

2 *What, no rhumba?*

Viviana Gelado | Este ensayo demuestra la importancia de los recitales de Eusebia Cosme como coproductores del canon de la «poesía negra» hispanoamericana; y asimismo, subraya la persistencia de las tensiones entre las categorías de «raza» y «cultura».

9 EN TRANVÍA, CON NÁJERA Y CON CASAL

María Antonia Borroto Trujillo | El tranvía es mucho más que un medio de transporte. Es una metáfora de la vida urbana y de comportamientos que el periodismo moderno, (fines del XIX-principios del XX), supo aprovechar para exponer las nuevas formas de relación entre los sexos.

14 ¿UN PARAÍSO ANTILLANO? LOS CAFETALES DE MARIE DE RÉGNIER Y DE TRES NOVELISTAS CUBANOS

Luisa Campuzano | El centenario de *Le séducteur*, novela de la francesa de origen cubano Marie de Régnier, sirve de motivo para visitar tres obras cubanas que también abordan el tema de los cafetales, durante la primera mitad del siglo XIX.

20 GEORG TRAKL: ARÁNDANOS Y SIRVIENTAS

Marie-Thérèse Kerschbaumer | Evocación de un gran poeta, de cuánto le debe a su ciudad, Salzburgo y de cuánto debe a ambos la cultura y la lengua alemana.

24 LA NOVENA DE BEETHOVEN. UNA SINFONÍA AL SERVICIO DE LA IDENTIDAD AMERICANA EN *Los pasos perdidos* DE ALEJO CARPENTIER

Patricia Pérez Pérez | En *Los pasos perdidos* se inserta de manera recurrente la *Novena Sinfonía* de Beethoven. De acuerdo con la autora, el propósito de Carpentier era contribuir, con su recepción por el protagonista, a la creación de una imagen nueva de Europa y, por contraste, del continente americano.

32 EN EL CENTENARIO DE ROBERT CAPA, REPORTERO DE GUERRA

Manuel García | Considerado una de las cimas en la historia de la prensa gráfica del siglo XX, en especial de la fotografía, *Revolución y Cultura* no podía pasar por alto su centenario.

ARQUITECTURA Y URBANISMO

Precedidos por una propuesta de interpretación de la arquitectura vernácula en Cuba, publicamos tres artículos con motivo del aniversario 500 de tres de las primeras villas fundadas por los colonizadores españoles.

36 DE LO VERNÁCULO EN LA ARQUITECTURA

Daniel Taboada Espiniella

45 TRINIDAD EN SUS 500. VOLUNTAD DE CONSERVAR UN PATRIMONIO

Duznel Zerquera Amador

50 REDESCUBRIR SANCTI SPÍRITUS

Roberto Vitloch Fernández

53 CAMAGÜEY. CINCO SIGLOS DE HISTORIA

Ernesto T. Guzmán Lastre

57 HARAQUIRI A LA CUBANA O TRIBULACIONES DE UN ESTUDIANTE MEDIO EN LA ENSEÑANZA SUPERIOR

Israel Castellanos León | El recorrido personal (y generacional) del autor por las aulas universitarias (y un poco más allá), es un pretexto para valorar la trascendencia en su aniversario 80 del Departamento de Arte de la Universidad de La Habana.

66 EL CONSEJERO ARANGO: LA RAZÓN ILUSTRADA Y EL IMAGINADO IMPERIO

Alaín Serrano | Tras la toma de La Habana por los ingleses, Francisco de Arango y Parreño se hace eco del lema de la Ilustración «todo lo razonable es practicable», y siguiendo el pensamiento económico británico, imagina el advenimiento de un imperio.

70 DESDE LEJOS

SIMONE LAZAROO

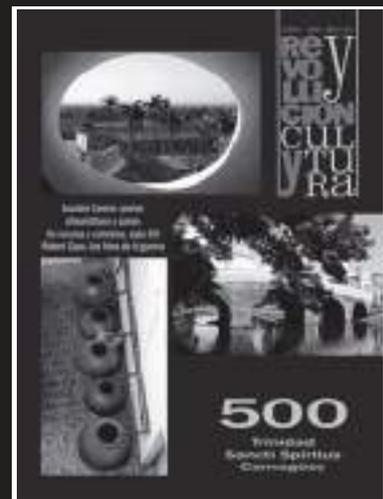
De esta escritora australiana, hija de padre euroasiático, presentamos el relato «La enfermedad asiática», en el que aborda algunas de sus experiencias como mestiza en Australia. Es una traducción de Isabel Carrera, especialmente para nuestra sección.

76 A TIEMPO

Juan Formell: Trovador auténtico como el que más | Joaquín Borges-Triana || Reflexiones al pie del deseo. Las ciudades invisibles de Italo Calvino | Concepción Otero Naranjo || En la esencia del conocimiento y el recuerdo del aroma de un habano | Caridad Atencio || Personalidades olvidadas de la cultura de la mediación interlingüística: Natacha Mella Zaldívar | Lourdes Arencibia

82 VISTAZOS

84 ESPACIO ABIERTO



REVOLUCIÓN
Y CULTURA

Portada:

Arriba: Trinidad vista desde la torre del convento de San Francisco.

Izq.: Casa de Ignacio Agramonte, Camagüey.

Derecha: Puente sobre el río Yayabo, Sancti Spíritus.

Fotos: Julio Larramendi Joa.

Reverso de portada:

Luis Ulises García, *Charito*, 1997, óleo/lienzo, 100 x 81 cm.

Foto: Israel Castellanos.

Reverso de contraportada:

Ángel Alonso, *Contradicciones de Occidente*, galería Espacio Abierto, abril-mayo/2014.

Contraportada: Bohío de paredes de yagua y cobija. Foto: Julio Larramendi Joa.

Directora

Luisa Campuzano

Subdirector editorial

José León Díaz

Consejo asesor

Graziella Pogolotti,
Ambrosio Fonet y
Antón Arrufat

Jefa de redacción

Conchita Díaz-Páez

Administrador

Iván Barrera

Redacción

Israel Castellanos

Corrección

Surelys Álvarez

Diseño

CJLCh

Edición digital

Luis Augusto
González Pastrana

Redacción y Oficinas

Calle 4 # 205, e/ Lí-
nea y 11, Vedado, Pla-
za de la Revolución

Tel: 830-3665

E-mail:

ryc@cubarte.cult.cu

Web site:

www.ryc.cult.cu

Precio del ejemplar:

\$ 5.00

atrasado: 5.50

Fotomecánica

e Impresión:

Ediciones Caribe

Permiso

81279/143.

Publicación financiada
por el FONCE

No. 3 julio-agosto-septiembre

2014 | época VI

Año 56 de la Revolución |

La Habana, Cuba

Cada trabajo expresa
la opinión de su autor.

What, no rumba?

Los recitales de Eusebia Cosme y las tensiones entre «raza» y «cultura» en torno a la definición de la «poesía negra» hispanoamericana en los 30 y 40*

Viviana Gelado.
Profesora de la Universidad Federal Fluminense (Brasil). Ha publicado *Poéticas de la transgresión: vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina* (2006; 2008).

Una de las tendencias más importantes dentro de la producción de la poesía de vanguardia latinoamericana es la de la llamada «poesía negra». Esta producción realiza la definición de su canon como tendencia de la poesía moderna (Mullen 1988; Gelado 2010) a través, sobre todo, de la elaboración y publicación de las antologías de Emilio Ballagas, Ildefonso Pereda Valdés y Ramón Guirao, en las décadas de 1930 y 1940. No obstante esta operación legitimadora, en más de un sentido paradójicamente tradicional –por el recurso al formato «antología» y, en especial, por tratarse de una producción que enfatiza, como elemento en que apoya su legitimación, el contacto directo con diversas prácticas orales, tomadas como materia de incitación estética–, la «poesía negra» moderna conocerá también, contemporáneamente, un medio de divulgación y consagración que corresponde más directamente a esta materia de incitación estética. En efecto, antes, durante y después del período de elaboración y publicación de las antologías citadas (medios de institucionalización de una serie literaria), se debe a los recitales de Eusebia Cosme la divulgación (¿repopularización?) y legitimación que la poesía negra alcanza tanto entre el público académico o el que frecuenta los ateneos, como entre el público que asiste a las presentaciones realizadas en escenarios como el del Carnegie Hall o las escucha a través de la radio. En ambos espacios de recepción, uno y otro público subordinan la letra impresa y el código lingüístico a las prerrogativas del contacto con el «documento humano vivo», propósito enunciado tanto en las antologías como en varias conferencias de Fernando Ortiz.

Analizaremos aquí, en líneas generales, el repertorio de las presentaciones de Eusebia Cosme en espectáculos unipersonales, así como el diseño de los programas impresos de esas presentaciones, durante las décadas del 30 y del 40. El propósito de este análisis es el de elucidar la importancia que ellas tuvieron en la constitución del canon de la moderna «poesía negra» hispanoamericana; investigar las motivaciones de los desplazamientos lexicales producidos en los atributos dados a esta poesía (negra, negrista, antillana, afrocubana, etc.); e inquirir, en el doble funcionamiento de esas presentaciones (entretenimiento dramático y demostración científica), las razones de la persistencia, en el período, de las tensiones entre las categorías de «raza» y «cultura», presentes en las diversas notas y ensayos críticos que, instigados por estas prácticas, produjeron intelectuales caribeños del período, como Fernando Ortiz, Ramón Lavandero, Margot Arce, Emilio Ballagas y Juan Marinello, entre otros.

Paralelamente a la organización y publicación de las antologías citadas y aun antes, en 1934, Eusebia Cosme, recitadora con formación musical y dramática, había iniciado su actividad profesional en recitales individuales, con el apoyo del actor y declamador español González Marín. En dichos recitales Cosme empieza a definir su repertorio y se ocupa directamente de la producción (escenario, vestuario, diagramación de programa impreso), como sucede con el «recital de

Pág. 3: Eusebia Cosme. Fotografía de Manuel Buznego.

* Tomado con autorización de su autora, de *Orbis Tertius*, 2011, XVI (17).



poesías», constituido casi exclusivamente por «poesía negra», que presenta en la sala de la Sociedad Pro Arte Musical de La Habana, el 24 de agosto de 1934. Este modo peculiar de concebir la producción de sus recitales la acompañará durante toda su carrera, aun cuando cuente con un equipo técnico de apoyo, sobre todo a partir de las presentaciones que realiza en Estados Unidos desde fines de la década del treinta.

A partir del análisis de los programas de diversos recitales presentados por Cosme en teatros, instituciones académicas, asociaciones comunitarias y culturales, emisoras de radio, de las reseñas críticas contemporáneas a la realización de estos recitales y de las antologías citadas, pueden extraerse elementos que indican tanto la concordancia como la tensión entre el «canon» que los autores de las antologías de «poesía negra» van definiendo contemporáneamente y el «repertorio» de Cosme. Estos ejes de tensión podrían situarse, básicamente, en torno a tres cuestiones: la relación que se instaura con el código lingüístico; las líneas que definen la construcción del canon de la «poesía negra» moderna; y los problemas que postula el carácter popular del material que funciona como objeto de incitación estética para esta modalidad poética.

En el primer caso, el código lingüístico es evocado tanto por Pereda Valdés como por Ballagas en sus respectivas antologías como factor que condiciona notablemente la inclusión/exclusión de poetas afronorteamericanos (en particular, de aquellos que practican un uso intenso del slang). En contraste con ellos, el factor lingüístico aparece como secundario en la práctica de Eusebia Cosme para el público no hispanohablante (tanto el académico como el no especializado), considerados el «ritmo refinado», la «mímica» y la «personalidad» de la puesta en escena de la recitadora, que hacen «que el elemento lingüístico sea secundario – o al menos no esencial para el disfrute de su

arte». Pero lo que en el medio académico afronorteamericano es percibido como valor positivo, constituye, en el medio cultural cubano, el corolario de una suerte de fetichización del ritmo asociada, por la crítica, a la producción afrocubana, tanto musical como poética. En efecto, en un sentido muy diverso al asumido por Spratlin en 1939, y apuntando más específicamente al carácter doble del signo lingüístico, Ballagas dirá todavía, veinte años más tarde, que la dicción de Palés Matos en «Danza negra» torna innecesaria la «comprensión exacta del sentido del poema [...], pues nos entra por el oído». (Ballagas 1951: 85). Así, como veremos más adelante, la práctica de Cosme será analizada muchas veces en Cuba como un arte que imprime un valor adicional (un acento, un grafismo) a un material poético que hace del acento uno de sus componentes rítmicos fundamentales y de la descripción sintética de la escena popular urbana, uno de sus motivos más visitados.

De hecho, el elemento más frecuentemente apuntado por la crítica (incluso contemporánea) será el de la potencia tanto acústica como visual, a través de la cual la «poesía negra» introduce, con la vanguardia de la década del 20, un exceso «característico» con relación al qué y al cómo de la poética clásica; tanto por lo que implica de inversión de valores (lo acústico sobre lo visual) como por lo que implica de subversión de los mismos (el tratamiento acústico como hipérbolo del significante).

Así, dentro de cuestiones planteadas por el código lingüístico, es notable por su profusión la presencia temprana de diversas tentativas de «reducción» (¿patronato? ¿sujeción?) de la heterogeneidad significativa de la oralización negrista (Gelado 2010: 96, n.16) a través de estudios filológicos, etnográficos, retóricos (F. Ortiz, J. Marinello, J. A. Fernández de Castro, etc.). Para Ortiz, por ejemplo, el reconocimiento del predominio del componente fónico en esta modalidad poética –expresado preferentemente por jitanjáforas, onomatopeyas y «voces crípticas», más apropiadas para la creación de una «ambientalidad africanoide», pone en evidencia tal grado de «insuficiencia del instrumental gráfico castellano» que compromete inclusive la «difusión ultramarina de la poesía mulata» (Ortiz 1935: 331-336).

Por otro lado, asumida la mayor o menor dificultad de «traducción» de los autores seleccionados en las antologías de «poesía negra» del período y en el repertorio de Cosme, es notable por su frecuencia en las primeras, la falta de datos relativos a la autoría de las traducciones de textos originariamente escritos en inglés, francés, portugués o lenguas criollas (la *Antología...* de Pereda Valdés y el *Mapa...* de Ballagas); al paso que en los programas de recitales en vivo y en los libretos de los programas de radio de Eusebia Cosme las referencias a los autores de las traducciones bien como a los editores de las recopilaciones de pregones y relatos de tradición oral son explícitas.

Con relación a este último material lingüístico-narrativo específicamente, la utilización de un vasto material propio de la lengua ordinaria por parte de la «poesía negra» –sobre todo, por Palés y Guillén–, sumado a lo que Ramón Lavandero llamará la presencia de «restos fósiles de idiomas africanos», si bien contribuyen a crear una línea melódica de efectos únicos, también postulan problemas tanto para la transcripción/traducción de los mismos como para la práctica de la recitación. Así, al elogiar la interpretación de Eusebia Cosme en una de sus primeras presentaciones en Puerto Rico, durante el homenaje que se le hiciera en el Templo del Maestro de San Juan, el 1 de mayo de 1936, lavandero anota y se interroga:



Eusebia Cosme en los estudios de la televisora WPIX de Nueva York (c. 1950).

«Sensemayá» [está hecho] con nada, con materiales muy pobres. Un estribillo de tres versos iguales, formados con las mismas tres palabras enigmáticas [...], en que las sílabas alternan sonoridades y silencios. Después, todo frases directas, simples, como hablan los niños, sin adobo retórico de ninguna clase. [...] ¿Cómo se podría recitar esto? Se adelanta Eusebia –pañolillo rojo cubriendo la crencha, dos argollas tremendas a las orejas– y dibuja el gesto preciso [...] Canta Eusebia el estribillo y sus notas graves tienen una sonoridad misteriosa, agorera, mágica, críptica. Su ademán, trémulas las manos, es de conjuro totémico y sus movimientos son reptantes, sinuosos, cautelosos, de danza zoofóbica... // No sabemos qué pensar. [...] Hemos presenciado una danza litúrgica y revivido durante un minuto un rito ancestral. (1936: 49-53)

En el texto de la nota aparece un contraste que estará presente en toda la crítica contemporánea: la percepción aguda de los materiales de la «poesía negra» y la paralela consideración del «efecto mágico» de su «dicción enigmática» y de la práctica de Cosme como ejemplo de refinamiento difícil de penetrar técnicamente más allá, muchas veces, del señalamiento de sus elementos accesorios (argollas, pañuelo). En tal sentido, la crítica cubana contemporánea acaba produciendo, por ejemplo, un discurso que transforma miméticamente la práctica de Cosme en el reiterado exotismo atribuido a esta modalidad poética. Traducida, pues, literalmente (aun cuando sea considerada por esa crítica como un «arte nuevo»), la práctica de Cosme parecerá, no obstante, no pasar de una mimesis (nunca diégesis), una «ilustración» del signo lingüístico poético que mantiene su prerrogativa como portador de un elemento no mutable: su significado.

En tal sentido, valdría tal vez la pena pensar con Ralph Ellison que el plus que introduce Cosme en relación con la poesía negra («la musiquita se la puse yo», dirá sobre la presentación de poemas de Palés en el Lyceum de La Habana, en julio de 1934) (Ortiz 1936: 225) recuerda elementos presentes también en el cante jondo y en el blues: el de una voz que (como el choteo criollo) juega o «se burla de la desesperación enunciada explícitamente por la letra» (Ellison 1995: 10-11). Volveremos a esto más adelante.

En lo que atañe a la construcción del canon de la «poesía negra» moderna, el cotejo de los programas de los recitales

de Cosme y del corpus recortado por las antologías contemporáneas revela coincidencias y tensiones; estas últimas, en general, expresadas como anticipación y como aplicación de un criterio más laxo en cuanto al estilo de «textos» y «autores» de los materiales incorporados a su repertorio por parte de Cosme. Así, en relación con el canon que los compiladores de las antologías van definiendo, las sucesivas redefiniciones que Cosme va realizando en su repertorio operan lecturas que actualizan elementos más heterogéneos del archivo cultural. En efecto, es posible percibir que la recitadora practica una lectura más inclusiva que la de Ballagas, Guirao (y sobre todo Juan Ramón Jiménez), aun cuando en ciertos períodos su repertorio tienda a la invariancia. Así, en los recitales y en los programas de radio de Cosme aparecerán con frecuencia pregones, cantos de comparsa, relatos anónimos (recogidos, entre otros, por Lydia Cabrera), el (al parecer) único poema de tema negro escrito por Rubén Darío, «La negra Dominga» (incluido por Ballagas apenas en el *Mapa...*, en 1946); y, más tarde, «Esa negra Fuló» del brasileño Jorge de Lima y algunos de los *Cuentos de Apolo* de Hilda Perera Soto. Esta mayor plasticidad en la lectura que Cosme practica en su repertorio está relacionada con el hecho de que, por un lado, su selección no se limita a las producciones que respetan los moldes tradicionales del «poema» (algo que, paradójicamente, la «modalidad joven» sí pone en práctica) y, por otro, su selección tampoco se limita a esa «modalidad joven» (aunque claramente la privilegie). La aplicación de estos dos criterios la lleva también a moverse más libremente respecto de las coordenadas temporales y discursivas asumidas, más o menos explícitamente, por los autores de las antologías. Así por ejemplo, en el primer caso, las recopilaciones contemporáneas realizadas por Lydia Cabrera quedarán fuera de las antologías, aun cuando estas sí incluyan cantos de comparsa (Guirao) y «poemas anónimos» (Ballagas 1946); bien como, en el segundo caso, poetas modernistas como José Asunción Silva.

Con relación más específicamente al estatuto autoral de los textos seleccionados por Cosme y los organizadores de las antologías, es significativo el contraste con la perspectiva asumida por Guirao, por ejemplo, quien da a la producción anterior a la «poesía negra» como «modalidad joven» el tratamiento de material folclórico o antecedente, de un modo semejante al que, ambiguamente, Mário de Andrade había utilizado al analizar el «populário vivo» en su *Ensaio sobre a música brasileira* de 1928 (Gelado 2008: 161-236); restándole, de ese modo, valor estético a aquellos materiales (sobre todo anónimos) que, junto con los procedentes del «contacto directo» con el «documento humano vivo» contemporáneo, funcionarían precisamente como objeto de incitación estética para la «modalidad joven». Al contrario, los programas de los recitales de Cosme nunca siguen un criterio cronológico de producción de los textos: las piezas anónimas y las autorales, bien como las surgidas en el siglo XVIII o en el XX parecen combinarse de acuerdo con criterios más específicos que atienden a la potencialidad de explotación de cada una de ellas en la sintaxis dramática de cada recital.

También en el marco de los problemas relativos a la constitución del canon, un aspecto que cabría investigar mejor es el de los posibles préstamos realizados entre Cosme y los autores de las antologías (sobre todo Ballagas y Guirao) en relación con los materiales que incluyen en sus respectivos repertorios. En este sentido, por ejemplo, si bien Eusebia Cosme acredita a Margot Arce (Quintero 1952: 18) el conocimiento de los poemas de Palés que recitaría en su



Eusebia Cosme y Enrique Lizalde en la versión de *El derecho de nacer* para la televisión mexicana, 1966.

primer viaje a Puerto Rico a fines de marzo de 1936, tres elementos comprobables a partir de su propio archivo o de contactos personales contemporáneos contradicen esta información. Uno de ellos, el más evidente, es la inclusión de «Danza negra» en el recital de la SPAM, en La Habana, en agosto de 1934 y de «Bombo», «Majestad negra» y «Falsa canción de baquiné», en los del Teatro Principal de la Comedia de La Habana, el 10 y el 17 de setiembre de 1935. Otro, de mediación más indirecta tal vez pero lo suficientemente importante en la historia profesional de Cosme como recitadora de «poesía negra» es el hecho de que, cuando González Marín la conoce y decide apoyarla para que realice su primer recital individual en La Habana, él viene de Puerto Rico, donde ya había entrado en contacto con la poesía de Palés. El tercero es la inclusión de Palés en la *Antología...* de Ballagas en 1935 (es decir, el año anterior al viaje de Cosme a Puerto Rico).

Otro probable préstamo, éste entre Cosme y Ballagas (o entre ambos y Regino Boti), sería el del poema «La negra Dominga» de Rubén Darío, escrito y publicado precisamente en La Habana en 1892. Si bien Ballagas lo incorpora al *Mapa...* (y no a la *Antología...*) (1946: 72-73), y Cosme lo incorpora a su repertorio entre 1943 y 1945, en sus programas de radio de CBS en Nueva York, el poema ya había sido puesto nuevamente en circulación en Cuba en 1923, en la recopilación que Regino Boti publica con el título de *Hipsipilas*, en la que decide la atribución del poe-

ma a Darío (y no a Casal) y lo publica como «Fragmento» (Boti 1923: 171).

En esta misma línea cabría integrar la producción de un recital que sin ser exactamente el resultado de «préstamos» con poetas contemporáneos, constituyó uno de los mejores ejemplos de los diálogos establecidos entre Cosme y ellos en este período. Se trata del recital presentado en una «Noche cubana» organizada por la bailarina afroamericana Katherine Dunham en su Escuela de Danza y Teatro de Nueva York y que tuvo lugar el 29 de mayo de 1946. El programa, dedicado exclusivamente a la poesía de Guillén, estuvo integrado por números de canto, danza y poesía, motivos recurrentes en la «modalidad joven». En él tomaron parte, además de Cosme y Langston Hughes en la declamación de los poemas, bailarines y músicos de la escuela de Dunham y la cantante Eartha Kitt, en escenario diseñado por Elsa Kula. La presentación general estuvo a cargo de Ben Frederic Carruthers y de Hughes (quienes publicarían la primera compilación de poemas de Guillén en inglés dos años más tarde). En la primera parte del recital, Cosme dice «Balada de los dos abuelos», «José Ramón Cantaliso», «Balada del güije» (poema dedicado a ella por Guillén) y «Secuestro de la mujer de Antonio»; a continuación, Hughes dice en inglés «Canción del bongó», «Velorio de Papá Montero», «Sabás» (poema que Guillén le dedica) y «Maracas»; en seguida, Cosme dice «Maracas» en castellano. La primera parte de la velada se cierra con un número de canto y danza sobre «Maracas-Santiago de Cuba» con música de Don Marzedo. La segunda parte la abre Hughes con la «Pequeña oda (A un negro boxeador cubano)» en inglés, a la que le sigue una danza de diablitos; Cosme, a continuación, recita «Simón Caraballo», «Pregón» y «Sensemayá», seguida de otro número de danza que pone en escena la posesión de una joven por una culebra. Luego, Eartha Kitt interpreta «Quirino» y «Curujey», con música de Emilio Grenet. Cierran el recital, en una especie de puya masculino/femenina, Hughes y Cosme, alternándose en la recitación de «Mulata» (LH), «Búcate plata» (EC), «Me bendo caro» (LH) y «Bito Manués» [sic] (EC), en la que, al efecto apicarado del tenor del contrapunteo se le superpone el de la insolencia jocosa, propia del choteo criollo, con que se introduce la paradoja de que sea Cosme quien «venza» el desafío diciendo «tú no sabe inglés». Volviendo a las operaciones de definición de los respectivos repertorios de «poesía negra» en el período, es interesante destacar que el repertorio de Cosme irá adquiriendo progresivamente un carácter de veras continental (algo de que carecen la *Antología...* de Ballagas y, deliberadamente, la *Órbita...* de Guirao). En efecto, aun cuando sea presentado como «recital de poemas afrocubanos» (Universidad Michoacana, Morelia, México, 18 de mayo de 1940, por ejemplo) su repertorio de 1934 a 1946 incluye regularmente, como vimos, poetas cubanos, puertorriqueños, venezolanos, estadounidenses, etc.

Además de los citados, otro elemento que revela líneas de tensión en la constitución del corpus de «poesía negra» hispanoamericana entre el repertorio de Cosme y el consignado por las antologías del período son las denominaciones utilizadas contemporáneamente para referirse a esta serie. En las introducciones a las antologías, sus editores utilizan casi indistintamente los atributos «negra», «negrista», «afrocubana», «afroantillana», etc. Por su parte, en la práctica de Eusebia Cosme se verifica un tránsito de una especie de «vacío» nominal (en los programas de las primeras presentaciones en Cuba el enunciado alude a una práctica más o menos «universal» —«recital de

poesías—, aun cuando el repertorio esté constituido casi exclusivamente por «poesía negra») a la denominación «afroantillana» —posterior a la serie de recitales ofrecidos por Cosme en Puerto Rico, donde en 1932 Luis Palés Matos y J. I. de Diego Padró habían polemizado en torno al carácter antillano / «occidental» de la cultura local; y posterior también a los recitales hechos por Cosme en Estados Unidos, donde siempre será presentada como recitadora de «poesía afroantillana». Menos usuales, aunque también presentes en la denominación dada a los recitales de Cosme, aparecen los atributos «afrocubana» o «negra», con posterioridad a sus presentaciones en Estados Unidos y a la consagración de esta denominación (por la canonización de la «poesía negra» como «modalidad joven») con la publicación de la antología de Guirao, que, como quiere su autor, con el mismo gesto con que esta poesía adquiere su carta de ciudadanía, cierra también «un ciclo» y un debate, al tomar como punto de partida y de referencia central para este repertorio los «poemas mulatos» del *Sóngoro cosongo* de Nicolás Guillén y los textos críticos de J. Marinello, J. A. Fernández de Castro, F. Ortiz, etc., dejando de lado así el alcance regional y continental de ambas: producción poética y crítica.

