por la obra de la vida. Y, aunque algunos han visto esa labor como apéndice de su producción visual, ambas constituyen desdoblamientos orgánicos de una personalidad creadora, versátil. Una y múltiple. Lesbia ha podido asumir responsabilidades sin abandonar su creación visual ni desaprovechar el potencial creativo del trabajo burocrático. Ha confesado que la interacción curatorial con otros artistas y sus obras retroalimentó la suya. Y, desde la oficina de turno, ha organizado colecciones,

planificado cursos y exposiciones, gestado o coordinado eventos.

En un pasaje del libro se cuenta que empezó a trabajar voluntariamente en la Casa de las Américas a solicitud del pintor y dirigente Mariano Rodríguez para ordenar el tesoro gráfico institucional. Pero no quedó ahí. Lesbia participó en la fundación de certámenes de fotografía y grabado. Entre estos últimos, La Joven Estampa, que extendió su manto a cualquier impresión sobre cualquier soporte.

Con tal concepción inclusiva precedió a La Huella Múltiple, evento iniciado en 1999 por tres jóvenes y destacados grabadores — Belkis Ayón, Sandra Ramos y Abel Barroso — que habían tomado parte en La Joven Estampa. De manera que el precedente de Lesbia no solo fue

muestra de ductilidad y creatividad sino de relevancia y trascendencia artística.

En el libro me resultó llamativa la recurrente alusión a sus manos. Más de un autor reparó en su destreza, casi artesanal, para el ejercicio artístico o el diseño y la realización de una museografía. Destacaron su fortaleza y aspecto trabajador. Tales observaciones me hicieron recordar las célebres *Manos que oran* dibujadas por Dürero en 1508. Según una leyenda, representan las de un hermano suyo que también tenía aspiraciones artísticas y se sacrificó trabajando en las minas para que el luego el famoso artista pudiera cursar estudios de arte.

Me pregunté si, después de varios años de estudio y praxis artística, las manos del renacentista alemán serían realmente tan delicadas como aparentan algunos autorretratos. Y, en una descripción de las correspondientes a la también dibujante, pintora y grabadora cubana, hallé la respuesta: las de Dürero debían ser, igualmente, las de un trabajador manual.

Máxime en el Renacimiento. Entonces, había que manejar los instrumentos y elaborar a mano muchos materiales artísticos. Su ejemplo y el de Lesbia refrendan la tesis de Umberto Eco según la cual los intelectuales no solo trabajan con la mente o las ideas, aunque algunos se empeñan en contradecir tal afirmación con sus actos.

A más de fuertes y laboriosas, las manos de Lesbia son presumidas y ensortijadas. Pertenecen a las de esa mujer que solamente cambiaba su ropa elegante por el jean durante el montaje de exposiciones o el trabajo en su taller. Y hasta confecciona su vestuario. Aprendió a hacerlo con su madre, costurera, uno de los seres queridos a quienes dibujó y dedicó ese libro que también constituye un recorrido vital.

Seguir su larga trayectoria implica aprender y aprehender un poco la historia política y cultural de Cuba, por los distintos acontecimientos a los que Lesbia se vinculó. Es una historia contada, asimismo, por las numerosas fotografías personales, de naturaleza documental. Refieren el devenir físico y el universo relacional de la propia artista, quien heredó de su padre ebanista unas maderas preciosas que utilizaría para tacos o matrices de no pocas xilografías.

Son igualmente legión las muestras de gratitud hacia Lesbia recogidas en ese volumen, los testimonios de cómo sus manos se han extendido o prodigado en gestos solidarios. La ocasión es propicia para que me sume al coro de agradecidos que la acompaña. A ella debo la gestión para que se publicara mi primer y hasta ahora único libro en solitario — *Del uno al innumerable quién. Pasajes críticos sobre arte cubano contemporáneo (1990-2010)* — que, como el de Lesbia, fue coeditado por Collage Ediciones.