De manera análoga a los debates en torno a la denominación más adecuada a ser dada a la serie literaria, el carácter popular del material que funciona como objeto de incitación estética de la nueva modalidad poética será motivo de polémica; al paso que la popularidad que alcanzarán estas prácticas (repopularizando el material objeto de incitación estética) será vista, por los propios cultores del negrismo, como un efecto no deseado por esta «modalidad joven».

Carácter dual de esta práctica aludido en notas tempranas publicadas por la *Revista Hispánica Moderna* —órgano académico de divulgación de la «alta cultura» hispánica—, tanto en la reseña crítica publicada por Iduarte sobre una presentación de Cosme en el Instituto de las Españas, auspiciada por la Universidad de Columbia y presentada por Jorge Mañach, profesor de literatura en Columbia en ese momento; como en la inclusión de las presentaciones de Cosme en el Carnegie Hall entre las noticias de «Arte hispano en Nueva York», publicadas en la misma revista, junto, por ejemplo, con la noticia de la primera exposición del «Guernica» de Picasso en 1939 (5, 3: 277).

De la repercusión temprana y positiva de los recitales de Cosme dan cuenta los programas de sus recitales, que incluyen desde 1935, comentarios críticos favorables de Ichaso, Ortiz, Ballagas, Sánchez Galarraga, Mañach, Guillén, Suárez Solís, Bonich, Ramón Vasconcelos, y luego, Margot Arce, E. Belaval, R. Lavandero, Palés, Bosch, etc. De modo tal que, cuando Cosme se presenta en el Carnegie Hall a fines de 1938, el material publicitario incluya apenas un retrato suyo pero en cambio reproduce una serie numerosa de recortes de prensa sobre sus recitales.

Semejante economía de recursos (que condice con la del material objeto de incitación estética) puede percibirse también en el uso de tapas seriales en los programas de mano de los recitales. En particular, en el diagrama sintético, sin firma, de una silueta femenina en traje de rumbera, enlazada por la inicial E, utilizado por primera vez, aparentemente, en el recital del Teatro Principal de la Comedia (La Habana, 29 de enero de 1938) y reproducido en el del Carnegie Hall (4 de diciembre de 1938) y en el del Town Hall de 1943, impreso alternativamente en diversas combinaciones de negro con azul, rojo, verde. En cierto sentido, el diagrama sintético de la rumbera podría tomarse

como emblemático del tipo de crítica que el trabajo de Cosme suscita: por un lado, la que pone el énfasis en lo accesorio de la rumbera (argollas, collares); por otro, la que, como Ramón Lavandero, Loló de la Torriente o Ben Carruthers, consigue interpretar la funcionalidad del vestuario y los accesorios en relación con el repertorio puesto en escena.

Así, si bien, como nota Moore, «figuras como Ignacio Villa, Eusebia Cosme y Rita Montaner [tuvieron] un papel mediador entre 'la calle' y 'la elite'» (2002: 25), el reconocimiento (difícil en todos los casos) llegó antes y se mantuvo en el caso de los músicos (de piezas sinfónicas o populares) y cantantes, mientras que, en lo que respecta a Eusebia Cosme, es difícil aún hoy encontrar referencias a su trabajo. Y cuando estas aparecen, contemporáneamente a sus recitales, revelan muchas veces una lectura oblicua, estrábica de «primitivismo», estereotipada, más atenta a lo accesorio y que insiste en caracterizar a la recitadora como «mulata sandunguera». En efecto, exponiendo los condicionamientos impuestos al «papel mediador» al que se refiere Moore, F. Ortiz alude en estos términos a la presentación de Cosme en el Lyceum de La Habana en 1934: «[...] una mulatica sandunguera ante una sociedad cultísima y femenina, recitando con arte versos mulatos que dicen las cosas que pasan y emocionan en las capas amalgamadas de la sociedad cubana». (1934: 206). O al verla recitar «Papá Ogún» de Palés, dos años más tarde:

[Cosme enriquece los versos] con un melismo que no pensó el autor. [Puso en los versos una música] captándola de su manantial más puro, del riquísimo tesoro melódico de las liturgias yorubas, que ella, naturalmente, conoce; [superando a Palés], integrando la poesía en la música y en la gesticulación hierática del rito evocador, de milenaria resonancia. // [Pero] a fuerza de exaltar la abundosidad de ritmos en el acervo musical del negro, suele olvidarse que también atesora finas melodías, y que el arte afrocubano está aún en los inicios de su transfusión de un mundo a otro. Eusebia Cosme está ya reclamando otra artista más completa. [...] una mulata que a la belleza de su plástica mujeril una la de su voz y tenga el arte de cantar y bailar con esa fidelidad imitativa que sólo puede dar la repetición de un mismo arrobamiento ritual [...] Más aún, no una mulata, varias mulatas hacen falta para el coro sagrado de los dioses milenarios... (1936: 225-226, énfasis mío)

Curiosamente, Ortiz apunta «falta» y «abundancia» en/ con un mismo gesto: la misma «mulata sandunguera», que expresa con arte lo que sucede a las «capas amalgamadas de la sociedad cubana», necesita, ya en 1936, ser sustituida por un «coro sagrado», aun cuando se reconozca en ella «naturalmente» el conocimiento de «las liturgias yorubas». ¿Qué falta al arte de Cosme o qué resta en él de inasimilable? ¿o será que lo que el arte de Cosme expone en abundancia es la «falta» (¿de amalgama?) en las «capas [...] de la sociedad cubana»? Y en este sentido, ¿sus recitaciones no pondrían en evidencia las tensiones del «claroscuro del pensamiento mestizo», evocado por Ortiz como condición necesaria para la aprehensión de la «poesía mulata»? (1936: 33)

Significativamente, Ortiz se refiere a la rumba contemporánea en los mismos términos de la «falta»: «Tenemos la rumba vista y oída, la rumba gozada; pero un día el poeta mulato nos dará la rumba subjetiva del rumbero, como un cante jondo salido desde el abismo de su medular africanidad hacia afuera» (1936: 225). Nuevamente, lo có-

mico (y popular) como inferior o antecedente de un sentimiento trágico (¿un cante jondo cubano?) por venir. La rumba «gozada», excesiva, *for export*; la rumba sobre cuya falsa expectativa, defraudada por el «arte nuevo» de Cosme, juega el título de la nota del *Amsterdam News*.

En efecto, la «rumbera» Cosme desafina, al privilegiar en su repertorio los vínculos entre la poesía, la música, la danza y la estructura antifónica características de la poesía popular, desde los títulos de los poemas que selecciona –(falsa) canción, balada, son, rumba, ronda, elegía, canción de cuna, danza, coloquio, liturgia, comparsa. Y al «cantar» ciertos versos o «poner música» a los poemas en sus interpretaciones, pone en escena, gráfica y musicalmente, la «nota oscura» que, un poco a pesar de sí misma en su caso, rechaza (como el grafismo del cante jondo y del blues) el sonido bello, armónico de la música clásica occidental y de la «amalgama social» tal y como la está soñando en ese momento la élite cubana.

En ese contexto, la popularidad contemporánea conquistada por las presentaciones de Cosme (especie de «repopularización» del material de incitación estética sobre el que se produce la «poesía negra» moderna) se percibirá también como un elemento excesivo. El mismo Guillén que reconocerá en los inicios de las presentaciones de Cosme que, sin ellas «el esfuerzo de nuestros poetas populares habría encontrado escollos insuperables para devolver a la masa sus más puras esencias» (de la Torriente ca. 1940: 71), exigirá, crítico no condescendiente, a comienzos de los cincuenta que el repertorio de Eusebia Cosme se «depure [...] de esa suerte de oportunismo literario que nos presenta un negro turístico, superficial, estúpido», nutriéndose «de savia popular más de nuestro tiempo y nuestra lucha», en una nota en la que vuelve sobre lo «afrocubano» para negar su existencia «diferenciada de lo cubano esencial» (Guillén 1951).

En ambos casos, la percepción del exceso derivaría de la producción de efectos no deseados por esa «modalidad joven», a la que Guirao presenta como «de ciclo cerrado» ya en 1937. En el primer caso en particular, en la evaluación realizada por Ballagas el exceso de la práctica de Cosme se derivaría de la propia insistencia antivanguardista de la perspectiva del poeta y crítico que percibe la recitación de la «poesía negra» como una producción perteneciente a un orden distinto de aquel atribuido al «gusto cultivado» o a la «sensibilidad artística», aun cuando el mismo Ballagas critique positivamente el trabajo de Cosme:

Es un arte en el que gesto y danza son inseparables de la música. Por esa razón existen en Cuba recitadores de poesía negrista, pero ellos contribuyen, a veces, a rebajarla puesto que recitan lo que le gusta a un público casi siempre sin sensibilidad artística. Excluyendo otras veces las producciones de los buenos poetas del género y ofrecen imitaciones que más bien resultan una caricatura que una manifestación de verdadera poesía. // Entre los recitadores de poesía negra es justo citar a Eusebia Cosme, artista de raza negra, iniciadora del género y mujer de gusto cultivado. (1951: 78, énfasis mío)

En un esfuerzo paralelo al de Guirao, tendente a comprender el fenómeno de la «poesía negra» y a acelerar el fin de un ciclo, J. Marinello traza una distinción entre lo típico y lo característico y defiende la necesidad de «apurar hasta el límite el negrismo», de ir a «la raíz trágica», con el propósito de corregir los desvíos producidos por el uso de una perspectiva estereotipada en torno a la producción «negra». Así, dice Marinello:

Hay lo típico, lo característico y las capas dramáticas. Lo típico es lo inmediato, lo superficial, pero elevado a categoría [...] La captación de lo típico significa siempre [...] un aislamiento del centro vitalizador [...] lo característico está enterrado en cada gesto vital; [...] lo típico es episódico y escénico y lo característico permanente y espontáneo. // Que lo característico en el negro puede darnos una nota artística de riqueza eficaz lo prueba definitivamente el libro de Nicolás Guillén [*Sóngoro Cosongo*] // Porque Guillén y Ballagas no han descrito lo negro, han hablado lo negro. // Se duele a veces el artista de la falta de grandes motivos [...] Y tiene a la mano la tragedia sin tamaño de una raza maldita. [...] Ya ha entrado con triunfo hasta el ritmo que sube de la raíz; con él y por él puede apretar la raíz trágica. (1933: 130-138)

En la línea de pensamiento apuntada por Marinello, es interesante considerar no solo el repertorio de Cosme sino



Eusebia Cosme con Langston Hughes en Nueva York, 29 de mayo de 1946.

también el tenor del material gráfico incluido en sus programas impresos. Así es posible ver que si, por un lado, las fotografías de la recitadora reproducidas en los programas ponen en escena tanto el carácter festivo, cómico (la «rumbera») como el trágico (la actriz dramática de la «Balada del güijje») de su repertorio; la crítica, por otro lado, paradójicamente recae con frecuencia en el comentario que enfatiza lo típico (la rumbera) en detrimento de «lo característico y las capas dramáticas». Una de las pruebas notables de esta lectura que expone el punto de vista de una ceguera de élite es que las «argollas» utilizadas por Cosme y el sonido metálico que producirían durante su actuación nunca se asocian, por ejemplo, a los grilletes que signaron «la tragedia sin tamaño de una raza maldita». La misma ceguera que trata de reducir (en el sentido fuerte, histórico-cultural del término) la heterogeneidad del material lingüístico de la «poesía negra», lee la práctica de Cosme como simple «onomatopeya» (diseño de vestuario y accesorios) o «ilustración» (diseño y montaje del programa).

Por otro lado, esa misma crítica adjudica a la práctica de Cosme una «falta», derivada de una lectura oblicua (y que solo podría pensarse a sí misma como metonímica), de la



dificultad/imposibilidad técnica de transcripción de la oralización propia de la poesía «negra». Así, paradójicamente, deja de percibir también que, de acuerdo con el mismo criterio, en la recitación los poemas negristas se realizarían más plenamente que en la propia escritura. En este sentido, es altamente significativa la ceguera de Ortiz quien, como vimos, opone a esa «falta» la «amalgama» social del mestizaje, al caracterizar la «poesía mulata» como un «mestizaje lingüístico» (1936: 30). No obstante la amalgama de música, canto, mímica y danza, las pre-

sentaciones de Cosme no son vistas por él como una práctica que integra lo que en la escritura, por dificultades técnicas sistémicas, permanece como intraducible o irrepresentable.

Además, aun cuando Ortiz reconozca en el trabajo de Cosme el haber «sabido recoger las bellezas de la nueva poesía y transmitir las puras [sic] a la multitud», prejuzga que «su recitación quizá habrá de ser un día señalada como un prólogo [...] del teatro cubano integral» (1934: 213). De este modo, en lugar de ver la práctica de Cosme como una realización más plena del arte negro moderno (por su realización positiva de la oralidad «negra», por «hablar lo negro», y por su ruptura de límites entre diversos códigos de arte), se la ve/escucha, en otro gesto de sujeción o patronato, como el prólogo de un género canonizado. Como Guirao, Ortiz parece experimentar también la urgencia de cerrar el ciclo de la «poesía negra» moderna, transformando en objeto arqueológico la modalidad poética y sustituyendo la recitación de Cosme por el «teatro cubano integral».

Preservando los límites entre la «alta cultura» (en la que se inscribiría la «poesía negra» como «modalidad joven») y la cultura popular, los «negrólogos» contemporáneos ven las recitaciones de Cosme no como una práctica renovadora, en la que se realizaría la propuesta vanguardista de ruptura de límites entre códigos y géneros de arte y la utopía de la ruptura de límites entre arte y vida, sino como una práctica tradicional, como un índice que, a pesar de los intentos de patronato de la élite, pone en evidencia el carácter ficcional de la amalgama social pregonada por ella.

Bibliografía:

- Andrade, Mário de (1962) [1928]. *Ensaio sobre a música brasileira*, São Paulo, Martins.
- Arozarena, Marcelino (1966). *Canción negra sin color*, La Habana, UNEAC.
- Arrom, José Juan. «La poesía afrocubana», en: *Revista Iberoamericana* 4 (1942), p.379-411.
- Ballagas, Emilio (ed.) (1944) [1935]. *Antología de poesía negra hispanoamericana*, Madrid, Aguilar.
- Ballagas, Emilio (ed.) (1946). *Mapa de la poesía negra americana*, Buenos Aires, Pleamar.
- Ballagas, Emilio (1973) [1951]. «Poesía afro-cubana». Alberto N. Pamiés y Oscar Fernández de la Vega (eds.). *Iniciación a la poesía afro-americana*, Miami, Universal, 78-87.
- Ben Frederic Carruthers Papers. Schomburg Center for Research in Black Culture, New York Public Library.
- Botí, Regino (1923). *Hipsipilas*, La Habana, Siglo XX.
- Carruthers, Ben Frederic (1945). «Eusebia Cosme and Nicolás Guillén». *Theatre Arts* XXIX 11: 662-664. («Eusebia Cosme Papers», Schomburg Center)

- Díaz Quiñones, Arcadio (1997). «Isla de quimeras: Pedreira, Palés y Albizu». *Revista de crítica literaria latinoamericana* 45: 229-246.
- Diego Padró, J. I. de (1973). *Luis Palés Matos y su tras mundo poético*, Río Piedras, Puerto.
- Ellison, Ralph. «Flamenco» (1995) [1954]. *The collected essays of Ralph Ellison*, New York, Modern Library, 10-11.
- Eusebia Cosme Papers. Schomburg Center for Research in Black Culture, New York Public Library.
- Galaor, Don (1934). «Eusebia Cosme». *Bohemia* XXVI 28, 29.jul.1934: 38 y 49. («Eusebia Cosme Papers», Schomburg Center)
- Gelado, Viviana (2008). «El primitivismo antropológico del modernismo brasileño como forma de valorización de lo popular». *Poéticas de la transgresión: vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina*, Buenos Aires, Corregidor: 161-236.
- Gelado, Viviana (2010). «Primitivismo y vanguardia: las antologías de 'poesía negra' hispanoamericana en las décadas del 30 y del 40». *Tinkuy* 13: 89-104. (Disponible en http://www.litlm.umontreal.ca/recherche/publications/tinkuy_13.pdf)
- Guillén, Nicolás (1951). «Regreso de Eusebia Cosme», mimeo («Eusebia Cosme Papers», Schomburg Center)
- Guirao, Ramón (ed.) (1938). *Órbita de la poesía afrocubana 1928-37* (Antología), La Habana, Úcar, García & Cia.
- Jiménez, Juan Ramón (ed.) (2008) [1937]. *La poesía cubana en 1936*, Sevilla, Renacimiento.
- Jiménez Román, Miriam (2010). «Notes on Eusebia Cosme and Juano Hernández». Miriam Jiménez Román y Juan Flores (eds.). *The Afro-Latin@ Reader: History and Culture in the United States*, Durham, Duke UP, 319-322.
- Lavadero, Ramón (1936). «Negrista poético y Eusebia Cosme». *Ateneo puertorriqueño* II, 1: 46-53.
- Lizaso, Félix y José A. Fernández de Castro (eds.) (1926). *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)*, Madrid, Hemando.
- Luna, Noel (ed.) (2008). *Fiel fugada. Antología poética de Luis Palés Matos*, San Juan: Ed. de la UPR.
- Mañach, Jorge (1991). *La crisis de la alta cultura en Cuba. Indagación del choteo*, Miami, Universal.
- Marinello, Juan (1933). «Poesía negra: apuntes desde Guillén y Ballagas». *Poética: ensayos en entusiasmo*, Madrid, Espasa Calpe, 99-143.
- Moore, Robin D. (2002). *Música y mestizaje. Revolución artística y cambio social en La Habana. 1920-1940*, Madrid, Colibrí.
- Mullen, Edward (1988). «The Emergence of Afro-Hispanic Poetry: Some Notes on Canon Formation». *Hispanic Review* 56, 4: 435-453.
- Ortiz, Fernando (1924). *Glosario de afonegrismos*, La Habana, El Siglo XX.
- Ortiz, Fernando (1934). «La poesía mulata. Presentación de Eusebia Cosme, la recitadora». *Revista Bimestre Cubana*. XXXIV 2-3: 205-213.
- Ortiz, Fernando (1935). «Los últimos versos mulatos». *Revista Bimestre Cubana* XXXV 3: 321-336.
- Ortiz, Fernando (1936). «Más acerca de la poesía mulata. Escorzos para su estudio». *Revista Bimestre Cubana* XXXVII 1: 23-39; XXXVII 2: 218-227; XXXVII 3: 439-443.
- Palés Matos, Luis (1978). *Poesía completa y prosa selecta*, Caracas, Ayacucho.
- Pamiés, Alberto N. y Oscar Fernández de la Vega (eds.) (1973). *Iniciación a la poesía afro-americana*, Miami, Universal.
- Pereda Valdés, Ildelfonso (ed.) (1936). *Antología de la poesía negra americana*, Santiago de Chile, Ercilla.
- Quintero, Luisa A. (1952). «Eusebia Cosme, la poesía mulata hecha carne». *Ecos de Nueva York*. 20 abr.: 17-18 y 45. («Eusebia Cosme Papers», Schomburg Center)
- Torriente, Loló de la (ca. 1940). «Plenitud y triunfo de Eusebia Cosme en México». *Carteles*, p.71. («Ben Frederic Carruthers Papers», Schomburg Center)

En tranvía, con Nájera y con Casal*

María Antonia Borroto Trujillo.
Profesora de la filial camagüeyana del Instituto Superior de Arte.
Ha publicado: *Palpitación de lo diario. Un costumbrista llamado José Martí; Imagen múltiple de la ciudad. Tres cronistas miran La Habana y Ansias de traspasar el horizonte: estudios sobre Julián del Casal.*



Viajar en tranvía... El mero hecho de decirlo supone una actitud francamente romántica, pasatista si se quiere. Lo es para nosotros, desde nuestra perspectiva, desde este desquiciado mundo nuestro, con su aceleramiento febril y su propensión a la ligereza nerviosa. Mas, ¿cómo lo asumían quienes, efectivamente, recorrían las ciudades, en constante expansión ya desde entonces, en esos carritos que podían, como dice en una de sus amargas humoradas Rafael Suárez Solís, ir a toda velocidad, repletos y engalanados con colgaduras humanas, exhibidas por el motorista «con el orgullo de quien exhibe una jaula de fieras, mientras [ejecutaba] con la campana toda la partitura de *El anillo de los Nibelungos*»? (274)

Jorge Mañach describe, en sus *Estampas de San Cristóbal*, la noble disposición de estos artefactos para internarse «como arqueólogos entre las vejeces de la villa», recorrer «las calles bajunas, de nombres elementales –Luz, Sol, Merced, Damas...», orearse «un momento al filo de la bahía» para tornar «a adentrarse en la ciudad nueva con un aire recalcitrante y como si vinieran del fin del mundo» (117). En

la perspectiva del joven abogado que acompaña al bonachón de Luján, personaje entrañable, «la más amena distancia entre dos puntos de San Cristóbal no es ahora la línea recta». Luján, un procurador ya añoso, advierte que, incluso a pie, puede andarse más rápido, pero no «tan amenamente» (117).

Porque andar en tranvía implicaba, de hecho, un cambio en la perspectiva misma desde la que se contemplaba el paisaje urbano, una transformación del propio paisaje urbano. La comparación del «carrito» con un arqueólogo en el fragmento de Mañach alude a esa facilidad tan suya para escudriñar y atisbar lo nunca antes visto, hasta el punto de mostrar algo aparentemente oculto.

Rara vez reparamos en esta peculiaridad de los medios de transporte. Logran algo muy obvio: la sensación de acortamiento, gracias a la velocidad, de una distancia física. Modifican sustancialmente nuestras nociones de

tiempo y espacio, hasta el punto que viajar puede llegar a ser una experiencia metafísica. Mas los medios de comunicación también suponen una modificación en nuestra formas de mirar y de relacionarnos con nuestro entorno. Recordemos, con Ortega y Gasset, que «la perspectiva visual y la intelectual se complican con la perspectiva de la valoración» (19).

La modernidad supone la prisa: comienza a ser acelerado el ritmo de las publicaciones, vertiginosa la sensación de ubicuidad. Ya en las postrimerías del siglo XIX, gracias al teletipo, las agencias de noticias y los corresponsales, el mundo parecía al alcance de la mano. Tal

*Ponencia presentada en el Coloquio Internacional *El cuerpo y sus economías en la cultura y la historia de mujeres de la América Latina y el Caribe*, Casa de las Américas, febrero de 2014.

alumbramiento, el del llamado periodismo moderno, también implicó el nacimiento de los roles que marcaron la dinámica, en sus primeros tiempos, de esta profesión, y que aún hoy, con otras vestiduras, en un complejísimo entramado, no solo sobreviven sino que llegan a ser el ansiado hilo de Ariadna que permite entender qué es un periodista; me refiero, por supuesto, a los roles de cronista y reporter.

El cronista de entonces parecía tener como máxima el célebre aserto de Ortega: «El punto de vista individual [es] el único punto de vista desde el cual puede mirarse el mundo en su verdad. Otra cosa es un artificio» (20). Las perspectivas contemporáneas sobre los lenguajes del periodismo ratifican, aunque desde otro punto de vista, esa idea: se reconoce la vocación objetivadora de la llamada información periodística, hasta el punto que el texto eminentemente informativo implica la anulación de la presencia del sujeto literario en tanto tal.

El cronista, al dar cuenta de una determinada experiencia vital, da cuenta de sí mismo. Y el modernista, tal vez más que ningún otro, sintió la fuerza, casi agónica, de las tendencias hacia la profesionalización del oficio; a ellas reaccionó, bien de forma explícita, bien mediante la escritura de textos que son la anticipada negación de tendencias que a la vuelta de unos años habrían de tener su apoteosis. El telegrama no tiene estilo, decía Manuel Gutiérrez Nájera, autor de otra célebre frase que equipara la crónica con la diligencia, y a la información, con los trenes relámpago. No es casual el uso de la metáfora: ratifica la cercanía entre ambas nociones de la comunicación, la traslación propiamente dicha y la simbólica, ese acortamiento de distancias físicas y temporales que es esencialmente un medio de comunicación de masas. En la experiencia vital del cronista confluyen ambos aspectos y su escritura es el resultado de la una y la otra. La ciudad que debe recorrer, y de la que debe dar cuenta a sus lectores, no parece ser un ente contiguo: es, más bien, sitio para lo fragmentario y lo aleatorio, advertida como tal desde el pescante, sensación que habrá de ser plasmada en el periódico que, como muy atinadamente advierte Julio Ramos, es en sí mismo una entidad fragmentaria. A la linealidad del libro se opone la hibridez y discontinuidad del periódico, forma más apropiada que ninguna otra para captar la sensibilidad de los nuevos tiempos.

¿Y la mujer? Se preguntarán ustedes, pues nos reúne, precisamente, la intención de reflexionar en torno a ella. La mujer no permanece solo en el interior refinado y voluptuoso: también puede ser compañera de viaje o soñada durante el trayecto.

En «La novela del tranvía», de Manuel Gutiérrez Nájera, por ejemplo, este medio de locomoción deviene en un muestrario de la sociedad, sitio de confluencia, que le permite al *voyeur* que es el cronista apreciar la ciudad desde una nueva perspectiva. Así lo describe el narrador: «[...] nada hay más peregrino ni más curioso que la serie de cuadros vivos que pueden examinarse en un tranvía» (70-71). Es una «miniaturesca arca de Noé» en la que el paseante imagina la historia de cada vecino. Nájera, al narrar su paseo en tranvía asume la técnica del monólogo. Tanto como la historia misma –supuesta por el cronista–, asistimos al ir y venir de sus ideas. También él deviene en personaje. No solo imagina a su vecino casado y con hijas, sino que puede concluir como «indisputable» la existencia de esas «desventuradas criaturas»:

Nada más las mujeres, y las mujeres de quince años, saben cepillar de esa manera. Las señoras casadas ya



no se cuidan, cuando están en la desgracia, de esas delicadezas y finuras. Incuestionablemente, ese caballero tenía hijas. ¡Pobrecitas! Probablemente le esperaban en la ventana, más enamoradas que nunca, porque no habían almorzado todavía». (73)

Acto seguido, saca su reloj e imagina que, por lo avanzado de la hora y la evidencia de que no han comido, ¡va a darles un vahído! Se alternan los juicios morales sobre la iniquidad de los propietarios de casas y los rigores de las labores de las costureras. Estas mujeres se oponen a otras conocidas por él que le han causado «tantos disgustos». Podría muy bien casarse con una, lo que implicaría la protección de ellas y ciertas certezas respecto a la felicidad:

Nada: lo mejor es buscar una de esas chiquillas pobres y decentes, que no están acostumbradas a tener palco en el teatro, ni carruajes, ni cuenta abierta en la Sorpresa. Si es joven, yo la educaré a mi gusto. Le pondré un maestro de piano. ¿Qué cosa es la felicidad? Un poquito de salud y un poquito de dinero. Con lo que yo gano, podemos mantenernos ella y yo, y hasta el angelito que Dios nos mande. (73)

Adviértase el uso del verbo en presente del indicativo, lo que puede ser interpretado como disfraz de la mera su-





De izq. a derecha: Gutiérrez Nájera y *La novela del tranvía*; Julián del Casal y sus *Prosas*.



posición, cada vez con mayores visos de realidad. «Además –dice a continuación–, ya es preciso que me case». Al irse su vecino se consuela pensando en que de no ser la abundante lluvia, le seguiría.

Varias razones recomiendan distinguir entre autor y narrador. El tono un tanto zumbón de la crónica implica una actitud rara vez advertida en los modernistas por la crítica, a quienes siempre imaginamos serios y meditabundos. No puedo detenerme en las implicaciones y seriedad del humor, en el poder de la risa, la que, en lo referido al periodismo decimonónico, confinamos al ámbito de los costumbristas o a las polémicas políticas. Rubén Darío tiene textos formidables sobre París que provocan más de una sonrisa, y hasta Julián del Casal asume respecto a sus personajes y a ciertas situaciones una actitud en ocasio-

nes de franca burla. En este caso, o sea, en el de «La novela del tranvía», me pregunto si Nájera no llega a burlarse de su narrador, de esa actitud, tan humana por demás, que es imaginar, completar la imagen del otro. O suponer que entre la imagen del otro –estereotipada, basada no en las evidencias mismas sino en nuestros prejuicios– y su ser real –perdónenme el facilismo de la expresión, mas no se me ocurre otra mejor– apenas hay distancia alguna. ¿Se estará burlando acaso de la pretensión de felicidad que subyace en el matrimonio? ¿Lo hará también de esa pretensión de educar a la mujer de acuerdo con el gusto y necesidades del hombre, del papel activo de este y de la supuesta pasividad de ella? No lo puedo afirmar tajantemente –haría falta, para ello, rastrear el tópico en el resto de la producción de Nájera–, mas la duda es imperiosa. El procedimiento llega al delirio cuando ocupa el sitio abandonado una dama de cerca de treinta años que, de seguro, traiciona a su esposo. El observador convierte ciertos rasgos y actitudes de la mujer, en signos probatorios. Aquí el procedimiento narrativo es diferente. Si al compartir el asiento con el señor ya maduro el narrador se incluye en su posible relación con las supuestas hijas del hombre, una rubia y la otra trigueña, en este momento del viaje hay un brusco giro hacia la segunda persona, y la interpe-lada es ella:

Estoy tentado de ir en busca de tu esposo y traerle a este sitio. Ya adivino cómo es la alcoba en que te aguarda [...] Pues bien; cuando tú estés en esa tibia alcoba [...] tu esposo y yo entraremos sigilosamente, y un brusco golpe te echará por tierra, mientras detengo yo la mano de tu cómplice. Hay besos que se empiezan en la tierra y se acaban en el infierno.

La impresión es tan vívida que:

Un sudor frío bañaba mi rostro. Afortunadamente habíamos llegado a la plazuela de Loreto, y mi vecina se apeó del vagón. Yo vi su traje; no tenía ninguna mancha de sangre; nada había pasado. Después de todo, ¿qué me importa que esa señora se la pegue a su marido? ¿Es mi amigo acaso? Ella sí que es una real moza. A fuerza de encontrarnos somos casi amigos. Ya la saludo.

Allí está el coche; entra a la iglesia; ¡qué tranquilo debe estar su marido! Yo sigo en el vagón. ¡Parece que todos vamos tan contentos! (78)

La crónica simula el tiempo real. Los juicios morales y los hechos imaginados se superponen a la anodina escena: el recurrente encuentro con una mujer que, invariablemente, se apea siempre en el mismo sitio donde, quizás por azar, espera un coche. El movimiento del punto de vista remeda un círculo, pues parte de la máxima exterioridad en el punto de vista: se habla, incluso, de un tercero, el desocupado cuyo mejor entretenimiento es «subir al primer tranvía que encuentre al paso». Poco a poco vamos sintiendo la mirada del cronista, reforzada por la presencia del pronombre «yo», «agradablemente encajonado» en el arca de Noé, momento en que, después de volver la vista, repara en el vecino. Las historias supuestas –con tantas probabilidades de ser como de no ser– incluyen al narrador como personaje. Se termina, en cambio, en la distancia, no ya hablando de un tercero sino de un *nosotros* que une al cronista con quienes viajan junto a él. «Todos parecemos contentos», dice. Es el tranvía mucho más que un medio de transporte: es una metáfora de la vida urbana y de ciertos comportamientos humanos. Desde él puede, por ejemplo, notarse la transmutación de valores de los espacios urbanos y la existencia de «mundos desconocidos

y regiones vírgenes». Solo entonces se tiene acceso, gracias a la perspectiva que no es la del paseo a pie, sino desde una distancia intermedia, a un rostro diferente de la ciudad, un rostro que puede mostrar cierto «desorden»:

Hay hombres muy honrados que viven en la plazuela del Tequesquite y señoras de invencible virtud cuya casa está situada en el callejón de Salsipuedes». En fecha bastante temprana –reconozcamos ese mérito, entre otros muchos–, este advierte la enormidad de la ciudad, la que evade los límites tenidos por reales: «Yo doy a ustedes mi palabra de que la ciudad es mucho mayor. Es una gran tortuga que extiende hacia los cuatro puntos cardinales sus patas dislocadas. Esas patas son sucias y velludas (71).

En La Habana, tranvía y silencio

La crónica casaliana «En el tranvía» es más modesta en sus pretensiones y, tanto como referir el paseo propiamente



te dicho, parece ser otra página galante con que obsequiar a una mujer. Publicada el 9 de abril de 1890, en *La Discusión*, forma, junto a «La estudiantina», un díptico. Contiene una curiosa historia que involucra a J.L.L., a quien va dedicada. «Silenciosos, helados de frío, envueltos en oscuros gabanes, con el cuello de terciopelo negro levantado hasta las orejas; íbamos bajando en el tranvía, por la pendiente calzada, rodeada de árboles secos y coches detenidos» (102). Puede dudarse de la ubicación espacial de la escena. ¿Es realmente en La Habana?

Detrás de los vidrios, ligeramente empañados por la niebla, se veían pasar, por las húmedas aceras numerosos transeúntes, que penetraban en los cafés, se detenían ante las vidrieras de las tiendas o marchaban rápidamente detrás de una mujer. Un viento helado, venido de lejos, soplabla en el exterior, haciendo caer las últimas hojas de los laureles y esparciéndolas por todas partes.

La forma apocopada del pronombre *nosotros* hace pensar en un primer momento en la búsqueda de un distanciamiento de igual cariz al pretendido al visitar el barco Orizaba,¹ máxime cuando prima la tercera persona du-

rante todo el relato, cronológico, pormenorizado y cuyo centro es, como en Nájera, una mujer que sube:

[...] Era alta y delgada. Un traje de color gris, ornado de blondas, envolvía su cuerpo airoso y elegante. Tenía el rostro pálido, de una palidez rosácea semejante a la de las rosas de cera. Bajo el velillo de encaje negro con lentejuelas de oro, echado sobre su cara, hasta debajo de la nariz, brillaban sus pupilas negras, girando en todas direcciones. (102)

Aquí la mujer, aunque en el ámbito callejero, también esconde su rostro. Sin embargo, el velo, más que cubrir, descubre parte de su fisonomía. Al erotismo subyacente en todas las páginas casalianas sobre la mujer puede aplicarse cuanto de la dialéctica aparición-desaparición plantea Roland Barthes en *El placer del texto*: «¿El lugar más erótico de un cuerpo no es acaso allí donde la vestimenta se abre? [...] es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica». No se trata de un descubrimiento del autor: la época aceptaba gustosa ese juego de apariencias en el que cada gesto o mirada tenía un sentido bien definido, perspicacia olvidada hoy en día. Sin embargo, las más usuales barreras sociales parecen no funcionar en este espacio de confluencia, pues la mujer debió sentarse junto a «[...] un joven pobre, de aspecto enfermizo, que tiritaba bajo los pliegues de un traje mugriento y desgarrado» (102). He ahí las razones del detenimiento en la descripción de su apariencia: acentuar el contraste entre la elegancia de ella y la pobreza de él. Sin embargo, ya al final, el orden se trastoca:

A medida que avanzábamos, ella se encogía, en el cuadrado de su asiento, temiendo que el contacto de su compañero la fuera a manchar. Pero él se ensanchaba, con aire provocativo y con mirada amenazadora, porque reconocía en aquella mujer –sin que lo oyeras tú que ibas a mi lado– una de tantas mujeres envilecidas con quienes había malgastado en tiempo lejano, su honra, su patrimonio y su juventud... (102)

Solo al final se aclara, con una súbita interpelación a la destinataria de la crónica, el sentido del *nosotros* inicial. Aquí también el narrador es un personaje, más discreto que en «La novela del tranvía». Sin embargo, como un elemento a favor de la similitud de ambas, debe apreciarse la posibilidad, brindada solo por el transporte público, para el desenmascaramiento y la colocación de cada cual en su sitio, al menos respecto a las consideraciones éticas del cronista. El sentido moralizante es más evidente y, en puridad, el viaje en el tranvía no es la apertura a las historias posibles. Al cronista no le importa la anécdota de los amores de la pareja, ni ese lugar común que es la *femme fatale*, causante de la ruina del hombre, sino la diferente estatura moral de ambos, evidenciada en la forma de conquistar el espacio público. La escena deviene en metáfora de lo engañosas que son siempre las apariencias y de la vuelta a un orden que privilegia la reciedumbre moral.

No olvidemos que el narrador viaja acompañado por una dama que desconoce cuanto sucede frente a ella. El giro hacia la segunda persona implica, a diferencia del texto de Nájera, la alusión a una conversación sostenida con otro personaje invisible hasta ese instante, dama que suponemos diferente a la descrita. Este aspecto introduce muchas otras posibilidades: es esta mujer una suerte de cómplice, suponemos la existencia de cierta intimidad entre el narrador y su acompañante, idea que me luce seductora sobre todo por la imagen que de la mujer labra Casal en sus páginas periodísticas: suerte de *alter ego*, de descontentadiza y nerviosa criatura, en lo absoluto alejada de la

modernidad, mas bien, como el propio cronista, en un diálogo difícil y terco con la modernidad misma y sus excesos. También en segunda persona está concebida «La estudiantina»: una mujer, a quien se dirige el narrador, mira desde su balcón «la banda de alegres estudiantes que, con la pandereta en la mano, la canción en los labios y el amor en el corazón, recorre el mundo entero, ansioso de alcanzar el oro de los hombres, los laureles de las glorias y los besos de las mujeres» (101). Bastó ese instante para que la joven se sintiera «hastada de los esplendores de (su) palacio», pues –le dice– «albergas en tu cuerpo de princesa, un alma de bohemia» hasta el punto de desear abandonar su hogar «para ir por el mundo entero en busca de nuevos horizontes, de aventuras soñadas y hasta de penas desconocidas que ojalá ¡oh Miarka tropical! no llegaras a conocer jamás» (102).

Es curioso el contrapunteo entre estas crónicas, parte de un mismo envío «Para las mujeres». Ellas son sus prota-

ocioso, del paseante, o bien en paréntesis en la prisa diaria por llegar a un sitio distante. Es imposible, parece colegirse de ambas crónicas, no reparar en las mujeres, sustraerse a su influjo, soñarlas y juzgarlas, ubicarlas en roles antagónicos. No solo se les atisba desde la calle, cuando el paseante es el hombre y ella se oculta, o en el salón que las resguarda, muchas veces, de los prosaísmos de la calle hostil. Es, también, una compañera de viaje.

Es algo apresurado decir que por su particular estatus es la mujer en la modernidad un ser no moderno. Debemos, en cambio, apreciar la complejidad misma de la modernidad y, gracias a sus nuevas dinámicas, la imposibilidad de reducir cualquier noción a propósito de lo femenino a un manojito de etiquetas. La mujer forma parte de esa realidad de la que se debe dar cuenta, es destinataria explícita de páginas galantes, pero es también confidente, amiga y colega. Que lo digan si no esas páginas en las que Julián del Casal elogia las aptitudes y creaciones de Juana Borrero y Aurelia Castillo. Puede ser, en un tiempo en que hasta las iglesias parecen bazares, la salvaguarda de la religión en lo que esta tiene de más íntimo, de más sincero, en lo que tiene de real preocupación por el prójimo. Así la ven estos hombres que, a contrapelo a veces de sus ansias más personales, deben escribir para publicaciones con un ritmo propio, una tesitura propia. Un ritmo en buena medida moderno para personas que en lo adelante vivirán el vértigo que en sí misma entraña la modernidad.

Bibliografía citada:

Baudelaire, Charles: *Petits poèmes en prose*. (Le spleen de Paris) Introduction, notes, bibliographie et choix de variantes par Henri Lemaître. París: Éditions Garnier Frères, 1962.

Casal, Julián del: «En el tranvía», en *Prosas*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963, t.II.

Gutiérrez Nájera, Manuel: «La novela del tranvía», en *Narraciones escogidas*. Selección y prólogo de Mirta Yáñez. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1988.

Mañach, Jorge: «La amena distancia», en *Estampas de San Cristóbal*. La Habana. Ediciones Ateneo, 2000.

Suárez Solís, Rafael: «Al Cementerio, pasando por el Presidio», en *Periodismo y cultura*. Introducción y selección de Jorge Domingo Cuadriello. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2013.

Nota:

¹ Se trata de la crónica «En el mar. A bordo del 'Orizaba'», publicada el 7 de marzo de 1890 en *La Discusión*. En este texto se produce un curioso desplazamiento en el punto de vista, de la primera persona en plural en las partes propiamente de crónica social hasta la primera persona del singular en los momentos en que el nuevo vapor surca los mares, forma de ratificar la distancia entre exterioridad de una situación y la intimidad de la otra.

Análisis pormenorizadamente la referida crónica en mi libro aún inédito Julián del Casal: modernidad y periodismo.



gonistas: la una atisba la calle y es contemplada por los estudiantes cual virgen que ha abandonado su nicho, las otras confluyen en el espacio público: la impura y la compañera de viaje, posible destinataria de la crónica, de la que nada se nos dice: apenas si podemos intuir la complicidad entre ambos. Ella no escucha la confesión: es el texto, supuestamente, el encargado de aclararle la escena.

Estas mujeres permanecen ajenas. Las evocadas por Nájera ni siquiera tienen, a los efectos del texto, existencia real. No la tienen las jóvenes que imagina a la espera del hombre fatigado y de traje raído, sí la mujer de treinta años, la supuesta adúltera. Mas no es ello lo verdaderamente significativo: pensemos en las resonancias de esta confluencia en el espacio urbano, en el tranvía, que obra no solo como un medio de comunicación. Implica una nueva forma de relación, un contacto con el otro, un contacto entre los sexos, impensable en el coche, en la volanta o el quitrín. Significa velocidad, es cierto, pero también apertura a otros mundos: una nueva perspectiva para ver el entorno y el reacomodo en el entorno que es en sí mismo el espacio del carrito. Significa, igualmente, reacomodo respecto a las formas de ver al otro. El contrapunteo entre el exterior y el interior, nota característica de las crónicas modernistas, tiene aquí una manifestación plena de recursos y resonancias, pues el tranvía es, obviamente, del espacio público pero, al mismo tiempo, se erige en suerte de refugio del

¿UN PARAÍSO LOS CAFETALES Y DE TRES

Luisa Campuzano

*La montaña es el Edén oriental de Cuba, como San Marcos
es el paraíso occidental.
Rosemond de Beauvallon (1844: 456)¹*

La explotación intensiva del café llegó a Cuba a fines del siglo XVIII como consecuencia de la insurrección de los esclavos de Saint Domingue iniciada en 1791, y de sus luchas por la independencia, alcanzada en 1804. La ruina de la producción azucarera y cafetalera de Haití, el éxodo, principalmente al entorno de Santiago y de La Habana, de entre 15 y 30 mil franco-haitianos –quienes en muchos casos llevaban consigo a sus esclavos–, y su pronta integración a la economía

cubana, dotaron a la isla de la muy avanzada técnica agroindustrial francesa, y propiciaron su impresionante desarrollo en las primeras décadas del siglo XIX. Pero también promovieron tanto miedo a una insurrección de esclavos, que el terror al surgimiento en la isla de otra «república de negros», impidió por décadas que prosperara la idea de la independencia.

En un reciente libro Elzbieta Sklodowska explora, a través de su representación literaria, la «dinámica de fascinación y rechazos» (2009: 13) entre Cuba y Haití. En su primer capítulo aborda «el impacto económico, político y cultural que tuvo sobre Cuba la gran oleada migratoria franco-haitiana» (15), y expone entre sus consecuencias el hecho de que «el tema del cultivo del café aparece a lo largo del siglo XIX en numerosos poemas, cuentos, novelas (39). Pero como «en la mayoría de los casos se trata de textos costumbristas que usan el cafetal meramente como telón de fondo [...]» (*ibid.*), renuncia a estudiarlos y solo se detiene brevemente en la novela *Vía Crucis* (1910-1914), de Emilio Bacardí Moreau, a cuyas *Crónicas* presta mucha más atención.

Justamente en 1914, cuando aparece la segunda parte de *Vía Crucis*,

Marie de Régnier,
fotografía
de Pierre Louÿs,
c. 1897.



*Ponencia presentada en el Coloquio Internacional *Homenaje a Jean Lamore. El espacio caribeño de Martí a la CELAC: Historia, Cultura y Cooperación Interregional*. Universidad Michel de Montaigne, Burdeos III, 11-13 de diciembre de 2013.

ANTILLANO? DE MARIE DE RÉGNIER NOVELISTAS CUBANOS*



El Potosí, cafetal de la familia Heredia en Cuba.

Marie de Régnier publica en París –bajo el pseudónimo que siempre había empleado–, una novela, *Le séducteur*, reeditada en 1923, 1927 y 1945; traducida al español en 1921 por León Felipe y en 1925 por Gonzalo Zaldumbide,² y reconocida por Robert Fleury, su mayor estudioso, como la más notable de sus obras y uno de los libros franceses más hermosos sobre la infancia y la adolescencia (1990: 219). En ella Régnier describe, entrelazando memorias ajenas, lecturas y ficción, la niñez cubana de su padre, José María de Heredia, el parnasiano francés, en un cafetal cercano a Santiago de Cuba, donde se instalaran sus abuelos tras huir de Saint Domingue.

En otras ocasiones he escrito sobre *Le séducteur* como parte de un corpus de escritoras de origen cubano que en textos de ficción o autobiográficos inscritos en otras literaturas nacionales «imaginan» la nación cubana (Campuzano, 2005); o como parte de un grupo de textos de autoras de los siglos XIX, XX y XXI relacionados con la rebelión de Saint Domingue y la migración de franco-haitianos a Cuba (Campuzano, 2012). Ahora me propongo leerla en el contexto de la no tan nutrida, pero importante tradición

novelística cubana que tiene por escenario los cafetales del siglo XIX. Me ocuparé de *Via Crucis*, porque esta novela fue escrita también por un descendiente de franco-haitianos, se ubica en el oriente de la isla, y constituye un complemento y contrapunto de *Le séducteur*. Y también me detendré en dos textos narrativos del siglo XIX, debidos a autores cubanos del occidente de la isla, para los que el cafetal es un espacio marcadamente tópico que les permite abordar otros temas. Estos son *Una pascua en San Marcos* (1838), noveleta de Ramón de Palma, y la novela *Cecilia Valdés* (1882), de Cirilo Villaverde.

Pero antes se impone recordar la gran y temprana influencia de la literatura de viajes europea y norteamericana en la construcción de la imagen del cafetal cubano como edén tropical, dotado de un sorprendente esplendor arquitectónico y escultórico, rodeado de frondosa y selecta arboleda, engalanado con cuidada jardinería, y dotado de una siempre señalada función colateral como espacio de recreo, donde el trabajo de los esclavos, si es que son mencionados, resulta menos penoso. Así lo confirma una rápida revisión de los textos de europeos citados y comentados por Michèle Guicharnaud-Tollis, y de la selección de norteamericanos compilada y prologada por Louis A. Pérez.

No es inútil mencionar que estos visitantes decimonónicos contaban con la lectura de los viajeros que los habían precedido –hecho comentado en sus propios libros–, y con guías de viajes, especialmente los norteamericanos, que entre otras cosas les recomendaban los *sacred places* que no podían dejar de conocer. Guicharnaud-Tollis, en las páginas finales de su imprescindible estudio, menciona a San Marcos, sitio donde se reunían los más importantes cafetales de occidente, como uno de estos santos lugares (1996: 306).

Así pues, no es de extrañar que en el prólogo de su novela, Marie de Régnier cite como las dos únicas fuentes que emplea en su libro «las encantadoras obras de la baronesa Merlin»,³ de donde ha tomado «descripciones teñidas de un vivo color local» (1914: 12),⁴ y el libro de un viajero que le ha proporcionado «hermosos y preciosos detalles» (*ibid.*): Jean-Baptiste Rosemond de Beauvallon, quien dedicara el capítulo XI, «Voyage a la Montagne», de su libro *L'île de Cuba*, «A su excelencia Don Domingo de Heredia», abuelo de la autora, cuyos cafetales visitó a comienzos de 1842,

al igual que la zona cafetalera cercana a Santiago de Cuba (Rosemond de Beauvallon, 1844: 437-465).

Tanto Merlin como Rosemond de Beauvallon visitaron San Marcos y escribieron sobre esta zona situada al suroeste de La Habana, por donde comenzaré mi lectura. Allí, en las navidades de 1818, se escenifica *Una pascua en San Marcos*, noveleta de Palma publicada en 1838 en la revista *El Álbum*.⁵ Su trama se abre con un baile al que asisten habaneros de clase alta que celebran las fiestas de fin de año en esta región ya caracterizada en este texto como ese espacio productivo y a la vez *locus amoenus* que tendrá recurrente y dilatada presencia en viajeros y narradores.⁶ Claudio, el protagonista, es un joven irresponsable y libertino que engaña y burla a Aurora, su ingenua enamorada; intenta seducir a Rosa, una mujer casada; y cuando Aurora lo descubre, casi la mata. No arrepentido, sino temiendo ser descubierto, se casa con ella para hacerla perfectamente infeliz.

Porque el tema central del texto no es la trama amorosa con que se inicia, sino el juego, esa lacra de la sociedad cubana de la primera mitad del XIX, súbitamente enriquecida más por azar histórico —la ruina de Haití y posteriormente de las Antillas británicas— que por trabajo. Son esos naipes a los que los nuevos ricos entregan todo el tiempo de ocio los que llevan a Claudio a la miseria, la mendicidad, la muerte. A lo que se añade otro rasgo característico de esos nuevos ricos hiperbolizado satíricamente en la noveleta: la pompa y el derroche de sus cafetales.

Cuando a la mañana que sigue al baile la acción se traslada al cafetal de Don Tadeo, se describe la arquitectura paisajística a que ha sido sometida la vegetación: «árboles indígenas (sic) y peregrinos, laberintos de flores, bosques, colinas, valles y lagos artificiales donde alternaba la agreste variedad del gusto inglés con la amanerada simetría de la jardinería francesa» (Palma, 2009: 28).⁷ Pero la belleza de los jardines no solo residía en ello, sino que se adornaban con estatuas o monumentos.⁸ Cuando Claudio propone a los reunidos en el cafetal visitar su laguna de Anfitrite, el narrador describe así este escenario:

La guardarraya por donde caminaban estaba formada por una triple calle de palmas reales: entre cada dos de estas había un naranjo recortado a manera de globo. Al pie de las palmas [...] había círculos, triángulos, estre-

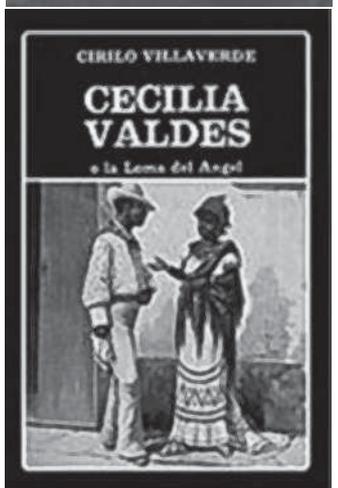
llas y mil simétricas figuras formadas de lirios, brujas, azucenas y otras plantas de esta especie [...] Daba fin la guardarraya en un soberbio bosque de bambúes, donde después de atravesar varias veredas tortuosas que alargaban las distancias, se salía de improviso a un espacioso círculo formado por aquellos árboles. Veíase en medio de él una laguna de figura circular [...] con numerosos ánades [...] En el centro de la laguna se elevaba una roca artificial [...] que] al lado tenía una abertura por donde se entraba a una [¿a?]sombrosa gruta [...] Allí [...] estaba la diosa de los mares, labrada en blanquísimo mármol y reclinada en un precioso lecho de conchas [...] (30-31).

Marie de Régner (París, 1875-1963), hija, como ya sabemos, del poeta cubano-francés José María de Heredia (1842-1905) y esposa del también poeta Henri de Régner (1864-1936), escritora sumamente hermosa, culta y de compleja vida sentimental, eligió un pseudónimo para firmar sus textos, ya que su apellido paterno y el de su marido eran demasiado famosos, pero también lo hizo, según confesara, motivada por el deseo epatante de «existir en masculino, para cambiar» (Laubier, 2004: 123). Un antepasado de la rama materna, Gérard d'Houville, le proporcionó el *nom de plume* con el que se dio a conocer tempranamente y bajo el cual publica *Le séducteur* en 1914, víspera de la guerra que pondrá fin a la Belle Époque, de la que fue musa y singular representante.

En su prólogo Régner declara la intención de su libro: «resuscitar un rincón de la isla donde mis padres nacieron, hace ya más de medio siglole» (7), «esta comarca, a la vez imaginaria y real, que desde siempre he llevado en mí, viva y fantasmagórica, quimérica y precisa» (10-11). Una isla que nunca visitó, ni siquiera cuando tuvo la oportunidad de hacerlo: «con motivo de un viaje a los Estados Unidos hubiera podido conocerla [...] Estaba muy cerca... pero no quise, no me atreví. Temía no reconocerla» (7-8). La persistencia de la memoria familiar y los relatos orales de sus padres, de su tía Ysabel, fueron construyendo «el verdadero, el único país de mi infancia» (8), «la patria



Ilustración de A.-É. Marty para edición de 1923 de *Le Séducteur*.



édénica donde nacieron [...] todos mis primeros sueños, es decir, esta mágica bruma de aurora que se levanta en un hermoso suelo nutricio y de donde surge después toda nuestra vida» (8-9). Un mundo encantado, «pueril y alegre, voluptuoso y perfumado, dulce y poderoso» (9), en fin, su «créolie», término con el que denomina, «todo lo que nos viene de allá» (9). Y es ese país ideal, esa patria criolla, lo que desea transmitir a su hijo en esta novela que, confesará más adelante, también escribe para sí misma (10). A más de referirse a sus intenciones y a sus fuentes literarias, en su prólogo la autora advierte que si bien son reales las descripciones, algunos nombres, algunos personajes y ciertos hechos –como la partida de su padre a la edad de ocho años rumbo a Francia, para estudiar allí, como muchos hijos de franco-haitianos–, es ficticia «la fábula vaporosa de esta pequeña novela» (*ibid.*).

Panchito, el protagonista, es un niño habanero que viaja con sus padres a Santiago de Cuba en la primera mitad de 1855. Al morir poco después su joven madre –francesa del occidente de la isla–, y tener que regresar el padre, cubano, a La Habana, será criado en Oriente por Silvina, marquesa de Cárdenas, muy joven y rica viuda cercana a la familia. Ella lo lleva a vivir largos meses –de hecho, la mitad de los veintidós capítulos de la novela se desarrollan allí– en el cafetal Ocaña, una de sus propiedades, de donde el niño regresará a la ciudad para viajar a Francia. A este mínimo núcleo protagónico se añaden muy variados personajes que matizan la trama, dan lugar a distintos desarrollos argumentales, a los episodios y descubrimientos de toda vida infantil en un espacio nuevo, y permiten tener una mirada bastante simplista, pero atractiva y apegada a los detalles, de algunas costumbres y usos de esta región a mediados del siglo XIX.