Ella se encargó personalmente de buscar financiamiento y editorial para publicar en 2014 ese resultado de la beca de crítica e investigación concedido por la Asociación de Artes Plásticas que aún dirige en la Uneac. Cualquiera pensaría que era su deber, pues así se contemplaba en las bases de la convocatoria. Pero, cuando alguien pone tanto interés y empeño en hacer lo que debe, se hace merecedor de agradecimiento porque resulta menos habitual de lo deseado.

También quiero agradecer la oportunidad de convertir la persecución de una zanahoria en viaje revelador. (Al menos, para un curioso o investigador como yo). Cuando escribí para *RyC* sobre la II Bienal Hispanoamericana de Arte y el VII Salón Nacional de Artes Plásticas de 1954, entré en contacto con la producción gráfica de Lesbia fechada en los años cincuenta, la cual fue punto de partida de su reciente exposición xilográfica *Del son a la gubia* (Galería Habana, septiembre-octubre de 2023).

También me relacioné con sus grabados cuando atendí la misma década en la colección de arte cubano perteneciente al Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. Además, había visto sus objetos o esculturas blandas, sus pinturas de ángeles y demonios, sus diseños de Telarte, varias de sus exposiciones individuales o colectivas, muchos catálogos y publicaciones periódicas...

Por ello, creía conocer bastante la obra visual de Lesbia. Pero este libro, con sus luces y sombras, me enseñó mucho más. Ojalá suceda otro tanto a los lectores que se han sumado luego de las presentaciones que ha tenido, no solo en Cuba. La más reciente — realizada el 11 de noviembre de 2023 en México — trascendió fronteras. Y tal vez no sea la última.

Sesenta años después...

Jorge R. Bermúdez

I

El pasado viernes 29 de marzo en la Galería El Reino de este Mundo de la Biblioteca Nacional José Martí, quedó inaugurada la exposición 1964: La eclosión del cartel cultural cubano, con la cual dio cierre el Encuentro de Coleccionistas y Admiradores del Cartel Cultural Cubano, efectuado entre el 27 y 29 de dicho mes. Esta exposición de setenta y siete carteles pertenecientes a la colección de la emblemática institución cultural cubana, puso de manifiesto dos hechos de gran relevancia: el cartel cultural cubano en general, y el de cine en particular, gestaron el primer código visual representativo del arte de vanguardia del proceso revolucionario iniciado en enero de 1959. Y, sin embargo, a pesar de su importancia histórico-cultural, no ha gozado de un real seguimiento y el merecido destaque en la programación de nuestros medios de comunicación audiovisuales, tal y como sí la han tenido otras manifestaciones de nuestro ámbito artístico durante los últimos años. Realidad, por supuesto, que se hace más evidente, justo cuando nuestro pueblo celebra el aniversario sesenta y cinco de la creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

Este distanciamiento mediático explica, por una parte, lo oportuna que ha sido la presente iniciativa expositiva gestada en el marco del encuentro de coleccionistas y promotores de nuestro cartel; y, por otra, alerta sobre la urgencia de concienciar a nuestras instituciones culturales y demás dependencias del Estado relacionadas directa o indirectamente con la cultura, de la necesidad de apoyar a la Biblioteca Nacional José Martí en la preservación de este legado visual —e incluso, incrementarlo—, que fuera declarado en 2023 por la UNESCO como Patrimonio Documental de la Humanidad. Sobre el particular, el restaurador de los carteles en exposición, nos comentaba las carencias existentes para su adecuada conserva-