Si tenemos en cuenta que se trata de una novela destinada a muy jóvenes lectores y, como se lee en la primera página, dedicada por la autora a su hijo «en recuerdo de su abuelo» (5); si observamos que en muchas ocasiones el narrador toma el punto de vista del niño a quien pasa alguna vez la pluma, es comprensible la excesiva caricaturización de algunos personajes, el dotarlos gratuitamente de misterio, de arrojo o de apocamiento; o por lo contrario, el acudir al repertorio tradicional: el cura glotón, la vieja tía autoritaria y solterona, el enamorado tonto, el guajiro cantor y aventurero. Pero cuando hacen su aparición los esclavos de una dueña que el narrador presenta como siempre comprensiva, considerada y generosa, la sumisión y docilidad de ellos, deseosos de alabarla y protegerla al extremo de pasar la noche «velando, como un animal fiel, el sueño de su ama bienamada» (93), o de ofrecerle la nuca para que coloque su delicado pie al bajar del caballo (74-75), es mucho más de lo que podría esperarse aun cuando el primer objetivo de la autora hubiera sido el de no herir la sensibilidad infantil. Los esclavos, «felices», están presentes a cada paso, pero aunque tengan nombres y los distinga algún rasgo superficial, carecen de entidad, y como dice el narrador, más con sentido pictórico que moral, «parec[en] la sombra de otras personas que estuviesen al sol y que no se vieran» (65).

El viaje de Santiago al cafetal sigue un muy abrupto camino con extremadamente peligrosos senderos de montaña. Lo hacen más difícil aún, si esto fuera posible, la impedimenta y el séquito de servidores que preceden a los protagonistas, entre ellos el zapatero particular de Silvina, «pues esta marquesita tenía, como la mayoría de las hermosas cubanas, la costumbre de calzar cada día bellos zapatos nuevos» (63).

La montaña impone retos a una arquitectura y una jardinería que debe adaptarse al terreno. No hay guardarrayas de palmas que festonen la entrada del cafetal: «el camino de la propiedad [estaba bien deslindado] por densos setos de adelfas, naranjos, rosales y [...] una especie de cactus gigantescos» (73). Y cuando se describe la vivienda, esta parece tener una estructura muy singular: «muy fresca y cuadrada, construida alrededor de un patio florido», como la casa cubana de origen andaluz, pero «rodeada de una terraza abierta con guirnaldas de flores» (75), como la de los cafetales franceses. Una escalera doble conduce a los vastos secaderos de café, «planos y brillantes como salones de baile» (95). Detrás, «la casa del administrador, la cocina, la casa para los negros enfermos y convalecientes, la farmacia y los establos. Todo ello [...] formaba con los bohíos o cabañas de los esclavos, cubiertas de hojas de palmas, como un pueblito



Ruinas del Angerona, cafetal de San Marcos de Artemisa.

que se extendía y desaparecía a medias entre la vegetación que lo rodeaba» (*ibid.*).

La vivienda es amplia, aireada, suntuosa. En el salón hay dos pianos, uno frente a otro; una biblioteca colmada de libros franceses, españoles, ingleses; porcelanas de Sèvres, relojes de péndulo, sillas de caoba, mecedoras, sofás de tafite, veladores con mármoles, y vasos de cristal con una gran variedad de flores traídas de otros climas, y cuidadas por jardineros chinos.⁹ El mobiliario de la habitación de Silvina es igualmente lujoso, como lo es su vestuario y lo son la vajilla y las copas de cristal tallado, los manteles blanquísimos.

Exotismo y costumbrismo, junto a una rara confluencia de afán de verosimilitud lexical con aliento poético, otorgan un singular estatuto textual a esta novela destinada explícitamente a un lector infantil y condicionada por ello a cierta claridad expositiva y a una buena dosis de ingenuidad. En sus páginas encontramos una constante recurrencia a la exuberancia de la naturaleza tropical, hermosamente descrita; y al mismo tiempo, a los hábitos y tradiciones más simples, y a veces torpes, del país. Junto a ello, se exhibe un casi obsesivo interés por emplear términos en español para referirse a cualquier dimensión del mundo narrado; y al mismo tiempo se reproducen las conversaciones en creol de los pequeños hijos de los *grand blancs*, los llamados hijos de la montaña; o los diálogos y las canciones en creol de las esclavas, así como las letras,

casi siempre irrelevantes, de la música cubana de salón y campesina.

Y es que sin dudas la escritura de *Le séducteur* está orientada sobre todo por esa nostalgia reflexiva que ama los detalles y cultiva la sensación de añoranza y de pérdida del tiempo histórico e individual, de su transcurso, de la irrevocabilidad del pasado (Boym, 2001: xiii, 41, 49); y por eso en ella hay una fuerte voluntad de rescate, desde la memoria de sus familiares, de esas «minucias cotidianas conocidas por toda una generación, pero que con el tiempo serán ignoradas, no registradas: detalles de una manera de vivir [...] cuya desaparición no puede inspirar más que pesadumbre» (Coe, 1984: 218).

Sin embargo, la testamentaria, correspondencia y diarios de la familia Heredia-Girard, parcialmente publicados en español y estudiados por Hernán Venegas –y, según se anunciara, en preparación para su edición por la familia–, muestran el sórdido envés de este paraíso pintado al pastel por la más brillante de sus descendientes (2008).



Ruinas de un cafetal de Oriente.

Por otra parte, *Vía Crucis*, la novela de título elocuente y contenido histórico, autobiográfico y costumbrista, «vivienda» y fraguada en el siglo XIX, pero publicada entre 1910 y 1914 por Emilio Bacardí, resulta una contraparte y complementación del texto de Régnier. El comienzo se ubica en 1862, en Santiago de Cuba, para de inmediato trasladar la narración a *La Fortuné*, cafetal de la familia Delamour, fundado por abuelos que habían huido de Saint Domingue en 1803 «con los últimos soldados de Leclerc» (1979: 38),¹⁰ trayendo consigo «lo que no podía arrebatárseles: inteligencia y cultura» (*ibid.*). Y gracias a estos emigrados, expresa el narrador desde una primera persona plural que es la de su perspectiva cubana, «nuestros campos vírgenes [...] se cruzaron con caminos; brotaron el café y el cacao [...]; palacios fueron los cafetales; los secaderos y acueductos recordaron las obras de los antiguos romanos» (*ibid.*). La segunda generación, que junto con sus hijos protagoniza la novela, se sigue considerando francesa. El esposo ha estudiado en el Liceo de Burdeos, donde también estudiará su hijo; la esposa culta y amante de los libros, que no lo acompaña en sus ideas, «Jamás leyó una obra en español» (40).

A *La Fortuné*, regido por un liberal que se había batido en las barricadas de París en los 40, de mano recta, mas no abusiva con los esclavos a los que aspira a dar la libertad algún día, pero que ha heredado muchas deudas, se contraponen un segundo cafetal, *La Sidonie*, comprado a su an-

tiguo y arruinado dueño por un bearnés, Bonneau, descrito como una suerte de *self-made man* con concubina negra, que podía ser, a la vez, «esclavista bárbaro con los negros [y] materialista, ateo y revolucionario hasta la médula de los huesos» (45), a más de mostrar un sibaritismo al mismo tiempo exclusivo y populachero. Entre Delamour y Bonneau surge un irreconciliable conflicto a causa de un joven esclavo, compañero de infancia del hijo del primero, salvajemente castigado por el bearnés. Delamour, debido al rechazo de otros vecinos por sus ideas sobre el trato a los esclavos, y de sus crecientes deudas, que lo obligarán a vender a su dotación en vez de poder emanciparla, comienza a perder la razón. Pero el final no solo de su conflicto, sino de este Edén oriental llega súbitamente para todos, con el estallido de la guerra en 1868 que libertará a los esclavos y reducirá estos cafetales a ruinas y cenizas.

Más de ellos queda su impronta en la literatura. La descripción de los dos cafetales de *Vía Crucis* es tan amplia y detallada que solo me detendré a citar parte de uno y parte de otro. La casa de vivienda de *La Sidonie* «[...] parecía una fortaleza vista de lejos [...] [A]ncha, espaciosa y rodeada de corredores, la pieza principal servía de sala y comedor a la vez; a ambos lados se extendían una serie de aposentos [...] y junto a los corredores, arriates de ladrillos, con diversidad de plantas y de flores, sombreaban la casa» (43). La zona productiva de *La Fortuné* mostraba «a ambos lados de la alameda ocho secaderos, uno tras otro, indicaban la importancia de la finca; el almacén, el molino y la sala de trillar café, de dos pisos [...] estaban a la derecha [...], cerca de estos, la casa del mayoral [...], encima de una columna truncada, un reloj de sol con el nombre *La Fortuné* en letras emplomadas. Una habitación en el almacén servía de escuela y de aposento al maestro [...]» (70-71).

En sus dos primeras y breves versiones de 1839, el espacio en que se desarrolla la trama amorosa de *Cecilia Valdés* es solamente urbano, habanero. Mientras que a la de 1882, a su gran novela, Cirilo Villaverde añade esa imprescindible dimensión del campo que le permitirá desarrollar con toda su crudeza el tema esencial de su espléndido fresco de la sociedad cubana de 1830: la esclavitud, presentado en su escenario más violento, más inhumano: un ingenio del occidente de la Isla. Para llegar a él el protagonista pasa antes por el cafetal con que el autor abre la tercera parte de la novela. Allí concurre Leonardo Gamboa, acompañado de un amigo y confidente, a encontrar y recoger a su prometida, Isabel Ilincheta, para luego proseguir viaje a su ingenio «La Tinaja», donde celebrarán las navidades. Estamos, pues, en el mismo espacio y la misma época del año que en que se desarrolla la noveleta de Palma, solo que doce años después.

En la conformación de la trama, Villaverde aprovecha el tópico literario del cafetal como *locus amoenus*, para construir esta amplia secuencia narrativa y al mismo tiempo descriptiva, a partir de contrastes cargados de sentido, que funcionan como una suerte de anticipación, por una parte, en lo referente a la relación amos/esclavos en dos contextos muy distintos de producción agroindustrial: el benévolo cafetal «La Luz» y el inhumano ingenio «La Tinaja». También le sirve como recapitulación en lo que se refiere a la conflictiva trama amorosa, detenidamente discutida por los dos amigos; y además, como un agorero abordaje del tema del incesto y de la incapacidad de Leonardo de ver lo que para todos es evidente: que Cecilia es su hermana.

Villaverde describe la fértil llanura Habana-Matanzas, con precisión de topógrafo, tal como existió, dice el narrador, «al menos hasta el año de 1840» (1981: 234).¹¹ En ella sitúa lo que llama «el famoso jardín de Cuba» (*ibid.*), donde no se encontraban «granjas para la explotación agronómica, en el sentido estricto de la palabra, sino verdaderos jardines para la recreación de sus sibaritas propietarios, mientras se mantuvo alto el precio del café» (*ibid.*). Se llegaba a «sus ostentosas y cómodas viviendas» tras atravesar «un portal, mejor, arco triunfal» y «coger la ancha avenida, flanqueada de palmas y naranjos, que conducía a la apartada vivienda señorial, oculta allá en el espeso arbolado» (*ibid.*). La disposición del cafetal, en su conjunto, es muy parecida a los de Oriente: «la morada de los dueños y sus dependencias inmediatas en primer término; después [...] la casa del molino en el centro de una como plaza o batey, en torno del cual se hallaban los tendales o secaderos de café, los almacenes o graneros, las caballerizas, palomar, corral de gallinas y la aldea

adornaba, por los ambiciosos productores de azúcar que han comprado sus tierras.

En Oriente, donde quedaba mucho bosque virgen y fértil por desmontar, y se mantenía un mercado internacional vinculado a las Antillas francesas, fue la Guerra de los diez años (1868-1878) la que puso fin a los cafetales franceses, ese vasto proyecto productivo en el que se aunaron perfección arquitectónica, adecuación a la topografía del lugar y alta tecnología agroindustrial: «un paisaje cultural único», testimonio de «una forma de explotación agrícola de bosque virgen, cuyos rastros han desaparecido en el resto del mundo», ruinas de instalaciones domésticas, funerarias, productivas e hidráulicas, y huellas de caminos posteriormente recuperados y reciclados, que ilustran «la historia tecnológica, económica y social de la región del Caribe.» Por ello en su conjunto el paisaje arqueológico de estos cafetales recibió en 2000 la condición de Patrimonio Histórico de la Humanidad otorgada por la UNESCO (Paisaje arqueológico).



De izq. a derecha: Ramón de Palma, Cirilo Villaverde y Emilio Bacardí.



formada por las cabañas de paja de los esclavos» (234-235). La casa de vivienda del cafetal «La Luz» estaba hecha a la francesa, es decir, conforme al sistema que para habitaciones tales se seguía en las fincas de igual naturaleza por los criollos de la Guadalupe y Martinica; pues de hecho la había trazado y dirigido un arquitecto natural de una de esas islas. El plano figuraba una cruz con dobles brazos, cuyo centro lo ocupaba la sala, y las ocho alcobas, ambos brazos de la misma [...] Las puertas y ventanas, en número por cierto excesivo, abrían todas hacia afuera, dejando entrar a raudales, al menos de día, la luz y el aire siempre cargado con el perfume de las flores o de las frutas en que tanto abundaba aquella morada encantadora (239-240).

Entre 1818 y 1868, fechas en que se inician las tramas de *Una pascua en San Marcos* y *Vía Crucis* han transcurrido solo cincuenta años, periodo en el cual el cultivo del café y toda la cultura vinculada a su entorno pasan de un regocijante comienzo a un inexorable final. En occidente, la competencia de Brasil, el agotamiento de las tierras y la tentación de los beneficios de la producción azucarera, en plena expansión, hacen que ya hacia 1840 apenas queden pequeños cafetales que destinan sus cosechas al mercado nacional. Dejando a un lado el anacronismo que ello implica según el tiempo histórico —mediados del siglo XXVIII— en que se desarrolla la trama novelesca, el marsellés padre de la protagonista de *El artista barquero*, de Gómez de Avellaneda, ve derruido su cafetal, con el templete que lo

En 1896, un año después del comienzo de la Guerra de independencia (1895-1898), al recorrer esta zona, un cultivado combatiente, Eduardo Rosell y Malpica, escribía en su diario de campaña:

hay mucha gente de color, hablan *patois*. En él se notan muchas palabras francesas, pero pronunciadas a la española, como *compañé*, por *compagnon*. [...] atravesamos dos fincas, cafetales en el 68, aún conservan restos de sus secaderos y muchos rosales; estos, completamente silvestres, pero siempre bellos, todos situados en el paraje conocido por Monte Rus, como lo pronuncian aquí, aunque no dudo que se llamara Mont Rouge [...], había lomas, pero muy aliviadas de subir por lo que aquí llaman «camino francés» y que no es otro sino los senderos tirados en forma de zigzag, por la falda de los montes (1950: II, 35).

Más o menos contemporáneamente, a fines del siglo XIX, en el otro extremo del mundo los franceses introducían el cultivo del café en sus recién conquistadas posesiones de Indochina. Allí el clima tropical y la tierra fértil hicieron florecer los cafetales. Pero las sucesivas guerras en que se vieron involucradas las colonias francesas en la primera mitad del siglo XX, las luchas de los vietnamitas por su liberación nacional, y la brutal agresión norteamericana, con su estrategia de tierra arrasada, acabaron con ellos. Vencidos los invasores y constituida la república de Vietnam, agrónomos y especialistas cubanos participaron en la recuperación de los cultivos y del procesamiento industrial del café. Y paradojas del destino, que como serpiente

se muerde la cola, hoy Viet-Nam es uno de los grandes productores y exportadores de café del mundo; la producción cubana ha disminuido notablemente, y la mayor parte del café que se consume en la isla, proviene de Viet-Nam.

Bibliografía:

- Bacardí Moreau, Emilio. (1979 [1910-1914]): *Vía Crucis*. La Habana, Letras Cubanas.
- Boym, Svetlana. (2001): *The Future of Nostalgia*. Nueva York. Basic Books.
- Campuzano, Luisa. (2005): «Paesaggi nella memoria», *Scrittrici e intellettuali del Novecento, approfondimenti*. Alba de Céspedes. Milán, Mondadori, pp. 216-225.
- . (2012): «Memoria y ficción: identidades de género, raza y clase en el espacio colonial cubano: la conexión haitiana», *Mujeres e historia: diálogos entre España y América Latina*. Barcelona: Icaria Editorial, pp 291-315.
- Carpentier, Alejo. (1963): *El siglo de las luces*. La Habana, Ediciones R.
- Coe, Richard. (1984): *When the Grass Was Taller: Autobiography and the Experience of Childhood*. New Haven, Yale University Press.
- D'Houville, Gérard, pseud. de Marie de Régnier. (1914): *Le séducteur*. París, Fayard.
- Fleury, Robert. (1990): *Marie de Régnier: l'inconstante*, París, Plon.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. (1914 [1861]): *El artista barquero, o Los cuatro cinco de junio, Obras de la Avellaneda*. Edición Nacional del Centenario, t. 4. La Habana, Imp. de Aurelio Miranda, pp. 1-197.
- Guicharnaud-Tollis, Michèle. (1996): *Regards sur Cuba aux XIX^e siècle: Temoignages européens*. París, Éditions l'Harmattan.
- Laubier, M. de. (2004): «Marie de Régnier, 'femme auteur' de la Belle Époque», *Marie de Régnier, muse et poète de la belle époque*, París, Bibliothèque Nationale de France, pp 112-132.
- «Liste des oeuvres publiées par Marie de Régnier sous le nom de Gérard d'Houville» (2004): *Marie de Régnier, muse et poète de la belle époque*, París, Bibliothèque Nationale de France, p 148.
- «Paisaje arqueológico de las primeras plantaciones de café del sudeste de Cuba» <<http://www.redcubana.com/patrimoniomundial/plantacionesdecafe.asp>>
- Palma, Ramón de. (2009 [1838]): *Una pascua en San Marcos*. La Habana, Letras Cubanas.
- Pérez, Louis A. (1992): *Slaves, Sugar and Colonial Society: Travel Accounts of Cuba 1801-1899*. Wilmington, Schiolarly Resources Inc.
- Rosell y Malpica, Eduardo. (1949-1950): *Diario del Teniente Coronel Eduardo Rosell y Malpica (1895-1897)*. Vol. 1, *En camino*, vol. 2, *En la guerra*. La Habana, Academia de la Historia de Cuba.
- Rosemond de Beauvallon, Jean-Baptiste. (1844): *L'île de Cuba*. Sèvres, Imprimerie de M. Cerf.
- Sklodowska, Elzbieta. (2009): *Espetros y espejismos: Haití en el imaginario cubano*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- Venegas, Hernán. (2008): «Cafetales y vida criolla: la familia Heredia-Girard en el oriente cubano», *Catauro*, No. 18, Vol. 10, pp. 39-54.
- Villaverde, Cirilo. (1981 [1882]): *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.



Marie de Régnier (c. 1908-1909), fotografía de Paul Boyer.

Notas:

- ¹ Todas las traducciones del francés y el inglés son mías. L.C.
- ² Cf. «Liste des oeuvres publiées par Marie de Régnier sous le nom de Gérard d'Houville» (2004: p 148), donde no aparece la primera traducción al español, los datos de cuya portada transcribo a continuación: J. D'Houville / *El seductor* / Traducción de León Felipe / Madrid / MCMXXI.
- ³ María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo (La Habana, 1789-París, 1852), condesa, no baronesa, Merlin. Se desconoce si el título nobiliario concedido a su marido por José Bonaparte fue debidamente asentado antes de la retirada de los franceses de Madrid, y por tanto, si tenía valor o no, pero siempre lo usó y firmó sus obras como «Comtesse Merlin». Entre sus textos de interés para Marie de Régnier estarían *Mes douze premières années* (1831), la novela *Histoire de Soeur Inès* (1832) y sus libros *La Havane* y *Viaje a La Habana*, ambos de 1844, el primero mucho más amplio, anunciado como «oeuvre politique» y publicado en París, La Haya y Bruselas. El segundo, versión muy reducida del anterior, editada en Madrid solo en español.
- ⁴ Todas las citas corresponden a esta edición y en los sucesivo la(s) página(s) se indica(n) a continuación entre paréntesis.
- ⁵ De ella Merlin se apropia y la reproduce con algunos cambios en la carta XXIX de *La Havane*, que pasa a ser la IX de *Viaje a La Habana*.
- ⁶ Los protagonistas de *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, esperan la nueva centuria en una lujosa propiedad de Artemisa (1963: 320-321).
- ⁷ Ver nota 4.
- ⁸ Como los descritos en *El siglo de las luces* (1963: 20-321) y en *El artista barquero* (Gómez de Avellaneda, 1914: IV, 25).
- ⁹ A partir de 1847 comienzan a llegar a Cuba, viajando directamente de China o de Macao, culies chinos «contratados» para suplir la escasez real o potencial de esclavos africanos debida a que la trata era cada vez más perseguida.
- ¹⁰ Ver nota 4.
- ¹¹ Ver nota 4.

Marie-Thérèse Kerschbaumer.
Poeta y narradora austriaca de origen cubano. Se han publicado en La Habana sus novelas *La extraña* (1996), *La partida* (2000) y *Lejos* (2001); así como *Poemas* (1997).

GEORG TRAKL: ARÁNDANOS Y SIRVIENTAS



Lo conozco profundamente y conturbada por no poder ser como él, solitario y reflexivo, sumido en sus pensamientos, grande y modesto como son los muy grandes, solo, tímido, conocido y evitado. Porque es demasiado lo que ve –y nosotros no vemos– y lleva a sonido y palabras, el mundo transitorio que irradia en negro rojo verde azul, mensurado en el tiempo, en su dolor, ah nuestro pesar, un saber de la vida en todos los seres y cosas, vivir significa transitar sabiendo.

Sabiendo. Es la carga del poeta, de toda poesía, ser capaz de ver desde muy temprana edad: sus poemas son jóvenes, y ahí está abierto ante nosotros lo que había para ver en tiempos de Georg Trakl. Esa ciudad de piedra, rodeada por montañas y vigilada por la Fortaleza, con su lujo meridional en medio del paisaje, hierba y grava y arbustos y prados y húmedo saúco. Arándanos y sirvientas, en la era, en la granja, la vida de los campos en torno a Salzburgo, esa joya separada de su entorno bávaro al norte, como antaño se lamentaran los enemigos (internos y externos) del Sacro Imperio, y finalmente la pérdida de su situación única en Occidente, tras el nuevo orden dictado por Napoleón y el Congreso de Viena. Occidente. Esta palabra que a nosotros, los que nacimos después, nos fue legada solo para burla, su sonido a través de las noches junto al Salzach, una fugaz imagen que se descompone. La Catedral, el cementerio, San Pedro, San Sebastián, la tumba del príncipe, un príncipe del sur. Monjes eruditos, pobres sirvientas –el herrero en la aldea, caballos y pantano misterioso. Todo lo ve el hijo del inmigrante que comercia con hierro, nacido en el centro de la ciudad. Salzburgo en el último cuarto del siglo XIX, apenas dos generaciones antes había perdido su poder el príncipe, que otrora dependía solo del imperio; el muchacho seguramente ha oído de sus maestros esa palabra, incorporación del territorio –de la ciudad que en otros tiempos recibió como huésped a Alcuino, en latín Albinus Flaccus (York, 735-Tours, 804), el amigo de Carlomagno– a un imperio nuevo y austríaco que era menospreciado por la Liga Alemana, y visto desde *aquí* estaba situado muy abajo, en las laderas de los montes de aporías políticas. No sabemos lo que pensó y sintió el escolar Georg Trakl, imaginamos lo que vio y por dónde pasó. Seguramente por el cementerio de San Pedro, pero sobre todo por el de San Sebastián: «La bella ciudad» (Trakl, p. 15); «Música en Mirabell» (p. 13); «Melancolía de la tarde» (p. 13): «El paseo» (pp. 26 s.).

Un escolar protestante en la ciudad archicatólica, no es un juicio, es una posición. Cuán lejos de nosotros las frases que realmente pensaron, dijeron, callaron los muchachos en el liceo o la escuela, en la clase de religión protestante. Aquel liceo de los monjes benedictinos al que por su fama fue enviado Hermann Bahr desde Linz. Es la abadía de San Pedro en Salzburgo, fundada por el franco Rupert tras su llegada a Baviera, *anno Domini* 696, «(...) y el primer obispado en suelo de la anti-

gua Noricum».¹ Cuatro obispados creó después de 739 Bonifacio, arzobispo de Maguncia:² Salzburgo, Freising, Regensburg y Passau. El emperador Carlos, o más exactamente, el rey franco Charlemagne (742-814), todavía no coronado como emperador, elevó en 798 a Salzburgo al rango de arzobispado para el ducado de Baviera, siendo obispo Arn (o Arno, 740-821), y otorgó a Salzburgo el señorío –que por breve tiempo impugnaron los obispos de Passau– del nuevo orden carolingio en toda la región de los Alpes. Puntos de apoyo de aquel orden eran los monasterios. El tránsito cultural de la Antigüedad tardía a la Edad Media lo encabezó la orden de los benedictinos, fundada en 529 por Benito de Nursia (480-543). Ellos fueron los portadores del movimiento de reforma de Cluny, cuyas reglas se basan en el par de conceptos *ora et labora*; ellos, según valoraciones actuales y en comparación con órdenes fundadas posteriormente, ofrecieron un rostro de la



iglesia más abierto, práctico, atento al saber y a las artes literarias y plásticas. Dicen que en los monasterios se educa a rebeldes, y en ninguna otra parte surgen rebeldes con tanta conciencia formal como en los monasterios católicos. Mas quien no tome en cuenta la historia de Salzburgo, quien olvide la historia de todos nosotros, nada puede saber de poesía y mucho menos de Georg Trakl. Qué cercano el lenguaje, ese lenguaje nuestro, entendemos

cada palabra hasta lo más hondo, cada sonido, cada imagen nos es familiar, pero ese lenguaje ha sido tan aislado de nuestra vida, tan desterrado de nuestros oídos, porque nadie quiere sucumbir a la belleza, a la muerte, nadie quiere saber qué ES y qué nos ACONTECE. Una cosa es segura: él leyó mucho, aprendió a leer en alta voz, como desde Martín Lutero se indicaba a los protestantes de ambos sexos, que el pueblo aprenda a leer e interpretar la Sagrada Escritura en la traducción de Lutero. De ahí proviene también esta culminación última en el arte de la palabra al sur del ámbito lingüístico alemán, devenida en palabra y escritura en la poesía de Georg Trakl.