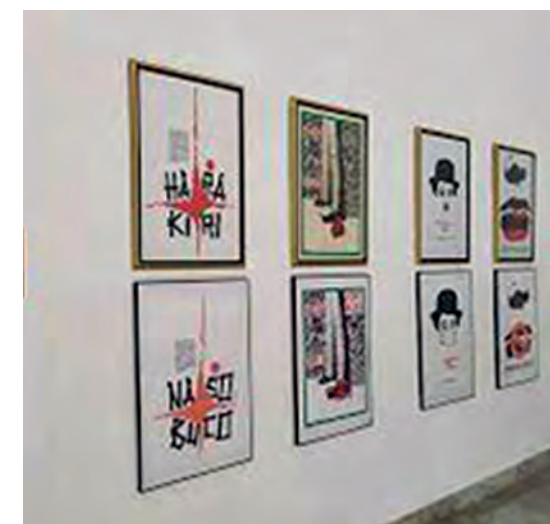
ción, dando casi por hecho que, si no se toman medidas al respecto, en unas décadas no tendremos tales carteles. Con real pasión por su trabajo, a manera de ejemplo, explicaba las dificultades superadas para salvar el cartel correspondiente al filme *La fuente de la virgen*, de la autoría de René Azcuy.

II

La universalidad de nuestro cartel de cine no solo está dada por el valor histórico-artístico de la cinematografía nacional e internacional que asume, representativa además de las décadas de los sesenta y setenta del pasado siglo, sino también por el alto nivel de conceptualización visual de los mismos. En ellos el trasiego del símbolo como recurso expresivo y cognitivo esencial del contenido de un determinado filme, se transformó entonces en un espacio definitivo, desmarcándose de la figuración realista dominante en el cartel de cine del período republicano (1902-1958). Con esta nueva conceptualización del mensaje del cartel por parte de nuestros más dotados diseñadores gráficos, se avino el alto nivel técnico de aquellos que intervinieron en su plasmación mediante la técnica de impresión serigráfica, y que supieron sortear escollos como la falta de papel y tintas. Tales limitaciones, sin embargo, influyeron en el interés de los cartelistas por allegarse cada vez más a una síntesis expresiva mediante el símbolo; verbigracia: el emblemático cartel del filme *Hara-kiri* (1964), de la autoría de Antonio Fernández Reboiro, verdadero parteaguas de esta producción. Sin embargo, seis años más tarde, otro cartel emblemático, el del filme francés *Besos robados* (1970), del ya citado Azcuy, se concibió también a dos colores sobre el fondo blanco de la cartulina o soporte, cuando ya se había superado la etapa de escasez de tales insumos de impresión. Ambos ejemplos, por sí solos, ilustran una de las tantas circunstancias propias de un proceso de creación que revolucionó la visión que hasta entonces se tenía del cartel de cine, en tanto resultante de las creadas por otro proceso igualmente revolucionario, pero en el plano político y social. Sin pasar por alto que tanto los cartelistas como los impresores tenían una formación heredada de la mejor tradición gráfica del período republicano, en particular, la correspondiente a la mejor publicidad cubana de la década del cincuenta.

De ahí que nuevas circunstancias, propias del contexto histórico apuntado, así como otras de carácter estético-comunicativo, definitivamente incidieran en la consecución del nuevo código del cartel cultural cubano, cuyo análisis, como es de comprender, rebasa el propósito del presente artículo. De ahí, también, que la exposición 1964: La eclosión del cartel cultural cubano, sesenta años después, sea un necesario reencuentro con una etapa

de nuestra cultura visual, que bien nos explica por qué el cartel sigue siendo del interés de las nuevas generaciones de creadores cubanos, así como de coleccionistas del patio y «de afuera», todos ellos, sin duda, más que necesarios para una patria cuya aspiración martiana no solo la manifiesta como humanidad, sino también como cultura.



Severo Sarduy, *el travestismo en la literatura*

David Sosa Delgado

El escritor Pablo Armando Fernández dijo alguna vez que había pocos escritores cubanos que hubieran hecho su obra fuera de la Isla. Menciona-ba en ese sentido a José Kozer y a Severo Sarduy. No le faltaba razón a Pablo Armando, si se tiene en cuenta que, sin contar con algunas colaboracio-nes para la revista *Ciclón* (la revista de Rodríguez Feo después de su rompimiento con Lezama Lima y su retirada de *Orígenes*), Sarduy publicó su obra cuando ya estaba establecido en París.

La primera novela de Severo Sarduy, hoy toda una rareza editorial, se llamó *Gestos* y la editó Seix Barral, S.A, Barcelona, en 1963. Es una obrita bre-ve. En tan solo 140 páginas Sarduy relata, a partir de la llamada «técnica objetiva», la historia de una cantante negra, sazonada por las bombas, la lote-ría y los misterios siempre de la santería presentes en La Habana prerrevolucionaria.

Aunque muy tímidamente, Sarduy (Camagüey, 25 de febrero de 1937-París, 1993), comienza a esbozar algunos de los temas que después serían arquetípicos en su literatura: el juego entre la alta cultura y lo popular, los personajes marginales (¿en busca de autor?), la música cubana y La Ha-bana.

Severo Sarduy es una *rara avis* dentro de los es-critores cubanos. En 1955 terminó sus estudios universitarios, pero tres años antes ya había co-menzado a publicar poemas en la prensa local. En su etapa de *Ciclón* debutaría con otras de sus obsesiones: artículos y ensayos sobre la pintura cubana y norteamericana. Antes de establecerse definitivamente en París, Sarduy presentó exposi-ciones de pintura cubana en La Habana, Caracas, Tokio y Nueva York. Una beca oficial recién triun-fada la Revolución le abrió una vía expedita para radicarse en Francia donde comenzó su tesis en la Escuela del Louvre.

Gestos asombra por su economía de medios y un lenguaje en apariencia sencillo, sin adornos. Se ubi-ca a millas de lo que luego sería su estilo «barroco»,



deudor de una de sus influen-cias más decisivas: José Lezama Lima. Ni soñar con esa galería de personajes estrambóticos que poblarían sus libros, entre ellos los caracteres andróginos de seres travestidos en cuerpo y alma, y regentando antros de mala muerte donde hacían gala de sus peripecias.

Así describe a su cantante negra en *Gestos*: «Pero esta es la mejor de todos. Casi nadie la conoce. Aparece cuando quiere. Canta si tiene deseos. Siempre bebe. Ella dice «qué dolor de cabeza, qué asco de vida, qué mierda», y an-tes de salir a la pista se toma una aspirina». Una obsesión que lo emparenta con Cabrera Infante y su inolvidable Fredy, en *Tres Tristes Tigres*.

Después de *Gestos* vino la que es tal vez su novela más conocida —la única publicada en Cuba en los 90—, *De donde son los cantan-tes*, donde representa la entrada

triumfal de un Cristo en La Habana. Por cierto, esa edición es casi imposible de hallar para los cubanos y uno se pregunta por qué los libros de Severo no se han editado en la Isla, si lo que predomina en ellos es el cosmopolitismo y no la política anticubana.

De Severo Sarduy en cierta ocasión Gabriel García Márquez afir-mó que era el mejor escritor latinoamericano, pero probablemente el menos leído. Tenía razón: Sarduy es lo que podríamos llamar hoy un «raro»; uno de esos autores ajenos al vaivén de las modas edi-toriales y que jamás traicionó sus recurrencias literarias: el barroco, el travestismo, el interés por las culturas orientales, la pintura y la personalidad siempre exuberante de sus personajes.

Preocupado por la difusión de la monumental obra de su mentor Lezama Lima, Sarduy hizo todo lo que estuvo a su alcance para editarlo en Francia en ediciones Du Seuil, donde se desempeñaba laboralmente. En una misiva de Lezama a Sarduy, del 21 de julio de 1969, el autor de *Paradiso* le confiesa: «Volvamos a nuestros carne-ritos. Usted me consulta sobre la aparición de la obra (*Paradiso*) en uno o dos tomos. Si los dos aparecieran en el mismo momento en las librerías, no me disgustaría, si no preferiría que fuese un solo tomo, pues si entre tomo y tomo mediara un tiempo, aunque fuese breve, la unidad de la obra se resentiría en esa espera. Todo intermedio abriría una laguna en el centro de la obra».