Salzburgo con sus edificaciones reunidas en torno a la Catedral, la Residencia, al pie del Hohensalzburg, que el pueblo llama «la Fortaleza»; ciudad situada junto al agua que antaño traía la riqueza de la ciudad y del país –esto en los años del muchacho ya era solo un recuerdo en las historias de la gente–, el Salzach, llevando consigo las aguas de riachuelos del Tauern en dirección al norte, hacia el Inn y como Inn con el Ilz hacia Passau, la que en otros tiempos litigara por el señorío con Salzburgo y fue superada por esta en jerarquía y esplendor: *Primus Germaniae*, es todavía hoy el título honorífico del obispo de Salzburgo. Todo eso lo sabe el niño, un escolar que encamina sus pasos desde la Wagplatz (hoy Waagplatz) en dirección a la Residencia. No es un kid, su tiempo no permite que tome nada en broma, y con miedo de envejecer, Georg Trakl va como un muchacho serio, culto, precozmente maduro y triste porque no es libre de leer solo aquello que lo inspira, no se le reconoce como lo que ya es, un poeta que apresura su tiempo y tal vez no da abasto para lo que desea y puede, no da abasto, y no cumple las exigencias de su tiempo y su entorno, porque no puede ni quiere prescindir del maldito

sexo. Y todo pasa, como el boato del príncipe y el comercio de sal, y al pueblo le queda solo la pobreza y ya no tiene orgullo y sí quizás muy poca cultura. Salzburgo había sido comparable a Florencia. Gloriosa la historia, pequeña la ciudad en un paisaje fértil, lujosas edificaciones, rico el comercio de las dos ciudades. Florencia, la más meridional, república desde tiempos remotos, y en las luchas entre el Emperador y el Papa, por momentos fiel o infiel al uno o al otro. La juventud, rebelde por generaciones y culta en ambos sexos, grande en las artes la ciudad, violenta en la injusticia contra pecadores y artistas. Una ciudad-estado, beligerante y por largo tiempo la primera en rango entre las ciudades itálicas. La más septentrional, Salzburgo, la Juvavum romana, desde tiempos inmemoriales, del siglo VIII en adelante maestra del pueblo, señora feudal, refugio espiritual y no obligada a ningún señor salvo al Emperador del Sacro Imperio y al Santo Padre. También Emperador y Papa estaban obligados con Salzburgo, y a los que nacimos después no se nos dijo cuán obligados, cuán traidores y vendidos. En 1803, como parte de una comisión especial del antiguo Reichstag, los grandes príncipes del imperio estamparon sus firmas bajo un acuerdo al que llamaron *Resolución principal de la diputación del Imperio*, que establecía las nuevas fronteras de éste y borraba del mapa a más de cien estados imperiales, eclesiásticos en su mayoría, transfiriendo sus derechos e ingresos a sus vecinos seculares. Esta traición a la idea del Imperio la habían comprado los príncipes imperiales a Napoleón, entregando antiguas y venerables dignidades ducales a cambio de nuevas coronas reales y ganancias en territorios. Como nuevo principado electivo secular, entregado al gran duque Fernando III en compensación por la pérdida de la Toscana ante Francia, Salzburgo estuvo bajo el dominio austríaco de 1805 a 1809, por breve tiempo bajo el dominio francés (1809-1810), y desde 1810 bajo la administración de Baviera. Solo el Congreso de Viena (1814-1815) adscribió por fin el *Ducado de Salzburgo* al territorio austríaco. En las paredes de estas casas, caminando por anchas plazas de estilo italiano que parecen ser más abiertas que en Florencia, por puentes distintos a los de Florencia y sin embargo comparables, la cúpula tal vez lo sea también: ser protestante aquí y saber: nació aquí, de este lugar fueron violentamente echados mis hermanos de fe, en este lugar han sido quemados judíos y herejes, y sin embargo ahí está el esplendor del príncipe, el pueblo pobre como lo es también el cura, al que... no le está permitido conocer mujer.

Georg Trakl, el inalcanzable amigo o hermano que habita cerca no solo en sentido poético. Muchos hermanos, un padre viejo, que envejecía entonces –no sabemos nada, y sin embargo sabemos lo que Trakl veía. La sirvienta, sus ojos inflamados, el herrero, el compañero secreto: «La joven sirvienta. Dedicado a Ludwig von Ficker» (p. 9). El herrero deambula cual fantasma por los sueños de los que aún vimos herreros. Desde las fronteras de la memoria el herrero está solo en la herrería y ninguna sirvienta es apta para él. Así lo vio también, dos generaciones después, Norbert Conrad Kaser³ (1947-1978).

¿Baudelaire, Mozart, Musil (*Törless*), Kokoschka, Wedekind? ¿Hermann Hesse? ¿Qué hay con ellos? Eran contemporáneos, como Stefan George, como Rainer Maria Rilke. Para Trakl, Baudelaire era un modelo, y fue digno de él. A algunos se les sobrevalora en la actualidad, como ocurre con Gottfried Benn (1886-1956) y su *Morgue* (1913), cuyo estrépito fascina todavía hoy a almas hipocondríacas. Se dice en tono admirativo que Benn empleó por primera vez



el vocabulario de la medicina en la literatura. Sea respetuosamente puesto en duda, con una salvedad: ¿tal vez se usó por primera vez *con tan poco talento*?

Georg Trakl: inalcanzado, incomparable. Seguramente hablaba poco. Un escolar talentoso, solo con su precoz madurez como poeta, solo con su incapacidad de llevar una vida ordenada, subordinada, como hijo de gente modesta. Solo con su compasión por los pobres, los campesinos, su propio padre: «En esa hora fui, a la muerte de mi padre, el blanco hijo» (p. 95, 11-12), solo con su visión de la vida destinada a morir, a la que ama, la pobreza a la que conoce y no desprecia, la enfermedad, de la que sabe y se compadece de ella. Es un poeta de lo nuevo, de su tiempo, de la modernidad expresionista; en sus poemas irradia el colorido de los pintores del *Blauer Reiter*:⁴ Franz Marc, 1880-1916, Wassily Kandinsky 1866-1944, el tardío Anton Faistauer, 1887-1930, o simplemente los colores de los luminosos vitrales en las iglesias de Salzburgo. El poema «Los campesinos» (p. 20) es como un cuadro de Albin Egger-Lienz. Lo aparentemente sombrío y putrefacto en sus imágenes poéticas, es la naturaleza en torno al centro de la ciudad, en el pantano, en los estanques, el campo de Salzburgo en el cambio de siglo, rico en flora y fauna, visto con los ojos del muchacho que discurre por ese paisaje, tan cerca están el florecer y el marchitarse, como habituales son en las familias el vivir y el morir. Su tiempo dio palabra a lo grotesco, horrendo y raro. Trakl, siendo al mismo tiempo un hombre culto de ciudad, conoce el campo ante la puerta de la casa, y lo conoce por exacta observación. Entonces había aún tortugas en los charcos, ratas por todas partes, las personas eran pobres, envejecían de manera más visible. En una lectura profunda de los poemas de Trakl se esfuma lo sombrío y prevalece su intelecto, el gran talento, la belleza de su obra. Describe lo que ve, y lo describe como nunca antes había sido descrito. Va como un creador por Salzburgo, y él, que según su propia afirmación hubiera preferido convertirse en campesino antes que atormentarse con la forma, aprovecha el breve tiempo que le es dado y nos deja el más bello canto de cisne dedicado a esta herencia nuestra de la Antigüedad tardía, como un hombre sencillo y normal desde actuales criterios, y como insólito joven poeta salzburgués, que veía más de lo que deseaba ver, y a quien el ángel de la poesía golpeó y bendijo cuando el muchacho aún creía que debía temerle.

Quien vea la foto del joven Trakl piensa que hablaría poco, que era más talentoso de lo que sus maestros querían re-

conocer. Soñaba. ¿Cómo llegó a las drogas? Una vez vino alguien y lo tentó. Conoció las drogas tempranamente, y después no pudo dejarlas. Se sentía incapaz de manejar su vida según las circunstancias de su origen (su estatus). En eso y en su clara mirada a lo oscuro de la vida, es comparable al poeta Norbert Conrad Kaser. Pero las visiones en los poemas de Trakl son más que huellas de alucinaciones por drogas y otros vicios. Su obra es la perfecta creación de un hombre joven, un guerrero como *Sebastián*, arrastrado a la guerra por fuerza, es decir, por necesidad, ley, historia y destino, dotado con la memoria milenaria de Salzburgo, abadía y ciudad montañesa sobre ruinas romanas; desde las tumbas renacentistas de San Sebastián, las esculturas barrocas, relieves y columnas tras rejas de hierro forjado, desde allí las leyendas regionales de tiempos antiguos, nórdicos, góticos, contemplan al caminante, que sabe y no sabe. El comienzo del poema «Helian» (p. 40 ss.), en especial los primeros versos, llevan directamente al poema de Ingeborg Bachmann «Al sol».⁵ Y a semejanza de Trakl, que reiteradamente invoca como femenino elemento protector al Mönchsberg (Monte de los Monjes) de Salzburgo: «¡Monja! ¡Envuélveme en tu oscuridad!» («Entrega a la noche», quinta versión, p. 93), así Ingeborg Bachmann, en su poema «Invocación a la Osa Mayor» (Bachmann, S.105) conjura a la constelación del Carro Mayor con la personificación femenina «noche desgredada»: «Osa Mayor, desciende, noche desgredada,/animal con piel de nube y ancianos ojos,/ojos de estrellas», y tras la aposición se transparenta la palabra italiana *orsa*, latín *ursa*, *ae...* es la Osa de Leopardi, invocada en el primer verso del poema «Le rimembranze»:⁶ «Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea / Tornare ancor per uso a contemplarvi... «... Y así, añadimos y afirmamos, es la «¡Monja!» de Trakl quien, en su última hora, lo envuelve con sus «ojos de estrellas» en la eternidad.

Viena, 14 de julio de 2006.⁷

Notas

¹ Vgl. Josef Nadler: *Literaturgeschichte Österreichs* (Historia de la literatura de Austria). Linz a.D. 1948, S.35.

² Arzobispo significa obispo principal. La sílaba «arz» viene del griego «arche» y significa principio, señorío.

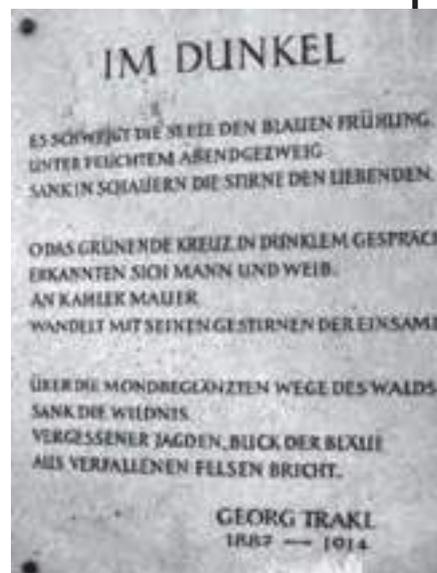
³ Véase Norbert C(onrad)Kaser: «die koechin eines pfarrers». En: *Eingeklemmt* (Atrapado), poemas, narraciones y relatos. Stadtstiche Poetische Protokolle. Kritik-Polemik-Agitation. Edición de Hans Haider. Innsbruck: Edition Galerie Bloch 1979, S.85.

⁴ *Der Blaue Reiter* («El jinete azul»), asociación informal de artistas expresionistas surgida en Munich (Alemania), en 1911.

⁵ Véase Ingeborg Bachmann: «Al sol». En: *Sämtliche Gedichte* (Poesías completas), [Bachmann], Munich, Piper & Co.Verlag 1978, 1996, p.146.

⁶ Véase *Le Poesie di Giacomo Leopardi, così le originali come le tradotte dal latino e dal greco*. Milán: Casa Editrice Sonzogno 1936, S.83.

⁷ Este texto fue publicado por primera vez en *SALZ*.Zeitschrift für Literatur (Salz.Revista de literatura), año 32/11, número 12 (Diciembre 2006), pp. 34-41. Aquí traducimos a partir de la versión incluida en *Freunde des Orpheus* (Amigos de Orfeo, pp. 138-146), Wieser Verlag, Innsbruck/Celovec, 2011.



POEMAS DE GEORG TRAKL

En el parque

Otra vez caminando por el antiguo parque,
oh silencio de flores amarillas y rojas.
También lloráis vosotros, suaves dioses,
y el otoñal oro del olmo.

A orillas del estanque azul, inmóvil se alza
la caña, y en la tarde el mirlo ha enmudecido.
Oh, inclina entonces, también tú, la frente
sobre el mármol ruinoso de los antepasados.

Sombría es la canción...
Sombría es la canción de la lluvia primaveral en la noche.
Bajo las nubes, aguacero de rosáceas flores del peral.
Fingimiento del corazón, canto y locura de la noche.
Ángeles de fuego que brotan de ojos muertos.



Año

Oscura calma de la infancia. Bajo fresnos que verdean
pace la suavidad de azulosa mirada; reposo de oro.
Algo oscuro seduce el aroma de las violetas; espigas que se mecen
al atardecer, semillas y las doradas sombras de la melancolía.
El carpintero aserra vigas; en la granja, al crepúsculo,
muele el molino; en la fronda del avellano se comba una boca purpúrea,
masculino rojo inclinado sobre agua silenciosa.
Leve es el otoño, el espíritu del bosque; dorada nube
sigue al solitario, la negra sombra del nieto.
Anochecer en el cuarto de piedra; bajo añejos cipreses
las lágrimas de imágenes nocturnas han formado una fuente;
ojo dorado del comienzo, paciencia oscura del final.

De: Georg Trakl, *Abendländisches Lied*, Piper Verlag, Munich, 1987.
Traducción de Olga Sánchez Guevara

La NOVENA DE BEETHOVEN.

Una sinfonía al servicio de la identidad americana
en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier*

En *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, la presencia de un interdiscurso significativo, la *Novena Sinfonía* de Beethoven, sorprende por su extrema reiteración en los tres primeros capítulos de la novela, de los seis que componen su escritura en forma cronológica. Este fenómeno híbrido, que llamamos «heterogeneidad» en *Análisis del Discurso*, participa eficazmente en la construcción y co-construcción de la imagen de América, gracias al contraste que se establece entre el llamado Nuevo Continente y Europa, particularmente en el subcapítulo 9 de la obra. La heterogeneidad enunciativa se exhibe así, como en otras novelas del autor, con 'formas marcadas' (discurso directo, discurso indirecto, palabras o frases entre comillas, etc.) o 'no marcadas' (discurso indirecto libre, alusiones, ironía),¹ permitiendo a su vez al yo-narrador la creación de una nueva relación con América, con su propio ser y con la alteridad.

Los pasos perdidos, publicada en 1953, es una novela escrita en primera persona, cuyo narrador omnisciente e innominado parte de una ciudad civilizada (un indicio en el primer capítulo, la librería Brentano's, nos revela que se trata de Nueva York) con el propósito de encontrar instrumentos de música primitivos en la selva amazónica. La llegada al continente americano, que es también el de su infancia, dará lugar a un vasto cuestionamiento filosófico e ideológico y a una búsqueda que, avanzando en el espacio del Orinoco y retrocediendo en el tiempo, será también la de su propia identidad. Así, durante este viaje aparentemente motivado por la música, la *Novena Sinfonía* participará en el debate entre el *aquí* y el *allá* y entre el yo-narrador y las diferentes voces que serán introducidas en su discurso. En el marco reducido de este trabajo intentaremos poner en evidencia la importancia de la *Novena Sinfonía* en los tres primeros capítulos de la novela, donde esta obra musical se inserta de manera recurrente y variada, para destacar luego su alcance en la creación de una imagen nueva de Europa y, por contraste, del continente americano.

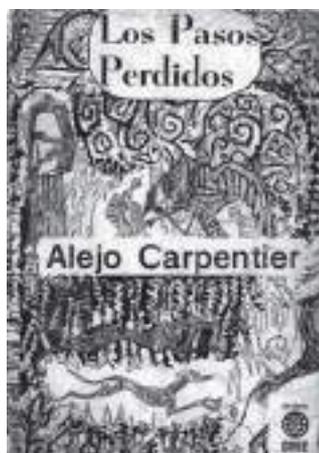
La primera alusión a la *Novena Sinfonía* de Beethoven en *Los pasos perdidos* la encontramos en el primer capítulo, cuando su protagonista narrador, sorprendido por una tormenta que estalla mientras pasea por la ciudad, entra en una sala de conciertos donde una orquesta se prepara para tocar música clásica. Al oír la quinta de trompas que inicia la sinfonía beethoveniana, el personaje manifiesta de inmediato su incapacidad para soportar esta materialización acústica, portadora de un mensaje que solo podemos comprender con la descripción de la actitud del narrador frente a lo que se está produciendo frente a él: «Me levanté con disgusto. Cuando mejor dispuesto me encontraba para escuchar alguna música, luego de tanto ignorarla, tenía que brotar esto que ahora se hinchaba en *crescendo* a mis espaldas» (LPP, I, 2, p.19; el subrayado es del autor).

La reacción de rechazo en el músico que es el narrador resulta paradójica, intrigante para el lector, sin embargo la expresión de su desaprobación es categórica. Desde el punto de vista lingüístico, su postura se ve marcada doblemente en el discurso: en primer lugar en el uso del deíctico «esto», introducido en *itálicas* (sabremos solo unas líneas más tarde que se trata de la *Novena Sinfonía*), objeto que el protagonista se niega en un inicio a llamar por su nombre. Luego, «Me levanté con disgusto» y el locativo «a mis espaldas», señalan desde un punto de vista verbal y espacial la posición del narrador ante esta sinfonía, posición que a la vez es física y moral:

Porque de saber que era la *Novena Sinfonía* lo que presentaban los atriles, hubiera seguido de largo bajo el turbió. Si no toleraba ciertas músicas unidas al recuerdo de enfermedades de infancia, menos podía soportar el *Freude, Schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium!* que había esquivado, desde *entonces*, como quien aparta los ojos, durante años, de ciertos objetos evocadores de una muerte. (LPP, I, 2, p. 19; el subrayado es del autor)



Patricia Pérez Pérez.
Profesora de la Universidad de Nantes, ha publicado *L' image controversée de l' Europe dans deux discours littéraires d' Alejo Carpentier: Los pasos perdidos et El arpa y la sombra (2012)*



* Ponencia presentada en el Coloquio «El problema de la integración en las Américas», organizado por la Universidad de Nantes y el Instituto de las Américas, 7 de junio de 2010, Palacio de Congresos de Nantes.

La condición con la forma «de + infinitivo» de la frase principal, permite construir la representación de otro locutor, que no es otro que el propio narrador en dos momentos diferentes (presente/pasado) representados en su enunciación, separados por su actitud frente a la experiencia auditiva de la *Novena*. Esta frase es la primera manifestación en el discurso ficcional de la relación conflictiva entre el narrador y dicha obra musical, última sinfonía de Ludwig Van Beethoven y primera en la historia en introducir un coro en su cuarto movimiento o *Final*. El verso citado anteriormente en itálicas y en alemán (*Freude, Schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium!*), forma parte del texto que el compositor utiliza (y modifica) para escribir su letra: el poema *Oda a la alegría* de Friedrich Von Schiller.

La actitud de desprecio hacia estas palabras, presentes en la obra de Beethoven, es similar a la que encontramos unas líneas más tarde, cuando el narrador asocia la *Oda* de Schiller con la ópera *Parsifal* de Ricardo Wagner: «La *Oda* de Schiller me era tan opuesta como la Cena de Montsalvat y la Elevación del Graal...» (LPP, I, 2, p.19; el subrayado es del autor). Las cursivas enfatizan la intención del narrador quien relaciona la *Oda a la alegría* (en cursiva y simplemente «la *Oda*») con los motivos de una ópera wagneriana, inspirada en la leyenda del Graal. Sin embargo, no se trata en este caso de una simple oposición estética respecto a *Parsifal*, sino de una alusión (forma no marcada de heterogeneidad) a la ideología de un compositor cuyos escritos, fuertemente teñidos de nacionalismo, fueron retomados por los ideólogos nazis para perpetrar el crimen y justificar su dominación en la Europa del siglo XX. Pero estas referencias son todavía vagas en el subcapítulo 2 de la novela y pueden escapar al lector común, poco versado en cuestiones de música o ajeno a las ideologías de algunas de sus figuras más relevantes.

La segunda referencia a la *Novena Sinfonía* de Beethoven se revela ante el lector en el capítulo II, cuando el protagonista-narrador relata la conversación de Mouche con tres jóvenes artistas latinoamericanos, luego de su llegada a Los Altos. Deslumbrados ante el recuento de la amante respecto al arte y la vida en París, estos jóvenes desprecian la herencia cultural que les es propia. Para evocar la ignorancia de los llamados Reyes Magos de una realidad que le es harto conocida, el protagonista utiliza una vez más la *Novena Sinfonía* para describir la otra cara del Viejo Continente que los tres artistas parecen desconocer:

En esa red caerían pronto los jóvenes Reyes Magos, guiados por la estrella encendida sobre el gran pesebre de Saint-Germain-des-Prés. Según el color de los días, les hablarían del anhelo de evasión, de las ventajas del suicidio, de la necesidad de abofetear cadáveres o de disparar sobre el primer transeúnte. Algún maestro de delirios les haría abrazar el culto de un Dionisios, [...] aunque sin decirles que el invocador de ese Dionisios, el oficial Nietzsche, se hubiera hecho retratar cierta vez luciendo el uniforme de la Reichsweher, con un sable en la mano y el casco puesto sobre un velador de estilo muniquense, como agorera prefiguración del dios del espanto que habría de desatarse, en realidad, sobre la Europa de cierta *Novena Sinfonía*. (LPP, II, 7, p.75; el subrayado es del autor)

Esta frase inserta en la ficción es, en sus tres primeras líneas, una crítica indirecta a la actitud provocadora de algunos jóvenes surrealistas, quienes justo después de la muerte de Anatole France, en 1924, publicaron un panfleto titulado *Un cadavre* (Un cadáver) en el que participaron Philippe Soupault, Pierre Drieu la Rochelle, Joseph Delteil,



André Breton y Louis Aragon. Este último es también el autor de un texto que lleva por título *Avez-vous déjà giflé un mort* (¿Ya ha abofeteado usted a un muerto?), donde expresa que tiene a todo admirador de Anatole France por un ser degradado. La complicidad de Drieu la Rochelle (quien no perteneció al grupo surrealista) con el régimen nazi, lo condujo al suicidio después de la Liberación en 1945. La imagen de Europa y de la *Novena Sinfonía* se ven vinculadas una vez más, en la medida en que el lector sea capaz de descifrarlo, a la actitud provocadora de dichos artistas y a modalidades lingüísticas axiológicas negativas (suicidio, delirios, abofetear, espanto), que se acompañan de una alusión al filósofo Friedrich Nietzsche, creador de la tesis de lo apolíneo y lo dionisiaco, quien en ocasiones ha sido asociado a la ideología del nazismo y a los teóricos del racismo. Por medio de estas evocaciones históricas, el narrador establece un paralelo entre el Mal, la demencia de los hombres y la imagen de Europa construida en el capítulo I, representada por una sinfonía «evocadora de una muerte» (p.19), según los elementos a los cuales se refiere el enunciador principal. Nos interrogamos entonces acerca de las razones de tal insistencia y sobre las motivaciones que condujeron a la elección de dicha forma de interdiscurso (la *Novena*), cuyas últimas apariciones en *Los pasos perdidos*, y de lejos las más abundantes, se concentran en el capítulo III.

El subcapítulo 9 de *Los pasos perdidos* es significativo en la integralidad de la novela pues el principio de unidad narrativa (recordemos que LPP adopta la forma de un diario) sufre un corte, un freno importante en provecho de este episodio. Centrado en las experiencias personales del protagonista-narrador, se introduce con un *Más tarde* en la cronología de la obra, permitiendo un estiramiento narrativo que pretende atraer el interés del lector. El personaje interrumpe el recuento de su viaje para recordar acontecimientos pasados, con el fin de precisar sus intenciones y de acentuar su crítica de la sociedad occidental y de la Europa que conoció años atrás. Así, en la novena parte de la novela, encontramos en nueve ocasiones la referencia explícita a la sinfonía de Beethoven, elección significativa desde un punto de vista estilístico (9 referencias // parte 9 // *Novena sinfonía*//

nueve personajes en la novela), y numerosas frases en alemán sacadas de la *Oda a la alegría* de Schiller.

La descripción de los diferentes movimientos de la *Novena Sinfonía* que el protagonista está escuchando en el presente de la narración servirá, por otra parte, para estructurar la escritura de todo el subcapítulo, donde los momentos de silencio serán llenados por el sonido de los grillos y por el campo léxico-semántico del fuego. La arquitectura del discurso literario se construye así sobre la estructura musical de la *Novena* (suerte de superestructura textual)² de la siguiente forma:

Subcapítulo 9

Inicio del subcapítulo (primera frase): «A poco de quedar solo frente al fuego oí algo como pequeñas voces en un rincón de la sala» (LPP: 87).

Inicio del **Allegro** o primer movimiento: «Pero esta noche, cerca de los leños que se rompían en pavesas, con los grillos sonando entre las vigas pardas, esa remota ejecución [la *Novena*] cobraba un misterioso prestigio» (LPP: 87).

Fin del **Allegro** e inicio del **Scherzo**: «Y fue el silencio. Un silencio pronto reconquistado por el alborozo de los grillos y el crepitar de las brasas» (LPP: 90).

Fin del **Scherzo** e inicio del **Adagio**: «Los leños eran rescolidos. En una ladera, más arriba del techo y de los pinos, un perro aullaba en la bruma. Alejado de la música por la música misma, regresaba a ella por el camino de los grillos [...]» (LPP: 94).

Fin del **Adagio** e inicio del **Finale**: (-)³

Así, como señala Rubio Navarro, «Carpentier está haciendo participar a la naturaleza en la partitura. Para él simboliza la autenticidad que, sin ser muy consciente todavía, el personaje va buscando» (1999: 40). De esta manera, el yo-narrador de *Los pasos perdidos* convierte su discurso en un todo polifónico que hace intervenir otras voces en los diferentes movimientos, creando una pluralidad enunciativa similar a la polifonía musical de la *Novena* que acompaña todo el fragmento:

Alguien había dejado prendido un aparato de radio, de viejísima estampa, entre las mazorcas y cohombros de una mesa de cocina. Iba a apagarlo cuando sonó dentro de aquella caja maltrecha, una quinta de trompas que me era harto conocida. Era la misma que me hiciera huir de una sala de conciertos no hacía tantos días. Pero esta noche, [...] esa remota ejecución cobraba un misterioso prestigio. (LPP, III, 9, p.87)

A partir de este enunciado, que coincide con el **Allegro** inicial de la sinfonía que transmite la radio local, cada descripción de la partitura de la *Novena* le permitirá al narrador el paso (véase la relación con el título de la novela) hacia recuerdos de otra época: los de su padre, de su madre, de su primer amor de infancia, así como a otros menos agradables de sus vivencias en la Europa en que nació su padre.

El **Allegro**, primer movimiento de la sinfonía, que adopta la estructura de la *forma sonata*, se introduce en la ficción para anunciar los temas que desarrollará el narrador en esta parte de la obra, ingeniosamente introducidos desde el principio del subcapítulo:

Y tras del silencio roto por un gesto, fue una leve quinta de trompas, aleteada en tresillos por los segundos violines y violoncellos, sobre la cual pintáronse dos notas en descenso, como caídas de los arcos primeros y de las violas, con un desgano que pronto se hizo angustia, apremio de huida, ante la tremenda acometida de una fuerza de súbito desatada. Y fue, en un desgarre de sombras tormentosas, el primer tema de la *Novena Sinfonía*. Creí respirar de alivio en una tonalidad afirmada, pero un



Fotos del viaje de Carpentier por espacios del futuro escenario de *Los pasos perdidos*. Cortesía de la Fundación Alejo Carpentier.

rápido apagarse de las cuerdas, derrumbe mágico de lo edificado, me devolvió al desasosiego de la frase en gestación. (LPP, III, 9, p.88; el subrayado es del autor)⁴

El doble sentido de este extracto, que influye directamente en el valor del resto del discurso, se obtiene por el uso de dos términos ('tema' y 'frase') cuya carga semántica es doble. Si en términos lingüísticos una frase es una «unidad mínima del discurso» (Benveniste), Jean-Jacques Nattiez observa que, por analogía entre solfeo y lingüística, se puede decir que una frase es «Una división de la línea musical, en cierto modo comparable a la proposición de una frase en la prosa» (1987: 200). Por otro lado, un tema es, según el *Dictionnaire de la musique*, una frase musical bien caracterizada (o fragmento de frase) destinada a reaparecer en el resto del trozo musical en calidad de recordatorio o de base de desarrollo, mientras que el mismo vocablo se refiere a una unidad de contenido (de un discurso, de un texto o de una obra literaria) correspondiente a constantes de la simbología y de la imaginación. Así, el plano lexical participa también en la concepción y el sentido del discurso, para que música y escritura corran parejas desde el inicio del subcapítulo. El narrador desarrollará dos ideas o «temas musicales», reflejos del conflicto existencial que lo habita, como dos notas discordantes de su propio Yo, espejo de dos hombres que son solo uno.