La generosidad de Severo Sarduy con Lezama Lima no se circuns-cribió solamente a las quijotescas gestiones editoriales para publi-carlo en Francia. También escribió ensayos sobre la obra del poeta, quien solicitaba libros a Sarduy sobre Baudelaire y sobre crítica en general.

Severo Sarduy, pese a los escasos lectores que tenía, según García Márquez, fue un *showman*; hizo de sí mismo un personaje y a me-diados de los ochenta no tenía reparos en aparecer ambiguamente ata-viado (como un travesti, algo atrevido para la época) para la revista



Ilustración: Lilium Duran Ballesteros

española *Cambio 16*, que lo entrevistaba con frecuencia.

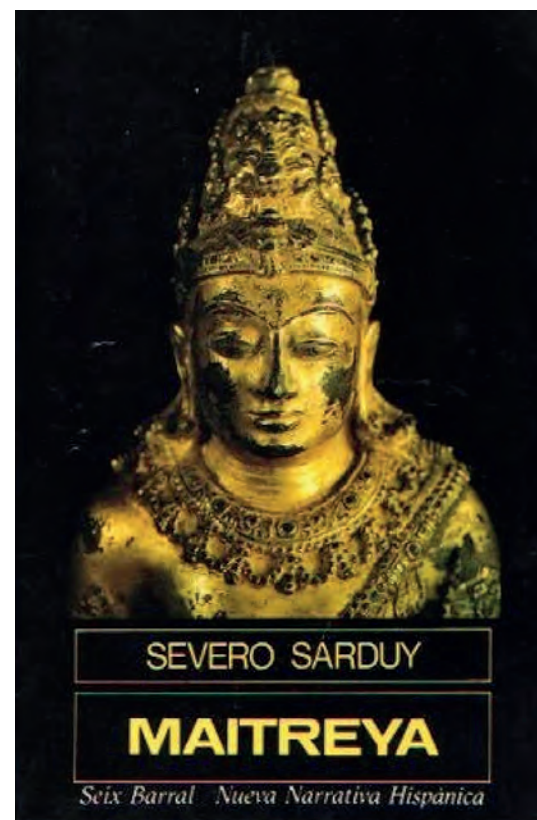
Viajero impenitente, emprendió búsquedas literarias y espirituales por la India y otros lugares del Oriente, que recogería luego en muchos de sus libros, sobre todo en uno de los más exóticos: *Maitreya*. Entre algunos de sus títulos más importantes se encuentran: *Cobra*, *Colibrí*, *El Cristo de la Rue Jacob*, los poemas contenidos en *Big Band*, y el que terminó ya herido de muerte: *Pájaros de la playa*, que salió a la luz el mismo año de su muerte causada por el SIDA en 1993. Contaba con solo 56 años.

La cantante negra (sin nombre), *Colibrí*, el Japonesón, *Cobra* y una galería de personajes más, son algunas de sus más entrañables criaturas.

Fue amigo de Néstor Almendros, defendió a García Márquez en una Feria del Libro de Frankfurt ante envidiosos que querían restarle méritos literarios, constituyó una pareja más o menos estable con el filósofo francés François Wahl, que lo obligaba a estudiar y del que más de una vez se quejó de sus infidelidades.

Original novelista, autor de epigramas, profundos y eruditos ensayos sobre pintura y literatura, poeta, promotor cultural, editor y viajero, Severo Sarduy es uno de esos creadores cubanos al que todavía muchos están por descubrir. El Fondo de Cultura Económica, hace unos años, reunió su obra completa en sus colecciones. Aunque muy

difíciles de hallar, hay en esos tomos toda una marea de palabras que hay que leer despacio, con delectación, haciendo apuntes y pensando, una y otra vez, ¿por qué no se ha editado al menos lo más trascendente de Severo Sarduy en Cuba? A fin de cuentas, es una de sus glorias literarias, y nunca se opuso a ello. Tal vez no hagan falta otros treinta años para descubrirlo.

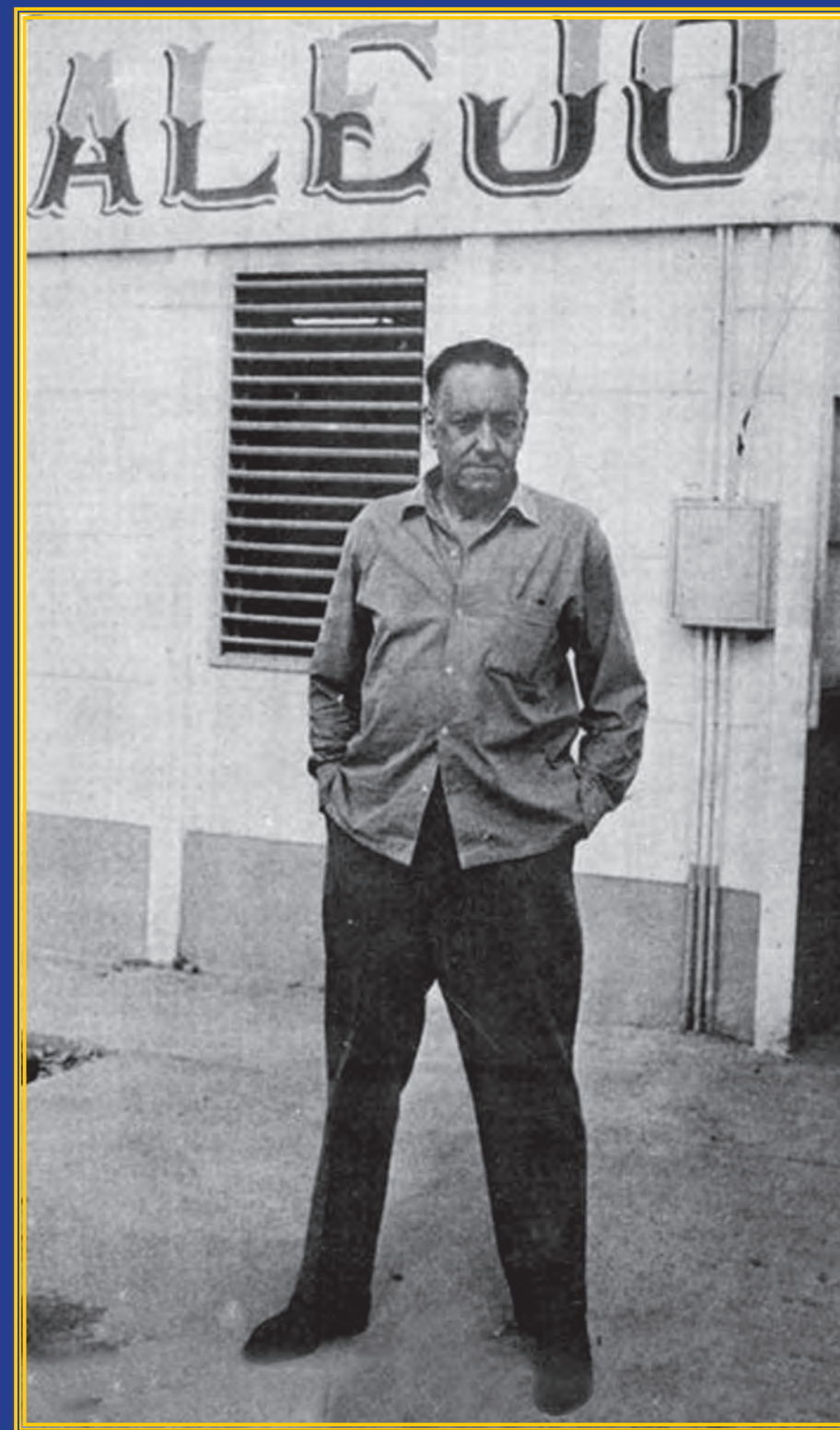


Severo Sarduy PAJAROS DE LA PLAYA

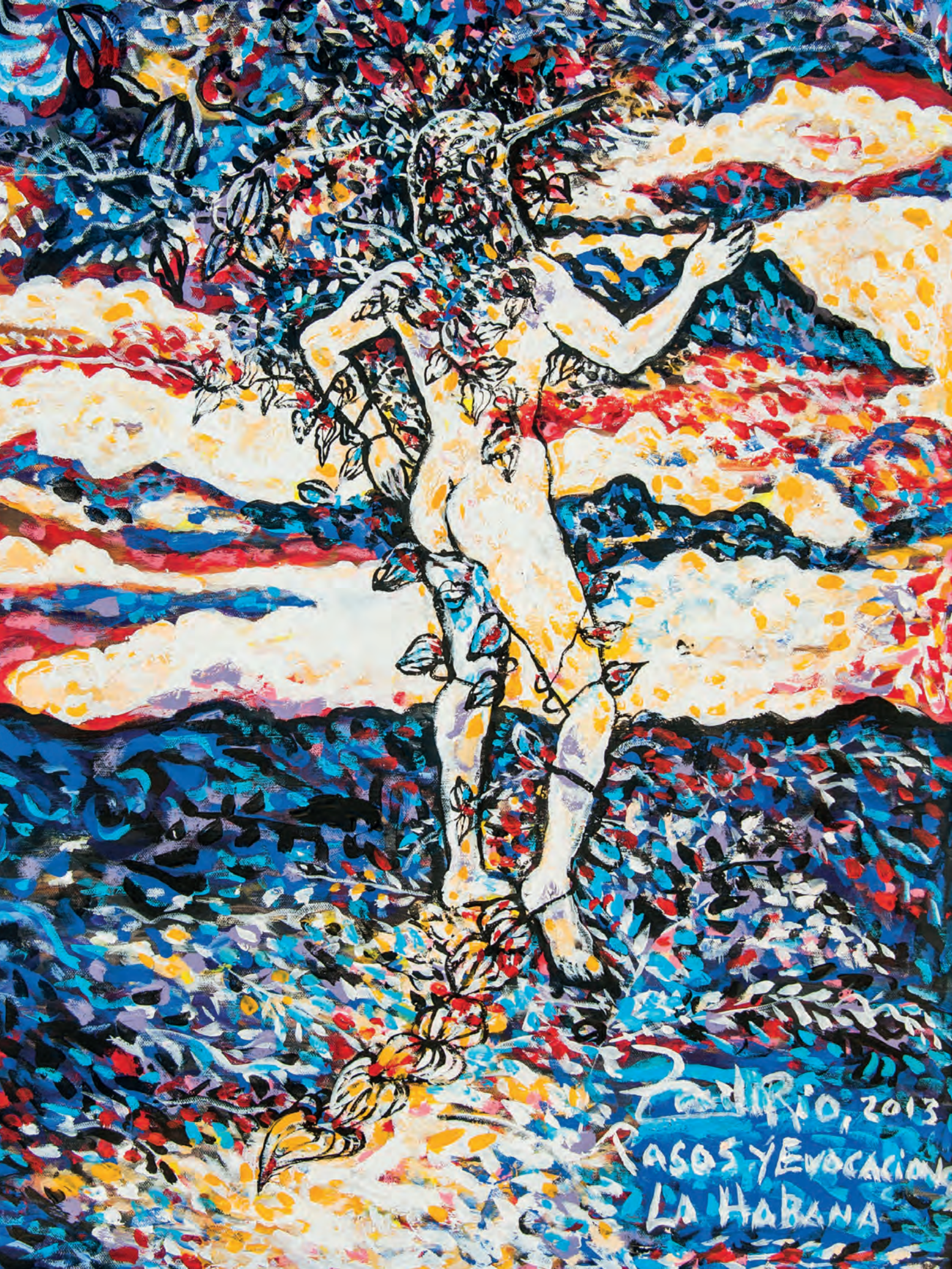
colección andanzas



«[...] el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros [...]. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse tareas».



Alejo Carpentier, divirtiéndose un poco con lo "real maravilloso".



2013, 2013
PASOS Y EVOCACION
LA HABANA