Desde el inicio del segundo movimiento de la *Novena (Scherzo)*,⁵ el discurso revelará dos instancias enunciativas colocando al narrador frente a discursos simultáneos, a la vez imbricados y distintos:

Fue entonces cuando comenzó a hablarme de los obreros que escuchaban la *Novena Sinfonía*. [...] Pero mi padre, para quien la afirmación de ciertos principios constituía el haber supremo de la civilización, hacía hincapié, sobre todo, en el respeto que allá [en Europa] se tenía por la sagrada vida del hombre. [...] Esto, que llamaban el Nuevo Mundo, se había vuelto para él un hemisferio sin historia [...]. (LPP: 90-91)

El discurso referido por el personaje-narrador señala la representación antitética de Europa y América en la voz de su padre, acentuada por el uso de los deícticos «allá» para designar Europa, y el demostrativo «Esto» para referirse al continente americano, dicotomía que atraviesa la mayoría de los capítulos de la novela (*acá/allá*), y aparecerá

en gran parte de la obra de Alejo Carpentier como un leitmotiv, como una preocupación ontológica constante. Europa se asimila en el discurso del padre a los valores humanistas heredados del Siglo de las Luces, al conocimiento, a la bondad, a la tolerancia, a la comprensión mutua, así como al progreso humano y a la cultura. Otros discursos ejemplares (*Yo acuso* de Emilio Zola, las campañas de Walther Ratheneau o la capitulación de Luis XVI ante Mirabeau) refuerzan la credibilidad del discurso del padre acerca de Europa, cuya imagen positiva se consolida además por los juicios de valor negativo emitidos acerca del continente americano, introducidos por el narrador gracias al discurso indirecto libre: «[...] el Nuevo Mundo se había vuelto un hemisferio sin historia, ajeno a las grandes tradiciones mediterráneas, tierra de indios y de negros, poblado por los desechos de las grandes naciones europeas [...] Por contraste evocaba las patrias del continente viejo con devoción [...]» (LPP: 90-91).

La nostalgia del padre, que se refleja en la crisis de identidad provocada por el alejamiento de sus raíces y de su tierra natal, conducen a la descripción del mundo nuevo en que voluntariamente se ha exiliado como un universo ignorante y sin historia («[...] el Continente-de-poca-historia», LPP, p.98). La voz del narrador exhibe el rechazo paterno de una cultura con la cual no se identifica por no ser semejante a la suya, definida por la noción de progreso y por el carácter sublime de la *Novena Sinfonía*. Apoyándose en presupuestos culturales y en una *doxa* asociada al Nuevo Mundo desde el Descubrimiento y la Conquista, la voz del padre hace corresponder la imagen de América con el espacio de la ignorancia y la Barbarie.

Conquistado por las lecciones aprendidas en su adolescencia, el protagonista se decidió entonces a atravesar la barrera geográfica y simbólica que es el Atlántico, para ir con entusiasmo al encuentro de sus raíces.

Atravesé el Océano, un buen día, con el convencimiento de no regresar. Pero al cabo de un aprendizaje del asombro que yo hubiera calificado más tarde, en broma, de adoración de las fachadas, fue el encuentro con realidades que contrariaban singularmente las enseñanzas de mi padre. Lejos de mirar hacia la *Novena Sinfonía*, las inteligencias estaban como ávidas de marcar el paso en desfiles que pasaban bajo arcos de triunfo [...]. (LPP, III, 9, p. 92)

Luego de este enunciado, reforzado irónicamente por el locativo temporal «un buen día», el lector se verá confrontado a un cambio de perspectiva en un discurso que trastoca la imagen evocada por el anterior, una vez más con la *Novena Sinfonía* en el centro de las consideraciones del narrador. La transmisión de su desconcierto equivale a una subversión, a una contraargumentación del contenido de las enseñanzas del padre, que pone en evidencia los errores de una ilusión rectificada *a posteriori* por la experiencia. Los grupos nominales y los verbos de percepción que traducen la sorpresa y la decepción del narrador, luego de su llegada a Europa, son múltiples. Cuando el anuncio del estallido de la guerra vuelve a su memoria, «[...] los timbales que tanto percuten en el *scherzo* beethoveniano cobra[ba]n una fatídica contundencia» (LPP: 94) para convertirse en una suerte de Danza Macabra, similar a la que descubre el narrador en las vigas del cementerio de San Sinforiano (en la realidad, San Saturnino), en la ciudad francesa de Blois.

La proximidad con realidades no antes imaginadas llevan así al personaje a distanciarse del discurso etnocéntrico del padre, creando, en este debate póstumo centrado en la *Novena Sinfonía*, una relación afectiva diferente con el continente americano. La imagen del Nuevo Mundo, introducida al ritmo de los sonidos lentos del tercer movimiento de la sinfonía o *Adagio*, que su madre solía tocar en una transcripción para piano,⁶ se asocia en la voz del narrador a valores axiológicos estéticos, hedónicos y afectivos positivos, perceptibles a través de la evocación de gratos recuerdos, en presente de indicativo:

Nuestra casa tiene un ancho soportal de columnas encaladas, situada como un peldaño de escalera, entre los soportales vecinos, uno más alto, otro más bajo, todos atravesados por el plano inclinado de la calzada que asciende hacia la Iglesia de Jesús del Monte [...]. conserva grandes muebles de madera oscura, armarios profundos y una araña de cristales biselados que se llena de pequeños arcoíris al recibir un último rayo de sol bajado de las lucetas azules, blancas, rojas, que cierran el arco del recibidor como un gran abanico de vidrio [...]. La negra, allá en el hollín de sus ollas, canta algo en que se habla de los tiempos de la Colonia y de los mostachos de la Guardia Civil. [...] Llamo a María del Carmen, que juega entre las arecas en tiestos, los rosales en cazuela, los semilleros de claveles, de calas, los girasoles del traspatio de su padre el jardinero. Se cuela por el boquete de la cerca de cardón y se acuesta a mi lado, en la cesta de lavandería que es la barca de nuestros viajes. (LPP, III, 9, p. 94-95)

Las alusiones a la arquitectura de la casa colonial de su niñez rinden homenaje a San Cristóbal de La Habana, ciudad donde se sitúan las fachadas eclécticas de la célebre Calzada de Jesús del Monte descrita con detalle en la ficción, así como a la iglesia del mismo nombre. Dicha referencia urbana y espacial es el único deíctico que permite, en *Los pasos perdidos*, situar las acciones que cuenta el personaje-narrador de manera localizable en el espacio geo-



Foto: Fundación Alejo Carpentier.



Izq: Schiller, y derecha:
Liszt y Wagner.



gráfico latinoamericano. La evocación afectiva de las construcciones habaneras se ubica de esta forma en el polo opuesto de lo que sugiere la iglesia de «el pesebre de Saint-Germain-de-Près» en el capítulo II.

Además de la preponderancia de las figuras femeninas, podemos encontrar en el *Adagio* un guiño a las obras de Amelia Peláez, pintora cubana de la generación de la vanguardia, como *Naturaleza muerta* (1949) o *Interior con columnas* (1951), que el autor se place en evocar y celebrar. La luz solar se filtra por los vitrales colocados en arcos en forma de semicírculo, elemento característico de las construcciones habaneras, y la naturaleza tropical aparece con sus especies variadas («arecas», «calabazas», «rosales», «claves», «calas», «girasoles», «la cerca de cardón») para completar el decorado de esta escena donde se produce el primer abrazo entre el narrador y María del Carmen, su primer amor. El recuerdo tierno de este pasado, en que intervienen todos los sentidos, se fusiona con el momento presente del espacio amazónico, donde el protagonista encuentra con alegría los olores de antaño.⁷ Así, la memoria sensorial, sobre todo la olfativa y auditiva, significadas a través de los campos léxico-semánticos, serán preponderantes en la dialéctica entre pasado y presente que encontraremos a todo lo largo del subcapítulo. La visión tierna de dichos recuerdos, que da lugar a estas páginas, se apartará radicalmente de la mirada que va a transmitir con detalle el narrador en las líneas siguientes.

Después del *Adagio*, el paso violento del tercero al cuarto movimiento de la *Novena Sinfonía (Finale)* le permite al narrador asistir a una música más enérgica y agresiva, que nos llevará también a presagiar la solución de su conflicto interior en una prolepsis, anunciadora de su propio destino.⁸ El *Finale* que el narrador escucha se acompaña del recuento arrollador del ascenso progresivo del nazi-fascismo, del relato de los tristes momentos de la Guerra civil española y de la descripción de las consecuencias de la Segunda guerra mundial. Su visión de la «Mansión del Calofrío», dibujada gracias a una escritura próxima del discurso testimonial, construye un fresco del horror del final de la guerra, que servirá de punto de referencia al yo-narrador para una nueva comparación entre el *aquí* y el *allá*.

De niño me habían aterrorizado las historias que entonces corrían acerca de Pancho Villa, cuyo nombre se asociaba en mi memoria a la sombra velluda y nocturnal de Mandinga. [...] El Mal, del que ya estaba librada la Europa de Beethoven, tenía su último reducto en el Continente-de-poca-Historia... Pero luego de haberme visto en la Mansión del Calofrío [...] los disparos de los Charros de Oro, las ciudades tomadas a porfía, los

trenes descarrilados entre cactus y chumberas, las balceras en noche de mitote, me parecían alegres estampas de novela de aventura, llenas de sol, de cabalgatas, de viriles alardes, de muertas limpias sobre el cuero sudado de las monturas, junto al rebozo de las soldaderas recién paridas a orillas del camino. (LPP, III, 9, p. 98)

Los hechos históricos de la Revolución mexicana que aterrorizaban al narrador en el continente de su infancia, resultan ínfimos en el tejido de sus consecuencias en comparación con lo que ve y escucha el personaje en Europa. Dicha contienda se perfila a través de la descripción de sus trazos simbólicos: la imagen de la soldadera, los legendarios trenes y el caballo, introducido en América por los Conquistadores, los «Charros de Oro» (que la utilización de las mayúsculas pone de relieve) sin olvidar la naturaleza mexicana que construye en la ficción un escenario de novela de aventuras, a la manera de las de Emilio Salgari, que tanto influenciaron la imaginación y la escritura de Alejo Carpentier. El plano lexical nos permite además situarnos en el universo mesoamericano de los mexicas, con el uso de vocablos de origen nahua como «mitote» o la palabra «chumbera», que designa la vegetación endémica que puebla en abundancia los paisajes mexicanos. Por otra parte, el polo negativo de la guerra se desrealiza (o se invierte) para dar nuevos matices al conflicto de la nación latinoamericana, suerte de metonimia de la América hispánica. De esta manera, la visión estética y poética que ofrece el narrador del país latinoamericano y de la primera gran Revolución del siglo XX, se opone a la imagen de la Europa de Beethoven, asociada inicialmente en el discurso del padre a una inteligencia («La *Novena Sinfonía* era el tibio hojaldre de Montaigne, el azul de Utopía, el esencia de Elzevir, la voz de Voltaire en el proceso de Calás»; LPP: 99) y a un progreso, cuyos núcleos de significado se vacían de todo su valor positivo para asociarse al crimen y a la peor de las barbaries («la más fría barbarie de la historia»; LPP: 98).

La reiteración constante de la *Novena Sinfonía*, suerte de emblema cultural de Occidente y de su *Oda a la alegría*, es una estrategia performativa que le sirve hábilmente al narrador para reforzar la crítica de la Europa fascista y exaltar los valores del continente americano. Pero su presencia en la diégesis narrativa no tiene como objetivo el criticar la música en sí, sino el hacer evidentes las relaciones que los hombres han mantenido con ella a través de la Historia. En efecto, ese monumento musical que es la *Novena*, como su *Oda* o *Himno a la alegría*, último movimiento de la sinfonía, han sufrido recuperaciones muy diversas y contradictorias desde el 7 de mayo de 1824, año en que fuera estrenada en el *Kämtnertheater*, al

mismo tiempo que los tres himnos de la *Missa Solemnis*. Convirtiéndola en paradigma de grandeza de la nación y la civilización alemana, el primer festival de la era nazi se abrió con la *Novena Sinfonía*, dirigida por Richard Strauss (Esteban Buch: 237). La *Novena* se escuchó en la inauguración de los Juegos Olímpicos del 1 de agosto de 1936 en la Alemania hitleriana y fue tocada en las salas de concierto durante todo el período nazi. Fue además la obra sinfónica más interpretada durante la Segunda guerra mundial (Salfati: 8), incluso en los campos de concentración, donde las orquestas eran creadas y mantenidas por orden directo de los responsables (Buch: 250), para que los prisioneros les aseguraran sus momentos de entretenimiento. La *Novena* es la única obra musical que inicia cada ciclo de festivales, incluso hoy, en el palacio de Bayreuth, dedicado exclusivamente a la música de Ricardo Wagner. El controvertido músico afirmaba por cierto, que el inicio del cuarto movimiento de la *Novena* era una *Schreckensfanfare* («fanfarria del terror» (Plantinga: 81), música que, según el testimonio de Primo Levi (1987: 232-233), acompañaba las ejecuciones en los campos de concentración y las salidas de los *Kommandos* al trabajo, de las que muchos prisioneros no regresaban.

Así, la última sinfonía de Beethoven, y sobre todo su último movimiento, han sufrido recuperaciones inesperadas en detrimento de la idea inicial de fraternidad y de libertad defendida por Schiller en el poema homónimo. Sus diferentes utilidades, como las del contexto histórico que describe la ficción, han llegado a convertirla, en múltiples ocasiones, en su propio contradiscurso. Y son precisamente estas asociaciones paradójicas, como la que relata el narrador en el subcapítulo 9 (los victimarios y guardianes nazis cantan la estrofa más conocida de la *Oda a la alegría*) las que justifican la utilidad de su repetición dentro de la novela *Los pasos perdidos*. Repetición estratégica que nos lleva a descubrir el deseo del narrador (y del autor) de denunciar a aquellos que hicieron uso de un discurso que incumple con lo que antes había prometido [*«Todos los hombres serán hermanos»...*, LPP: 98]: «Las estrofas de Schiller me laceraban a sarcasmos. [...] Y me aburre, de pronto, esta *Novena Sinfonía* con sus promesas incumplidas, sus anhelos mesiánicos [...] Corto la transmisión preguntándome como he podido escuchar la partitura casi completa [...]» (LPP, Ch. III, p. 9, p. 99).

La aproximación del final del *Prestissimo* (última parte del cuarto movimiento), marca la última referencia directa o indirecta a la *Novena Sinfonía* en la totalidad de *Los pasos perdidos*. Luego de enfrentarse a la experiencia de la *Novena* y a su propio pasado, el protagonista corta la transmisión, permitiendo así a la naturaleza americana llenar el espacio final del subcapítulo 9, con sus ruidos, sus colores y sus olores. El campo léxico-semántico de los sentidos es aquí el más abundante, como una negación de los hechos evocados por el discurso anterior. Todas las capacidades sensitivas del narrador (en el orden siguiente: el tacto, el gusto, el olfato, la vista y el oído) son solicitados y representados lexicalmente:

Mi mano busca un cohombro cuya frialdad parece salirle de tras de la piel; la otra sopesa el verdor de un ají que rompe el pulgar para bañarse del zumo que luego recoge la boca con deleite. Abro el armario de las plantas y saco un puñado de hojas secas, que aspiro largamente. En la chimenea late aún, en negro y rojo, como algo viviente, un último rescoldo. Me asomo a una ventana: los árboles más próximos se han perdido en la niebla. El ganso del traspatio desenvaina la cabeza de

bajo el ala y entreabre el pico, sin acabar de despertarse. En la noche ha caído un fruto. (LPP, III, 9, p. 100)

La enumeración de los elementos circundantes permite cerrar el subcapítulo 9 de *Los pasos perdidos* donde el protagonista-narrador comprende la razón de su existencia, gracias a la toma de conciencia que provocan en él los sonidos de la *Novena Sinfonía* en el espacio americano. Recuperando sus capacidades de observación y de admiración, deja a un lado su rechazo para enfrentarse al fin con la Historia y abrigarse luego en la naturaleza americana que le servirá de refugio. La observación tácita del universo que lo rodea a través de una ventana, suerte de lienzo dentro del fresco que construye la ficción, impulsa al solitario narrador a perseverar en una búsqueda que será también la de su propia identidad.

En el subcapítulo 9 de *Los pasos perdidos* el narrador desarrollará dos temas, que son, por extensión, los temas abor-



Foto: Fundación Alejo Carpentier.

dados en el resto de la novela. Estos temas pueden ser descritos, tal y como lo haríamos con una forma sonata, del modo siguiente: el primero correspondería al «hombre vacío que es el narrador» en los ocho primeros subcapítulos de la obra, aplastado bajo el peso de la sociedad occidental y sus falsos valores. Después de exponerse de forma prolongada a la obra sinfónica, el protagonista-narrador «soltará su carga»⁹ y dejará de ser el hombre que fue, para convertirse en el hombre que será hasta que se acerque el final de la novela. El segundo tema se asocia entonces al «creador» que es el narrador a partir del subcapítulo 9, quien encuentra la inspiración y la razón de su existencia en el espacio/tiempo latinoamericano, hombre que, por el hecho de ser un artista, debe vivir las contingencias de su época donde es necesario inscribir su obra. Tal razón será la única motivación de su regreso a la sociedad que tanto había rechazado, recordando el regreso al primer tema del modelo de la forma sonata, que confirma además la cir-

cularidad como forma de escritura y el destino de Sísifo del que no puede escapar el protagonista-narrador. Alejo Carpentier asocia el continente europeo con la *Novena Sinfonía* al escribir *Los pasos perdidos* en 1953. El paralelo cultural establecido por el autor es confirmado, unos años después, cuando el preludio al último movimiento de la última sinfonía de Beethoven u *Oda a la alegría* se convierte en el Himno oficial de Europa, en 1972. La heterogeneidad que crea cada introducción de dicha sinfonía en la novela, intenta participar en la deconstrucción de conocidos estereotipos, lanzando una mirada nueva sobre América Latina que podrá interpretarse por medio de la intersubjetividad. De esta manera, la integración de la obra musical de Beethoven en *Los pasos perdidos* se erige en estrategia discursiva cuya fuerza perlocutiva busca establecer un nuevo orden de valores, llegando a invertir el consabido binomio Civilización y Barbarie. Dicho lo anterior, podemos definir la práctica social que sustenta el discurso de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, innegablemente idéntica para el narrador y su autor: la del artista (latinoamericano) que se esfuerza en poner su arte al servicio de una identidad y de un continente. Pero la escritura es también portadora de un mensaje más abarcador que invita particularmente a la comunidad artística, capaz de reconocer y descodificar este texto lleno de referencias musicales, a no permanecer indiferente ante las realidades de su época, invitándole así a poner su creación y su creatividad al servicio de los derechos más elementales del hombre.

Bibliografía citada:

- Authier-Revuz, J., «Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours», *DRLAV*, París, 1982, n°17, pp. 1-78.
- Buch, Esteban, *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, París: Gallimard, coll. «Bibliothèque des histoires», 1999, 364 p.
- Carpentier, Alejo, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza Editorial, Madrid, 2002 (1953), 288 p.
- _____, «Debate en torno a la Novena», en *Letra y Solfa. Música (1956-1959)*, La Habana Editorial Letras Cubanas, 2008, pp. 63-64.
- Dictionnaire de la musique*, París, Larousse, 1987.
- Gut, Serge, *Liszt*, éd de Fallois, L'Age d'Homme, 1989, 664 p.
- Levi, Primo, *Si c'est un homme*, (trad. de *Se questo è un uomo*, Turín, Giulio Einaudi, 1958 y 1976), París: Julliard, 1987, 315 p.
- Maingueneau Dominique y Charaudeau, Patrick, *Dictionnaire d'analyse du discours*, París, Seuil, 2002, 661 p.
- Nattiez, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, París: C. Bourgois, 1987, 400 p.
- Plantinga, Léon, *La musique romantique. Histoire du style musical au XIXème siècle en Europe*, traducido del inglés por Dennis Collins, París, Ed. J.-C. Lattès, 1989, 532 p.
- Rubio Navarro, Gabriel María, *Música y escritura en Alejo Carpentier*, Universidad de Alicante, 1999, 246 p.
- Salfati, Pierre-Henry «Beethoven, la Neuvième», *Arte magazine*, 2004, n°37, Del 8/09/2007 al 14/09/2007, pp. 6-7.

Notas:

- ¹ Según la clasificación propuesta por J.Authier-Revuz en 1982.
- ² Van Dijk propone llamar superestructuras textuales a las «estructuras globales de forma» (o esquemas textuales) que no determinan un «contenido global» sino la «forma global» de un discurso. (Citado por Dominique Maingueneau & Patrick Charaudeau, 2002, p.557-558). La traducción del francés al español es nuestra.
- ³ El fin del *Adagio* y el comienzo del *Finale* rompe con este paralelismo porque como bien lo precisa el narrador, se entra «de golpe, en el drama que prepara el advenimiento de la Oda de Schiller». (*LPP*, p. 96)
- ⁴ Esta descripción de la partitura es casi idéntica a la que encontramos en el capítulo I: «Y tras del silencio roto por un gesto, fue una leve quinta de trompas, aleteada en tresillos por los segundos violines y violoncellos, sobre la cual pintáronse dos notas en descenso, como caídas de los arcos primeros y de las

violas, con un desgano que pronto se hizo angustia, apremio de huida, ante la tremenda acometida de una fuerza de súbido desatada...» (*LPP*, I, 2, p. 19).

⁵ A partir de este movimiento, sabremos que la partitura descrita en el subcapítulo 9 de *Los pasos perdidos*, la misma que interpreta la orquesta que escucha el narrador en la radio, no es la de la obra original de Beethoven, sino la versión corregida por Ricardo Wagner («Y ya me de jaba envolver [...] cuando el «doblado» de trompas, de tan peculiar sonoridad, impuesto por Wagner a la partitura beethoveniana para enmendar un error de escritura, volvió a sentarme al lado de mi padre». *LPP*, p. 90), quien impuso cambios que podían responder a preocupaciones menos estéticas que personales, como lo señala Alejo Carpentier en su artículo «Debate en torno a la Novena». (*El Nacional*, 2 de septiembre de 1956 en *Letra y Solfa. Música (1956-1959)*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2008, p. 63-64).

⁶ Existe una versión para piano de la *Novena*, de Franz Liszt, quien transcribiera la totalidad de las sinfonías de Beethoven. (Gut, Serge, *Liszt*, éd de Fallois, L'Age d'Homme, 1989, p. 298).

⁷ «[...] me persigue el olor a fibra, a mimbre, a esparto. Este olor cuyo recuerdo regresa del pasado, a veces con tal realidad que me deja todo estremecido. Ese olor que vuelvo a encontrar esta noche, junto al armario de las yerbas silvestres [...]»; *LPP*, p.96.



Foto: Fundación Alejo Carpentier.

⁸ «La tempestad de bronces y de timbales que se desata para hallar, más tarde, un eco de sí misma, encuadra una recapitulación de los temas ya escuchados. Pero esos temas aparecen rotos, lacerados, hechos jirones, arrojados a una especie de caos que es gestación del futuro, cada vez que pretenden alzarse, afirmarse, volver a ser lo que fueron». *LPP*, p.96.

⁹ Hacemos referencia aquí al epígrafe que inicia el capítulo III, en que el protagonista comienza el ascenso en autobús hacia el puerto desde el cual se puede alcanzar, por río, la Selva del Sur: «...será el tiempo en que tome camino, en que desate su rostro y hable y vomite lo que tragó y suelte su sobrecarga», sacado del libro sagrado de los mayas. (*El Libro de Chilam-Balam*)

EN EL CENTENARIO de **ROBERT CAPA**, reportero de guerra

Manuel García.
Crítico, curador e historiador de arte
español. Entre otros, ha publicado
numerosos libros y artículos sobre
artistas del exilio republicano en la
América Latina y sobre artistas
latinoamericanos.

El trabajo de Robert Capa, según su biógrafo Richard Whelan se inscribe en la historia de la prensa gráfica del siglo XX, una historia vinculada a la revolución industrial, la evolución de las cámaras fotográficas y el concepto de la fotografía.

Por su formación en Budapest (1930-31); iniciación a la fotografía en Berlín (1931-33) y etapa profesional en París (1933-36), el discurso de Robert Capa se nutre de la escuela fotográfica húngara de Jozsef Pécsi, Lajos Kassák y Gyorgy Kepes; del reporterismo berlinés de Harald Lechenperg, Felix H. Man y Otto Umbehr (Umbo), y de la fotografía que hacían en París Henri Cartier Bresson, Gislle Freund, André Kertész, Hans Namuth, David Seymour, et al.

Un trabajo que al cabo de los años tuvo, gracias a la gestión del International Center of Photography de Nueva York, el reconocimiento internacional.

Budapest, 1913-31

Robert Capa, cuyo nombre de pila era André Friedmann, nació el 22 de octubre de 1913 en la ciudad húngara de Pest. Por entonces Budapest estaba todavía dividida, por el Rio Danubio, en dos espacios distintos: Buda y Pest. Inscrito en el Imre Madách Gymnasium de Barcsay Utca, allí hizo sus estudios secundarios y se formó en la lengua hebrea y la cultura judía.

Su primer contacto con la fotografía lo haría a través de Eva Besnyö, amiga y fotógrafa. Su primer contacto con la cultura lo hizo a través de Lajos Kassák, fotógrafo y fundador del periódico *Munka*. Interesado por la literatura y la política decidió, desde muy joven, dedicarse al periodismo. Tras los diversos avatares de Hungría en la primera guerra mundial, la llegada al poder de Béla Kun (1918) y el golpe de estado posterior del Almirante Horthy (1919) y la persecución de la izquierda (1931), decide abandonar Budapest e irse a Berlín.

Berlín, 1931-33

Instalado en Berlín se inscribe en la Deutsche Hochschule für Politik con el ánimo de ampliar su formación política. Gracias a Eva Besnyö contacta con Simon Guttmann, director de la agencia Dephot (Deutscher Photodienst) donde se inicia como ayudante de laboratorio, hasta que en 1932 lo envían a Suecia para cubrir un mitin de León Trotsky, que publica en la revista *Der Welt Spiegel*, y es el primer reportaje de su carrera profesional. Al ser nombrado Adolf Hitler canciller de Alemania (30-01-1933) y ante el ascenso de los nazis y la persecución de gentes de izquierdas decide, con el apoyo de una organización judía, marcharse de Berlín y regresar a Hungría.

Paris, 1933-36

En el otoño de 1933 Csiki Weisz y André Friedmann llegan en tren por la Gare de l'Est a Paris. Allí contactan con la Schutzverband Deutscher Schriftsteller que se reunía en el Café Mefisto adonde acudían emigra-



Primera cámara Leica de
Robert Capa, 1932



dos como los escritores Arthur Koestler, Egon Edwin Kisch, Gustav Regler, Paul Westein, et al. A lo largo de su estancia en la capital francesa conoce, entre otros, a los fotógrafos Cartier Bresson, Giselle Freund, André Kertesz, Hans Namuth y David Seymour. Los años parisinos son años duros y de incertidumbres laborales hasta que la Agence Centrale, creada por los hermanos Kart y Hans Steinitz, le encarga algunos reportajes e incluso le facilita una cámara Plaubel Makine para que realice su trabajo. Una oportunidad que amplía con los encargos que, desde Zurich, le hace de vez en cuando para empresas suizas Simon Guttmann. Así, sobrevive, hasta que conoce a Gerta Pohorylles (1910-37), con quien compartiría desde entonces amistad, trabajo y pasión personal.

En la capital francesa Gerta Pohorylles se convierte en la fotógrafa Gerda Taro y André Fiedmann, en Robert Capa, e inician sus colaboraciones con la Agencia Anglo Continental (1934), creada por Fritz Goro y Marie Eisner. De esta manera Robert Capa hace su primer viaje a España, donde realiza un par de reportajes sobre el boxeador Paulino Uzkudun, en San Sebastián, y el aviador Emilio Herrera, en Madrid, que publicaría en las revistas *Vu* (París) y *Berliner Illustrierte* (Berlín). La creación, por Marie Eisner, de la agencia Alliance Photo (1934), que distribuye los reportajes para las agencias Abc de Amsterdam y Black Star de Nueva York, amplía sus perspectivas profesionales.

En los albores de 1936 cambia por completo la situación política tanto en España como en Francia al ganar el Frente Popular las elecciones en ambos países, con la diferencia de que Francia se enfrenta a importantes protestas de la clase trabajadora y España a una rebelión militar.

De los Cuadernos de Guerra de España a la maleta mexicana

Primero fue el hallazgo de las fotografías de los *Cuadernos de Guerra* de Robert Capa, conservados en los Archives Nationales de France, en París, exhibidas por vez primera en el Congreso Internacional de Intelectuales y Artistas (Valencia, 1987). Quizás, lo más asombroso del hallazgo, no fue recuperar los negativos de sus reportajes,

remitidos a las agencias de prensa de la época –Anglo Continental Press-Photo, Alliance Photo, Back Star, etc.– y a las revistas ilustradas del periodo –*Vu*, *Regards*, *Life*, etc.– sino los álbumes de sus fotos, testimonio excepcional del meticuloso trabajo del reportero de prensa. Luego fue el hallazgo de la llamada *maleta mexicana* que apareció en la Ciudad de México en 2007 y que contenía –según reportó en su día Merry MacMasters en el diario *La Jornada* (México, 13-09-2013), unos 4 mil 500 negativos de la guerra civil española atribuidos a los fotógrafos Robert Capa, David Chim Seymour y Gerda Taro.

Robert Capa fotógrafo de guerra, 1936-39

El 5 de septiembre de 1936 llega Robert Capa a Barcelona y da comienzo a su primer trabajo como reportero de guerra, una labor que entre 1936-37 comparte con Gerda Taro cuya autoría, en algunas secuencias, todavía plantea dudas entre los expertos. La cobertura de la guerra civil española pasa por diversas etapas. La primera es el trabajo conjunto de Capa y Taro por Barcelona, el Alto Aragón, Madrid, la provincia de Córdoba y el Congreso de Intelectuales Antifascistas en Defensa de la Cultura, hasta la muerte trágica de Gerda Taro (1937). La última es el retorno, ya en solitario, de Robert Capa a Madrid, Teruel, el frente del Segre, los reportajes sobre los refugiados de Tarragona a Barcelona, la despedida de las Brigadas Internacionales y los campos de concentración franceses (1938-39). En el medio está el periplo de Capa como reportero y ayudante de cámara de Joris Ivens –autor del documental

Izquierda: Capa en España durante la guerra civil española. Derecha: Madrid, nov.-dic., 1936.

Abajo: Muerte de un miliciano. Fotografía tomada el 5 de sept. de 1936, en Cerro Muriano (Córdoba) y publicada por primera vez en la revista francesa *Vu* (no. 447). Su máxima difusión llegó con *Life* el 12 de julio de 1937, en un reportaje que llevaba por título «*Death in Spain: the civil war has taken 500.000 lives in one year.*».





Izquierda: Foto realizada por Robert Capa, Segunda Guerra Mundial. Izq. abajo: Niña española en un refugio, 15 de enero de 1939. Derecha abajo: Soldados alemanes capturados por las fuerzas norteamericanas, junio de 1944.

Pág. 35: Izq.: Refugiados españoles en la carretera de Tarragona a Barcelona, enero de 1939. Derecha: Retirada de las Brigadas Internacionales, Madrid, 1938.



Spanish earth (1937)–, en el conflicto chino-japonés (1938).

Como se hizo evidente en las exposiciones *Fotografía e informazione di guerra* (Venecia, 1976) y *La guerre civile espagnole* (Barcelona, 2003), la imagen del conflicto es la suma de las imágenes foráneas y las imágenes lugareñas. Es decir, que al trabajo realizado por reporteros gráficos extranjeros como Robert Capa, Hans Namuth o David Seymour, hay que añadir el trabajo realizado por reporteros gráficos españoles como Agustí Centelles, Foto Mayo o Finezas, por poner solo unos ejemplos. Estamos hablando de fotografías que publicaba tanto la prensa ilustrada extranjera –*Vu*, *Life*, *Picture Post*, etc– como la prensa ilustrada española *Abc*, *Ahora*, *Crónica*, *Mundo Gráfico*, *La Vanguardia*, etc.

Una de las virtudes de la exposición *La maleta mexicana* que se exhibió recientemente en México con hojas

de contactos, 70 fotos, 60 revistas y un par de filmes, de imágenes realizadas por Capa, Seymour y Taro, es que desglosa la obra a través de los reportajes de las revistas, los álbumes del autor y las fotografías de mayor impacto del periodo. Todo esto nos permite ahora valorar mejor el trabajo nómada de este autor y sus amigos que va recorriendo de norte a sur la geografía española para testimoniar el conflicto bélico en la prensa extranjera.

Una guerra, unas imágenes

La ciudad de Barcelona, en el verano de 1936, aparece a través de varias secuencias: una pareja de milicianos sonrientes, disfrutando del

sol en una plaza pública, con la peculiaridad de que el hombre lleva corbata, mono azul y un fusil en la mano (1936); el retrato del niño vestido de miliciano con una gorra de la Unión de Hermanos Proletarios, una cartuchera y correa de cuero y un fusil de juguete y madera al hombro; y una sonriente estampa del tren, lleno de milicianos, que desde la Estación de Francia, seguramente, parte en pleno estío hacia el frente bajo la consigna: «*Jurad sobre estas letras hermanos: Antes morir que consentir tiranos*». Con ese bagaje urbano Robert Capa va al frente del Alto Aragón donde aparecen los fusiles, las trincheras y los milicianos anarquistas, que por esas fechas combatían en el frente y luego captarían tanto la fotógrafa húngara Kati Horna como el fotógrafo español Agustí Centelles. El periplo español pasa por Madrid camino de Toledo y la provincia de Córdoba, en cuyo Cerro de Muriano captaría la muerte de un miliciano que será una de las imágenes emblemáticas de la guerra civil española reproducida en las revistas *Vu* (París, 23-09-36); *Regards* (París, 1937) y *Life* (New York, 12-07-1937).





En 1936-37 todavía trabajan juntos Robert Capa y Gerda Taro para cubrir reportajes en Madrid, Teruel y Valencia hasta la muerte accidental de la fotógrafa en Brunete (26-07-1937). Los reportajes evocan retratos en primer plano de milicianos, destacan la diversidad de los uniformes y las expresiones todavía sonrientes de muchos de ellos y detalles de los republicanos luchando desde las trincheras.

El final de la guerra civil española, 1938-39

El retorno de Robert Capa a España coincidió con la despedida de las Brigadas Internacionales. Aún le dio tiempo a estar en Les Masies y en Barcelona para fotografiar los rostros de los voluntarios llegados, de medio mundo, para defender los valores de la España republicana.

En Barcelona, en el Hotel Majestic, vuelve a encontrarse con buenos amigos: el periodista Herbert Matthews; el escritor Ernest Hemingway y el fotógrafo David Seymour. Al grupo se unen la periodista inglesa Diana Forbes-Robertson y la periodista norteamericana Martha Gellhorn. En apenas unos meses y en la transición del otoño de 1938 a los primeros días de 1939, Robert Capa cubre periodísticamente el frente del río Segre, que consigue publicar en portada y páginas centrales en las revistas *Regards* (24-11-1938), *Picture Post* (3-12-1938) y *Match* (22-12-1938).

Bombardeos, trincheras, heridos. De nuevo la guerra. Sin olvidar el factor humano. La evacuación a hombros de un herido, el cigarrillo en el frente de un miliciano, el rostro de un periodista que lee entre la maleza el periódico del día. El siguiente reportaje tiene que ver con el avance de los militares franquistas que han llegado a Vinaroz y fuerzan la huida hacia el norte de miles de refugiados, como lo evidencia la portada de *Regards* (París, 16-01-1939). Los horrores de la guerra no impiden que en esos reportajes vuelva a mostrar su sensibilidad al evocar los perfiles humanos de la población civil.

A Francia se dirigen, en febrero de 1939, miles de republicanos, hasta llegar a la zona de desarme y control de los refugiados, poco antes de entrar en territorio francés y ser internados en improvisados campos de concentración a orillas del mar.



El automóvil de Jimmy Sheean sirve de vehículo para trasladar a Francia a Matthews, Forrest, Gallager y Capa.

Robert Capa aún tuvo energías para regresar a los campos de concentración de Argelès-sur-Mer y Le Barcarés, y dar testimonio de las escenas de los refugiados hacinados en barracones improvisados a orillas del mar Mediterráneo; labor realizada poco antes de que el General Lázaro Cárdenas, presidente de México (1934-40), decidiera dar asilo a miles de españoles que llegarían al puerto de Veracruz en los barcos *Sinaia*, *Mexique*, *Flandre* y otros, bajo la gestión solidaria desde Marsella de la Duquesa de Athol, el cónsul Gilberto Bosques y el museógrafo Fernando Gamboa.

Ese año comenzaría la historia de los refugiados españoles en tierra mexicana cuyas últimas instantáneas fotográficas, en los campos de concentración franceses, captarían Robert Capa, Agustí Centelles y David Seymour, entre otros, como testimonios de esa historia que en estos meses cumplirá 75 años.

Cuando a fines de la Segunda Guerra Mundial los aliados desembarcaron en Omaha Beach, junio de 1944, el fotógrafo Robert Capa, empleado por *Life*, estaba entre ellos.



De lo VERNÁCULO en la arquitectura

Daniel Taboada Espiniella.
Premio Nacional de Arquitectura 1998.
Director de la cátedra «Gonzalo de Cárdenas» de Arquitectura Vernácula,
asesor de la Dirección General de Proyectos de Arquitectura y Urbanismo OHCH. Su último libro:
Otras portadas de La Habana
(Madrid, 2005).

El nombre de arquitectura vernácula es apoyado y cuestionado a la vez por neófitos y expertos, dentro del campo del patrimonio construido. Esta arquitectura en general, era solo conocida por investigadores de otras ciencias como la antropología, la arqueología y el folclore, entre otras. Pero para los arquitectos no era material de estudio y mucho menos de investigación ni de utilidad su conocimiento. En los 50 del pasado siglo, sí recuerdo que los mejores arquitectos estudiaban la arquitectura de los períodos de la colonia, aunque no tanto la ancestral vinculada a los aborígenes.

En la actualidad no hemos avanzado mucho, pero por lo menos tenemos algunos conceptos claros respecto a ella. Su conocimiento no tiene como objetivo su copia, es necesario conocerla conceptualmente para aplicarla a la nueva realidad constructiva.

Incluso entre los académicos se manejan varios términos: vernáculo, tradicional, popular, espontáneo, de acuerdo con la cultura en que se inserte la construcción, aunque el término popular implica una influencia procedente de un estilo o época anterior de mayor esplendor constructivo y llega a ser popular ya desprovista de todo lo superfluo en ornamentación. Vernáculo siempre aparece más vinculado a lo ancestral y el uso de materiales constructivos del cercano entorno, como la piedra, el barro, la cal y elementos vegetales (cujes, bejucos, hojas y tablas de palmas). Tradicional se relaciona más con la transmisión de fórmulas y oficios heredados muchas veces por vía oral entre familiares o entre expertos y aprendices, a la manera de los antiguos gremios de oficios.

Lo que sí parece ya seguro es la exclusión de un profesional académico en el proyecto y materialización de la obra. Asimismo, el empleo de un material de origen industrial veta el nombre de vernácula para la arquitectura, aunque ya no se tenga esa condición como totalmente excluyente. Sin las planchas de zinc y las provenientes de tanques de petróleo en desuso (ambos de proceso industrial de fabricación), en el Caribe nos quedamos sin arquitectura vernácula en muchas de sus islas. La salida que se le ha dado es considerar que la plancha ondulada llegó como lastre, no como material constructivo, y los barriles no se usaron como contenedores de algún líquido, sino su material se cortaba para usarlo como planchas para la construcción de muros y cubiertas. Otro tanto ocurre en Cuba con los rieles, usados en el sistema de viga y losa de las primeras décadas del siglo XX.

La arquitectura vernácula es polémica hasta por su nombre, pero uno de los factores que más incide en su transformación y desaparición es la propia idea negativa que tienen los moradores, como sinónimo de baja calidad de vida, vi-





vienda marginal, representante de épocas de opresión del campesinado y un largo etcétera. Pocos habitantes de un bohío lo valoran como algo prestigioso o de interés cultural. Todos o casi todos piensan en una campaña para erradicarlos definitivamente y así mejorar su estándar de vida. En la mente de sus moradores está siempre un mejor futuro con una cubierta de placa de hormigón en lugar de la tradicional cobija.

El bohío tipo y sus variantes tipológicas forman parte indisoluble de nuestro paisaje. En especial la pintura, el grabado y la fotografía se han encargado de repetir su imagen y garantizar su conocimiento para las próximas generaciones. Pero su existencia real en el futuro es dudosa. Por otra parte el turista culto lo busca y como consecuencia se han puesto de moda los ranchones en los hoteles cinco estrellas y hasta se construyen bohíos visitables donde menos se espera. Al borde mismo de una carretera, si es necesario para que sea accesible y rentable su mantenimiento. El factor económico ha tenido más peso que el cultural en muchos casos y esto fue evidente en la reconstrucción tras el paso de un ciclón. El Ministerio de Turismo acometió la tarea de inmediato. Las cooperativas, los propietarios y otras formas de tenencia en general, quieren introducir mejoras, cambios de materiales y el proceso de ejecución es lento y costoso. Con la denominación de Paisaje Cultural y su uso por la UNESCO, la arquitectura vernácula ha cobrado nuevo interés y se hace imprescin-

dible su conservación. Por ejemplo, no se concibe el valle de Viñales sin la presencia de algunos bohíos típicos y de varias casas de curar tabaco, especialmente preñantes por su escala monumental.

La tradicional transmisión de conocimientos de generación en generación, sustituye con eficacia la enseñanza o docencia oficial. Los familiares y vecinos ayudan a conformar el equipo de trabajo: estructurales que garantizan la estabilidad general, carpinteros que preparan las tablas y cobijeros que cubren la cubierta con el guano (la cobija). Este último especialista es el más codiciado oficio dentro del equipo. Generalmente hay uno en la región que a fuerza de trabajo cotidiano exitoso se ha ganado el prestigio y se le busca y espera, para realizar una buena obra.

La arquitectura vernácula es esencialmente rural cuando pensamos en el bohío, pero se acerca y luego se funde en muchos casos con la periferia urbana. No se puede olvidar que había asentamientos urbanos totalmente conformados de bohíos, ni que la Parroquia Mayor de La Habana en sus inicios también tuvo cubierta de cobija.

Arquitectura vernácula en Cuba

Hay tantas arquitecturas vernáculas como culturas: falso. Hay tantas arquitecturas vernáculas como naciones: falso. Hay tantas arquitecturas vernáculas, como regiones geográficas: discutible. Y así podríamos alargar este listado de respuestas porque las tipologías atra-

Pág 36: Bohío de paredes de yagua y cobija. Expresión más pobre de esta tipología. Foto: Julio Larramendi Joa.

Pág. 37: Ejecución de cobija de hoja de palma criolla con estructura de bolos. Santiago de Cuba. Foto: Edgar Brielo Maranillo.

**Cátedra «Gonzalo de Cárdenas» de Arquitectura Vernácula.
Crónica de las XI Jornadas Técnicas de Arquitectura Vernácula (24 al 27 de marzo de 2014).**

Con el auspicio de la Fundación Diego de Sagredo de España y el apoyo de la Oficina del Historiador de La Habana, organizadas por la Agencia de Viajes San Cristóbal, la Cátedra «Gonzalo de Cárdenas» de Arquitectura Vernácula celebró sus XI Jornadas Técnicas.

Continuando el Proyecto 500 años, en celebración de la fundación por los colonizadores españoles de las primeras villas cubanas, este año se conmemoraron el medio siglo de Trinidad, Sancti Spíritus y Puerto del Príncipe, por lo que hubo una representación de esas tres ciudades que recibieron en la inauguración placas conmemorativas de la efeméride. También se conmemoró el 110 aniversario del nacimiento del arquitecto Gonzalo de Cárdenas cuyo nombre ostenta la Cátedra.

El acto inaugural, celebrado en Vitrina de Valonia, contó con la presencia de Eusebio Leal Spengler, Historiador de La Habana, el Arq. Javier de Cárdenas Chávarri, Presidente del Patronato de la Fundación Diego de Sagredo, la Lic. Gladys Collazo Usallán, Presidenta del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura y Presidenta de la Comisión Nacional de Monumentos, la Ing. Kenia Díaz Santos, Directora General de Proyectos de Arquitectura y Urbanismo de la OHCH y Presidenta de la Comisión Provincial de Monumentos de La Habana y el Arq. Daniel Taboada Espiniella, Director de la Cátedra «Gonzalo de Cárdenas».

Tras las palabras de bienvenida de Leal y del Arq. Cárdenas, se entregaron las placas conmemorativas y se leyó el acta del Jurado del Concurso de Fotografía 2013, (Lic. Néstor Martí

Delgado, presidente, Arq. Ayleen Robainas Barcia y Arq. Daniel Taboada Espiniella, vocales) que otorgaron dos menciones: al Arq. Ramón Enrique Alonso Orozco de La Habana, y al Arq. Duznel Zerquera Amador de Trinidad; dos premios: al Lic. Jorge F. Garcell Domínguez de Artemisa y al Arq. René Gutiérrez Maidata de La Habana; y un Gran Premio: a Edgar Brielo Marañillo Sierra de Santiago de Cuba.

El destacado fotógrafo Julio Larramendi Joa inauguró su exposición «500 años después» sobre las tres ciudades homenajeadas.

Las sesiones científicas se desarrollaron como estaba previsto y el jueves en la tarde se hizo la clausura, en un ambiente de entendimiento y cooperación profesional. Deben destacarse las conferencias de los invitados extranjeros, integrados a la Cátedra como Miembros Distinguidos: Dr. Marco Antonio To Quiñones de Guatemala y Dra. Claudia Ojeda Álvarez de Chile, Miembros Correspondientes: Arq. César Bedoya Frutos, Arq. Libe Fernández Torrónategui y Arq. Lucía Martínez Quintana, los tres de España, y además de los representantes de Sancti Spíritus, Arq. Roberto Vitloch Fernández y MSc. María Antonieta Jiménez Margolles, como Miembros de Número. Se convocó a las próximas jornadas en 2015, en las que se conmemorarán los 500 años de fundadas las primitivas villas de Santiago de Cuba y de San Juan de los Remedios.

Finalmente el Dr. de Cárdenas convocó a un concurso que nombró «Cuba en 100 palabras», con el deseo de promover y resumir nuestra propia identidad.

viesan las fronteras políticas y a veces las geográficas por influencias exógenas. Para no caer en errores mayores, veamos la definición que ofrece el diccionario: *vernáculo* (del latín *vernaculus*). *Adj. Dicho especialmente del idioma o lengua. Doméstico, nativo, de nuestra casa o país.* Sin discutir con la Real Academia, la definición tampoco ayuda mucho en el caso de la arquitectura. Creo que es mucho más práctico poner un ejemplo y aclarar: el típico bohío de tablas de madera y techo de cobija es arquitectura vernácula en Cuba. Todos sus materiales constructivos salían, en un principio, de la palma, especialmente de la palma real, la cana o la criolla. Siempre habrá otra persona más culta que inmediatamente pregunte: ¿Ah, pero las casitas de embarrado de las regiones centrales de Cuba no son arquitectura vernácula? Pues sí, son arquitectura vernácula. ¿Y las viviendas de techo de madera y teja de barro, son vernáculas? Pues sí, también son vernáculas. Pero si un campesino o propietario ganó un di-

nerito y cambió la cobija por una placa de hormigón armado, ¿aquel exponente constructivo dejó de ser vernáculo? Puede parecer tonto ese ejercicio, pero prefiero usar un ejemplo sencillo que ensartar un texto académico sobre algo que nos toca de cerca a todos y cada cual guarda su propia experiencia.

Si partimos de que el bohío típico con cobija de guano y sus numerosas tipologías (ranchón, vara en tierra, casas de curar tabaco, entre otras) es nuestra más identitaria arquitectu-



Bohío de tabla aserrada y cobija. Foto: Julio Larramendi Joa.

ra vernácula, pero que también la casa de embarrado o la casa de madera y teja de barro lo pueden ser, estamos en el camino correcto para saber qué es para el cubano la arquitectura vernácula.

Nuestros aborígenes construían varias tipologías (el bohío, el palafito, el caney, entre otras) y los españoles las adoptaron rápidamente, especialmente el bohío, por lo fácil de construir, reconstruir o ampliar con materiales (horcones, tablas, hojas y yaguas de palmas) que se toman de la naturaleza cercana, son fáciles de restituir tras el paso de un ciclón u otra eventualidad medio ambiental y que nunca fueron escasos o costosos hasta la contemporaneidad.

Se construye arquitectura vernácula en todos los tiempos en la etapa precolombina, en la

años se continuará con la celebración correspondiente de Santiago de Cuba y de San Juan de los Remedios de la Sabana del Cayo. Estas ciudades son verdaderos reservorios de exponentes de arquitectura vernácula particularmente la de mampostería y cubierta de tejas de barro.

Debe mencionarse, finalmente, que aunque existen otras arquitecturas vernáculas propias del período colonial y aun de las primeras décadas del pasado siglo, como la casa de muros de tapial, de mampostería o ladrillo y la casa de madera y cubierta de tejas, ninguna tiene el carácter identitario del bohío y sus descendientes tipológicos donde se destaca como elemento imprescindible la cobija.

El estudio y conocimiento de la arquitectura vernácula son totalmente necesarios para apli-



colonia, en la seudorepública y en la Revolución. Hoy, en estos momentos se está levantando algún tipo de arquitectura vernácula, a espaldas de los profesionales. Si nos proponemos el estudio y divulgación de la arquitectura vernácula es porque, como dirían ahora, es sustentable, es bioclimática, es una atracción turística, es algo que forma parte de nuestra idiosincrasia, sin dejar de ser regional.

Cuando en el 2002 se coordinó el trabajo de la Cátedra «Gonzalo de Cárdenas», no imaginábamos que en el 2004 se celebrarían las primeras jornadas técnicas y que en este 2014 se celebraron las decimoprimeras. En estas se conmemoraron los 500 años de la fundación de las primitivas villas de Santa María del Puerto del Príncipe-Camagüey, Sancti Spíritus y la Santísima Trinidad. Antes, en su correspondiente aniversario se celebraron los de Nuestra Señora de la Asunción de Baracoa y de San Salvador de Bayamo. El proyecto 500

car conceptualmente sus principios a una arquitectura contemporánea sostenible, especialmente en el ámbito rural. Hay que mirar al horizonte, sin perder de vista las raíces. El estudio de nuestra arquitectura vernácula no es sólo un problema académico sino también una rica fuente de información técnica para proyectar la más contemporánea arquitectura.

Caseerío de bohíos. Dimas, Pinar del Río, 1899.

Foto: Archivo del MICONS.

Referencias bibliográficas

Siglo XV: Cristóbal Colón describe en 1492 un bohío aborígen abandonado por sus moradores.

Siglo XVI: Bartolomé de las Casas en 1552, publica la *Brevisima Relación de la Destrucción de las Indias* donde relata las costumbres y enseres de los indígenas.

Siglo XVII: Cronistas de Indias y espías de las grandes potencias europeas enemigas de España describen sus primeros asentamientos.

Siglo XVIII: Descripciones de comerciantes, tratantes de esclavos y viajeros.

Casa de madera y cubierta de tejas de barro francesas. San Miguel de los Baños, Matanzas.

Foto: Zenaida Iglesias Sánchez.



Siglo XIX

Alejandro de Humboldt publica en 1827 su *Ensayo político sobre la isla de Cuba*.

Federico Mialhe en 1838, *Isla de Cuba pintoresca*, obra llena de bellas imágenes litográficas.

Cirilo Villaverde: *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, de 1882, donde ofrece una descripción perfecta del bohío cubano.

Fredrika Bremer en 1851 publica *Cartas desde Cuba* donde describe construcciones, paisajes y reúne dibujos de bohíos y cafetales.

Samuel Hazard en 1871, en *Cuba a pluma y lápiz*, acompaña sus textos descriptivos con espléndidos dibujos.

Siglo XX

Feliz Ramos i Duarte (sic.) fue autor de un extraordinario manuscrito: «Diccionario Yucayo. Etimológico, histórico e ilustrado» con mil doscientos grabados de pueblos de indios, lugares indígenas, de aborígenes antillanos célebres, mapa de las islas con sus cacicazgos, dibujos de objetos de alfarería, de minerales, plantas, frutas y animales, con sus colores naturales, sus nombres indios i clasificación científica, etc.» (sic), con gran formato en ocho tomos, Ramos era «profesor normal con títulos de instrucción primaria, elemental i superior». (Habana. 1919). Tiene magníficos dibujos dentro de lo que asumimos como pintura primitiva o ingenua (*naïf*) y varios paisajes con bohíos. Colectivo de autores. *Cultura material tradicional de Cuba*. Departamento de Etnología, Centro de Antropología, Academia de Ciencias de Cuba, 1995.

Casa de vivienda de mampostería y tejas de barro criollas, Bocalandro, Mayabeque.

Foto: Armando Zambrana Ladrón de Guevara.





Palafito, Santiago de Cuba.
Foto: Edgar Brielo Marañillo.



Vara en tierra. Santiago de Cuba.
Foto: Julio Larramendi Joa.



Casas de curar tabaco.
Valle de Viñales, Pinar
del Río. Foto: Julio
Larramendi Joa.

Cornisa de madera y pintura decorativa, Sancti Spíritus. Foto: Eugenio Domínguez.
Izq. Parroquial Mayor y Capilla de la Humildad. Sancti Spíritus. Foto: Julio Larramendi Joa.
Derecha: Calle Guairo, Sancti Spíritus. Foto: Roberto Vitloch y Abajo: Teatro Principal. Sancti Spíritus. Foto de Julio Larramendi Joa.

Sancti Spíritus





Camagüey, Plaza de los Trabajadores e Iglesia de La Merced.
Foto: Ernesto Guzmán Lastre.

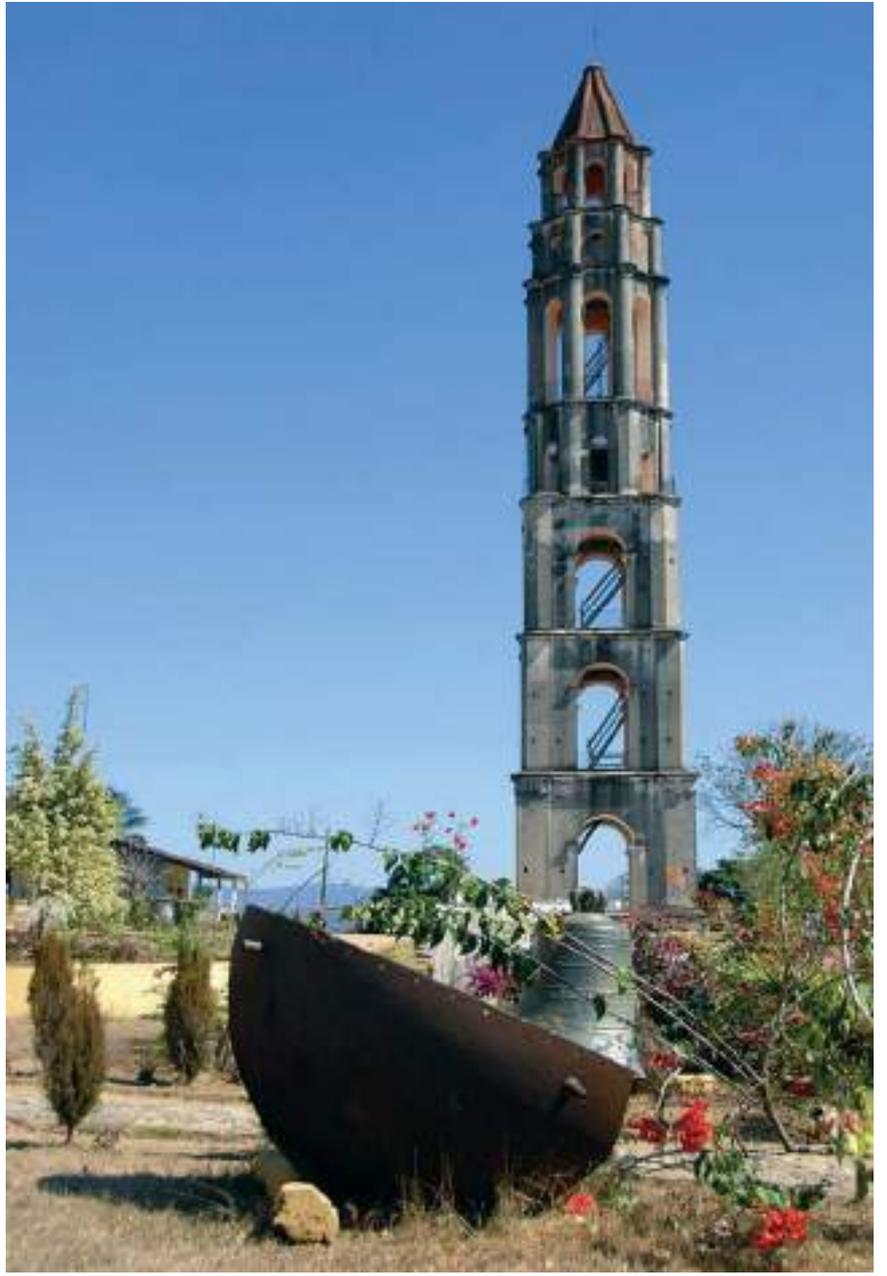
Camagüey



Camagüey, Casa Natal de Ignacio Agramonte.
Foto: Julio Larramendi Joa.

Trinidad

Trinidad, Torre del Ingenio Manaca Iznaga. Valle de los Ingenios.
Foto: Julio Larramendi Joa.



Trinidad, Plaza Mayor con Palacio Brunet y Parroquial Mayor. Foto: Julio Larramendi Joa.



Trinidad en sus 500

Voluntad de conservar un patrimonio

Antecedentes históricos de la gestión y protección de la ciudad

Fue la decadencia de la segunda mitad del siglo XIX la que detuvo el desarrollo de la ciudad de Trinidad, al parecer dormida en el tiempo, impresión que recibimos al caminar por sus calles y ver su homogeneidad tipológica, excepcional en todo el conjunto urbano, esa integridad de su arquitectura expresada en sus espaciosas casonas, decorados originales, patios interiores y tejados,¹ una conservación que también encontramos en su relación con el medio geográfico, ese vínculo que se establece entre la ciudad y las montañas, entre la ciudad y el mar, vínculo que no se ha perdido desde su fundación, en los primeros días del mes de enero de 1514, y que hoy sigue conformando ese hábitat tradicional del trinitario. Si mucho tuvo que ver en la conservación de la villa la quiebra económica del XIX y el aislamiento de las ciudades vecinas de Sancti Spíritus y Cienfuegos hasta la década del 50 del siglo XX, fue en mayor medida, la voluntad de sus vecinos la que propició la protección de ese importante patrimonio. En épocas tan tempranas como 1939, cuando se crea el 5 de diciembre el «Comité del Turismo», y 1944, la Asociación Pro-Trinidad, ambos tenían en sus cometidos el rescate y la conservación del patrimonio histórico. En este periodo se destaca la figura de Manuel de Jesús Béquer Medina, quien funda la mencionada asociación y son las fuerzas vivas de la comunidad las primeras defensoras de la riqueza cultural de esta ciudad.

«La acción más relevante fue la redacción de un Proyecto de Ley para declarar la ciudad Monumento Nacional» el cual se presentó en la Cámara de Representantes en marzo de 1941 y se aprobó en septiembre de 1944.¹ Para entonces se vislumbraba el potencial turístico que podría tener Trinidad, y figuras como Emilio Roig de Leuchsenring, Historiador de La Habana, divisaba el futuro de la ciudad como uno de los centros turísticos más importantes de Cuba y del Caribe. Esta nueva visión de la economía trinitaria, como polo turístico, es la que cambiaría años más tarde la suerte económica de la ciudad.

Carlos Joaquín Zerquera y de Lara, miembro de la Asociación Pro-Trinidad, es nombrado Historiador de la Ciudad en 1963 y se le encomienda la conservación de la villa para lo que inicia una destacada labor de restauración con los escasos recursos de aquella primera etapa revolucionaria, apoyado financieramente por el Poder Local, el Instituto de Turismo y el Plan Escambray, y metodológicamente por la Dirección de Patrimonio Cultural del Consejo Nacional de Cultura. Se acometieron obras tan importantes como el Palacio Brunet y el Palacio Cantero, pero escaseaba el personal especializado, aunque aún había algunos albañiles y carpinteros de excelente oficio, con los cuales se enfrentaron las primeras acciones constructivas.

A finales de los 70, con la promulgación de las leyes sobre la protección del patrimonio y los monumentos en 1977, se crean las condiciones

Duznel Zerquera Amador.
Lic. en construcción civil. Oficina del
Conservador de Trinidad.



Trinidad vista desde la torre del convento de San Francisco. Foto: Julio Larramendi Joa.

para la salvaguarda en todo el país del patrimonio nacional y en 1978 se establecen las comisiones nacionales y provinciales de monumentos. El 10 de octubre de ese año, la Comisión Nacional de Monumentos emite una resolución por la que se declara Monumento Nacional a varios Centros Históricos, entre ellos el de Trinidad. La Delegación Municipal de Monumentos desde entonces pasó a regir la actividad de protección y en gran medida las actividades de restauración en torno al patrimonio local.

En esos momentos surgen tres figuras que marcaron pautas en la historia de la conservación de la ciudad, Alicia García Santana, Teresita Angelbello Izquierdo y Víctor Echenagusía Peña, estudiosos con conocimiento teórico de la conservación, una visión del significado de la ciudad histórica, y un punto de vista arquitectónico y antropológico. Se proponen en esta época la creación del Museo de Arquitectura, fundado el 4 de noviembre de 1979, el cual jugaría un papel importantísimo en la institucionalización de la actividad del patrimonio. Este museo posibilitó, por primera vez, atesorar, estudiar y exponer los modos y usos constructivos propios de la arquitectura colonial trinitaria. Contaba con un equipo técnico que diseñó un plan Director del Centro Histórico de la Ciudad de Trinidad, el primer documento que trataba con carácter integral el tema de la restauración, y realizó el primer inventario de la ciudad en 1981, que incluía una breve reseña histórica de las edificaciones y el estado técnico de las mismas. Esta institución junto a la Dirección de Cultura de la Asamblea Municipal del Poder Popular y la Comisión Provincial de Monumentos de Sancti Spiritus eran responsables de la conservación de la ciudad y del Valle de los Ingenios.

Otro documento importante, promovido por esta institución, fue el «Reglamento para la protección del Centro Histórico Urbano de Trinidad», aprobado por el Comité Ejecutivo de la Asamblea Municipal del Poder Popular de Trinidad en 1982.

La labor desempeñada por el Museo de Arquitectura posibilitó en gran medida la declaración por la UNESCO, como Patrimonio Mundial, de la Ciudad de Trinidad y el Valle de los Ingenios el 8 de diciembre de 1988.

En noviembre de 1987 se constituye el Equipo Técnico de Restauración de Monumentos, el que asume la labor del Museo de Arquitectura con una línea de trabajo similar. Es dirigido en sus inicios por el arqueólogo Alfredo F. Rankin Santander y posteriormente por otra de las personalidades de la conservación en Trinidad, el arquitecto Roberto López Bastida.

Se establecen dos áreas priorizadas para la conservación, su Centro Histórico con 48.5 hectáreas y el Valle de los Ingenios con 276 km². La ciudad se abre internacionalmente y comienza un nuevo despegue económico a partir de la industria del turismo, alcanzando en el 1995 una cifra de 135 mil 467 visitantes

anuales alojados.² Era necesario establecer las políticas de conservación a partir del incremento del turismo y los escasos recursos económicos. Estas fueron:

1. Proteger el patrimonio construido a través de un Plan Integral de Rehabilitación concebido a partir del equilibrio entre la conservación de los valores culturales y los intereses socioeconómicos del territorio.
2. Mantener el carácter residencial del Centro Histórico con la permanencia de la población, propiciándole mejores condiciones de habitabilidad.

Con la necesidad de un nuevo modelo de gestión para la actuación en este patrimonio, se crea en 1997 por el Decreto Ley 216 del Consejo de Estado y Ministros, la «Oficina del Conservador de la Ciudad de Trinidad y el Valle de los Ingenios», como institución con personalidad jurídica propia, autoridad y jerarquía adecuada, subordinada al Consejo de la Administración Municipal. Dirigida en sus inicios por el primer conservador que tuviera la ciudad, el arquitecto Roberto López Bastida y teniendo en la Dirección Técnica a la arquitecta Nancy Benítez Vázquez, se organizan y crean las demás estructuras de la Oficina del Conservador, cuya primera acción fue la creación del Departamento de Plan Maestro de la ciudad, para la actuación sobre las áreas urbanas.

La Oficina del Conservador preserva el valor universal excepcional de Trinidad y el Valle de los Ingenios.

Bajo el programa del Plan Maestro se han intervenido los edificios más valiosos de la ciudad como el Palacio Cantero, el Palacio del Conde Brunet, la Casa Sánchez Iznaga, la Casa Padrón y la Casa Ortiz, que son hoy importantes instituciones culturales, museos y galerías de arte. Fue restaurada recientemente la Casa Malibrán convertida en Centro de Documentación del Patrimonio, lo que permitirá el acceso a la información gráfica y documental generada por la Oficina del Conservador de la Ciudad. La Casa Frías será en un futuro cercano el Centro de Interpretación de la Ciudad, con la maqueta del centro histórico; mientras que la casa de la calle Amargura número 85, será sede de la dirección del Centro de Promoción Cultural, y de la galería Tristá, también con servicio de cafetería y alojamiento. Otros edificios en ejecución esperan recobrar la vida cultural de la ciudad, como el Teatro Caridad, o devolver la imagen del esplendor económico de la primera mitad del XIX con la transformación del palacio Iznaga, en hotel de la cadena Encanto y el Hospital Militar, en hotel de la cadena francesa PANSEA.

Pero no solo los edificios de mayor valía se recuperan; importantes barrios como Las Tres Cruces y Santa Ana se han beneficiado gracias a proyectos de colaboración desarrollados por la Oficina del Conservador de la Ciudad con la cooperación de la Junta de Andalucía, con Viviendas Municipales de Córdoba, VIMCORS



Trinidad. Fachada de arquitectura doméstica. Foto: Ramón Alonso Orozco.

y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, AECID. Estos proyectos tienen como finalidad el mejoramiento de las condiciones de habitabilidad de las viviendas y la cualificación de espacios públicos enmarcados en el barrio.

Para la reanimación y recuperación de la imagen de la ciudad son remozadas las principales plazas y plazuelas que conforma su trama urbana. La plaza Mayor, en el corazón del Centro Histórico, fue intervenida por la Escuela de Oficios de Restauración de la Oficina del Conservador. Se restauraron sus pavimentos de losas bremesas, se pintaron las rejas, y las copas fueron reelaboradas por los ilustres artesanos de la familia Santander. En otra de las plazas, la de Santa Ana, se recuperó el parque junto a la iglesia de igual nombre. En la plaza Céspedes, antigua plaza Carrillo, la inserción del Hotel Iberostar Trinidad ha cualificado ese espacio, junto al hotel la Ronda de la cadena Encanto. Esta plaza de finales del siglo XVIII y principios del XIX, única en la ciudad, con un trazado más renacentista en cuadrícula,³ tiene en su entorno el edificio sede de la Asamblea Municipal, antiguo Ayuntamiento, y por ende, centro cívico más importante de la ciudad. Otra de las plazas de significación por su marcado carácter religioso es la conocida popularmente como la plaza de Las Tres Cruces o plaza del Calvario, por tener en su centro tres cruces que marcan el final del Vía Crucis, tradicional de Semana Santa.

Uno de los atractivos de la ciudad es el caminar sobre las chinás pelonas que conforman el empedrado que sirve de pavimento a las calles, desde 1820⁴ cuando comienzan a empedrarse las primeras, y cuya conservación ha sido hasta nuestros días un empeño de los trinitarios. Este complejo sistema de pavimentación colocado en seco sobre el lecho rocoso, está conformado por maestras al centro y partidores transversales, para formar los paños con bombeo al centro, que al llover en la ciudad se convierten en pequeños arroyos e interrumpen el paso a transeúntes. Fue diseñado para el transitar de carruajes y hoy, sometido al paso vehicular, se torna un elemento frágil que implica un constante mantenimiento.

Gracias al proyecto «Alumbrado del Centro Histórico de la Ciudad de Trinidad», con la colaboración de CUBA-COOPERACION-FRANCIA y la Oficina del Conservador, se ha recuperado el sistema de alumbrado público en las principales vías de acceso y plazas del Centro Histórico, evocando el ambiente colonial nocturno de la ciudad.

No solo se realizan acciones en el Centro Histórico, se les presta atención a los accesos principales a la ciudad, tema de Talleres de Regulaciones Urbanas promovidos por la Red de Oficinas de Historiadores y Conservadores del País. El mejoramiento del alumbrado, de las señales informativas y de las vías de acceso contribuyen a valorizar esa imagen urbana como primera impresión del visitante.

Trinidad, Palacio Cantero (patio). Foto: Julio Larramendi Joa.



La empresa Aldaba tiene un modelo de gestión que revierte los ingresos en acción conservadora y permite una reactivación socio-económica y sostenible a través de su servicio en hostales, restaurantes, cafeterías y visitas especializadas, entre otros.

La Escuela de Oficios de Restauración «Fernando Aguado y Rico», fundada en 1988, recupera el saber de los viejos maestros de obra, transmitiéndolo a generaciones más jóvenes. Permitió obras como las casas de Amargura 60 y 62 de arquitectura en tierra, la capilla del cementerio católico y la fuente de la plaza Santa Ana entre otras. Su método es «aprender haciendo».

Trinidad posee una cultura inmaterial arraigada en sus más auténticas tradiciones: la lencería, salida de manos que con filigranas y agujas crean las más finas vestimentas; el trabajo con el guano del que brotan sombreros, jabas y hasta caprichosas figuras de animales que cobran vida en sus calles; los alfareros hacen del barro su cobija y su arte. Conserva la ciudad sus tradiciones religiosas, los festejos en Semana Santa, su ruta del Vía Crucis, y su procesión están vigentes en nuestros días. Otras influencias culturales como la africana se manifiestan en los Congos Reales y su cabildo de San Antonio, en el cabildo de Santa Bárbara o en las festividades del 17 de diciembre dedicadas a San Lázaro en el poblado de Condado, entre tantas otras manifestaciones del culto religioso de su población.

El Centro de Promoción Cultural, creado en 2003 con el afán de divulgar estas manifesta-

ciones como expresión identitaria de la localidad, viene desarrollando desde entonces proyectos de danza, artes plásticas y literatura, entre otros, que se ejecutan cada año y tienen como colofón un espectáculo infantil: el «Carusel de Colores». Otros proyectos con las bordadoras se han realizado de conjunto con el Fondo de Bienes Culturales. El proyecto «Agujas Trinidad» es un ejemplo del rescate de la identidad local y del quehacer de la mujer trinitaria. Por su importancia fue apoyado por la UNESCO con el financiamiento de medios y la realización de un taller. Otras formas de divulgación realizadas por el centro, son las tertulias literarias, el programa radial «Voces del Patrimonio» por la emisora local Radio Trinidad, y la revista «Tornapunta» con una periodicidad bianual.

El Valle de los Ingenios, inscripto junto al Centro Histórico de Trinidad en la Lista del Patrimonio Mundial, reúne naturaleza, arquitectura, arqueología y hábitat tradicional, y conforma un escenario de alta significación cultural. Este valle, protagonista del desarrollo azucarero de la región desde finales del siglo XVII⁶ y parte de la historia socioeconómica del país, atesora un rico legado espiritual y material. «Levantada gracias al desarrollo económico de la región, la ciudad de Trinidad le debe al azúcar su existencia y su razón histórica de ser, [...]».⁷

En 2004 se paraliza la industria del azúcar en el Valle con la desactivación del Central FNTA, anterior Central Trinidad, este último fue el resultado de la centralización azucarera que se dio a partir de 1868. Con la paralización de la industria se paralizan también la siembra y el cultivo de la caña de azúcar, y desaparece el vasto paisaje y el verde predominante del Valle de los Ingenios.

Sufre el Valle una depresión económica, y de conjunto con la industria del azúcar se deprime la industria de la cerámica; importantes fábricas de ladrillo y teja desaparecen por el estado ruinoso de sus instalaciones. En esos años en el Valle de los Ingenios se percibe un proceso paulatino de degradación económica, la gestión y manejo se hacía más difícil cada día. El problema fundamental se centraba en la falta de financiamiento para la recuperación integral sobre la base de la sostenibilidad económica.

En el 2008 se propone un Plan de Recuperación y Desarrollo Integral del Valle de los Ingenios rectorado por el Ministerio del Turismo de conjunto con la Oficina del Conservador de la Ciudad de Trinidad, cuyo objetivo sería lograr un adecuado equilibrio entre la conservación del patrimonio, los beneficios económicos y las necesidades de los pobladores.

El avance del programa ha sido vital para la recuperación del Valle. Hoy se pueden mostrar sus principales resultados y a pesar de las limitaciones financieras que enfrenta nuestro país hay una voluntad inquebrantable por preservar nuestro patrimonio.

Se han consolidado sus principales casas haciendas: Las Bocas, Algaba, Guáimaro, y en esta última se trabaja en el montaje del Centro de Interpretación del Valle de los Ingenios. Se concluyó la rehabilitación del caserío de esclavos del ingenio Manaca Iznaga; estas pequeñas casas de mampostería y tejas garantizaban el hábitat esclavo y constituyen hoy uno de los más valiosos testimonios de estos sistemas de asentamientos poblacionales.

Se consolidó parte de las ruinas del sitio «San Isidro de los Destiladeros», futuro Centro de Interpretación Arqueológico que tendrá como objetivo general crear la Ruta Cultural del Valle de los Ingenios.

Fue aprobada la inversión para 2014 del sitio Buena Vista. Esta sorprendente mansión de influencia neoclásica romana, en medio de un paisaje que vislumbra la belleza natural del Valle de los Ingenios, será un futuro hotel de la cadena Encanto, y dará vida a su hermoso jardín en forma de campana, al tiempo que permitirá recuperar la elegancia de la casona.

Hay un rescate de la industria de la cerámica, que permite llevar a cabo las acciones de restauración en la ciudad y en el valle. Otros proyectos están encaminados al mejoramiento de los viales, la reforestación, específicamente la siembra de frutales y maderables, así como la recuperación del paisaje con la siembra de la caña de azúcar

El valle sigue siendo un paisaje de alta significación cultural con más de cuarenta y tres asentamientos agroindustriales, convertidos en sitios arqueológicos, que constituyen importantes ejemplos de la arquitectura industrial, vinculada a la historia azucarera de Cuba, dentro de los que sobresalen trece casas haciendas, tres torres campanario, entre los que se destaca la del ingenio Manaca Iznaga de siete pisos y 43.5m de altura, un caserío y un barracón de esclavos, dos enfermerías, dos naves almacén, cinco fábricas de tejas, tres poblados, de los que el más significativo es San Pedro, asentamiento del siglo XIX construido fundamentalmente con tierra cruda y aplicación de la técnica del embarrado, una de las características de la arquitectura vernácula de la región central de la isla.

Ambos sitios, la ciudad de Trinidad y el Valle de los ingenios, en sus 500 años de existencia reflejan las vivencias de cada generación. En la fragilidad del medio habitado ha quedado la huella de lo bueno y lo malo, pero no se ha perdido la esencia. Conservarla es una obligación de los trinitarios de hoy y de mañana.

Peligros para el Milenio

Los nuevos asentamientos en la periferia de la ciudad carecen de diseño urbano y no existe una relación armónica entre la ciudad histórica y la ciudad moderna que carece de atractivos para sus habitantes y que genera poco potencial de desarrollo por lo que se satura el centro histórico de funciones fundamentalmente de servicios.

Gran esfuerzo se realiza en la recuperación del Valle de los Ingenios, orientado fundamentalmente hacia su paisaje y su patrimonio, pero no podemos descuidar los diferentes sitios y asentamientos poblacionales, como San Pedro, Magua, El Güiro y otros que forman parte de un patrimonio vernáculo vinculado a diversos procesos agroindustriales del azúcar, y por ende convertidos en bateyes. Cambiar repentinamente sus formas de vida requiere de proyectos culturales y de inserción en las nuevas formas económicas del país, para que no abandonen sus costumbres y hábitat, lo que sería perder el patrimonio material e inmaterial de esas comunidades.

La ciudad de Trinidad no ha quedado dormida en el tiempo, ha despertado para gozar de su opulencia o soportar su decadencia, para enfrentar las tormentas impuestas por la naturaleza, pero sobre todo, para vivir orgullosa de sus hijos que la han construido y conservado para que el mundo la admire.

Notas:

¹ Carlos Luis Sotolongo Puig y Carlos Enrique Sotolongo Peña (2014): *Tornapunta. Revista de Promoción y Salvaguarda del Patrimonio Cultural*. Oficina del Conservador de Trinidad. Número especial por el 500 aniversario.

² Colectivo de autores (2012): *Luces y Simientes. Territorio y Gestión en cinco centros históricos cubanos*. Habana, Cuba

³ López Bastida, Roberto y coautores (2003): *Guía de Arquitectura. Trinidad y el Valle de los Ingenios*. Editorial: Junta de Andalucía, Trinidad-Sevilla.

⁴ López Bastida, R (1989). *Especificaciones para la realización de los empedrados*. Trinidad, oficina del Conservador de Trinidad.



Trinidad, fachada de arquitectura doméstica. Foto: Ramón Alonso Orozco.

Redescubrir Sancti Spíritus

Roberto Vitloch Fernández.
Arquitecto. Presidente de la
Comisión Provincial de Monumentos
de Sancti Spíritus.

Para valorar una ciudad no solo basta con realizar los estudios y análisis históricos arquitectónicos e históricos urbanísticos, sociales y culturales que conlleva el tema, es también necesario transitar por sus calles y observarla desde un punto alto para abstraerse en el tiempo, conocer sus casas, sus gentes y respirar su aire, que es diferente al de otras ciudades. Por lo tanto, invito al lector a situarnos en un lugar alto, tal vez en la torre campanario de la Iglesia Parroquial Mayor, sitio en el que podríamos cerrar los ojos y en un vuelo imaginario, volver en el tiempo para caminar por las calles espirituanas, empedradas o asfaltadas, sinuosas o rectas, con nombres viejos o nuevos, de día o de noche, pero con la certeza de encontrarnos con una ciudad en todo su esplendor y potencial histórico-cultural.

Asistimos así al nacimiento de nuestra villa, realizada bajo la advocación de su Santo Patrono el Espíritu Santo, allá en los primeros meses del año 1514 y emplazada inicialmente en la margen izquierda del arroyo Pueblo Viejo, afluente del río Yayabo, de modo que ocupa la nueva población el cuarto lugar en el orden fundacional, antecedida por sus hermanas Nuestra Asunción de Baracoa, San Salvador de Bayamo y unos meses después en enero del 1514, la cercana Trinidad. Posteriormente llegaron al mundo las restantes primeras villas, el

alumbramiento culminó con la octava villa: San Juan de los Remedios, un poco más al norte del territorio en el propio siglo XVI.

En 1522 la villa se asentó definitivamente sobre un terreno suavemente ondulado, en la margen izquierda del río Yayabo, en su punto más elevado y cercano al mismo.

El acontecer de la población en los dos primeros siglos de existencia respondió a las particularidades del sistema colonial establecido en toda la isla. Por condiciones específicas España no desarrolló sus industrias y el territorio del interior quedó con poco desenvolvimiento, razón por la que fue con los estímulos del contrabando, la explotación ganadera que tomó auge en la región.

Debido a este relativo auge económico, la ciudad experimenta cierto crecimiento y a partir de la segunda mitad del siglo XVII se fundan varias instituciones religiosas

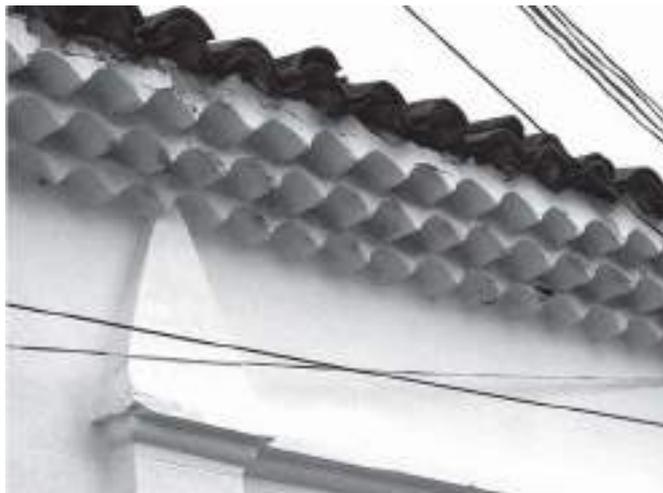
como Jesús Nazareno, La Veracruz, y en 1680 es concluida la Iglesia Parroquial Mayor.

Estos centros religiosos y la introducción de las construcciones en teja de barro y muros de tapial y ladrillo marcaron un cambio cualitativo de desarrollo urbano, y se consolidaron los caminos a Puerto Príncipe, Trinidad y La Habana.

El trazado urbano irregular que va adquiriendo la ciudad tiene su origen en la topografía del lugar de emplazamiento así como en la idiosincrasia del colonizador: calles y callejones sinuosos, estrechos, de perspectivas cerradas, un incipiente sistema de plazas y plazuelas concebidas



Puente sobre el río Yayabo, Sancti Spíritus.
Foto: Julio Larramendi Joa.



según la costumbre medieval como espacios sorpresa, que tomando como referencia la torre campanario de la Iglesia Mayor son los elementos más sobresalientes del tejido vial, hecho que determina con el decursar del tiempo, identidad cultural propia.

En 1756, el Obispo Morell de Santa Cruz en su visita eclesiástica a la villa, expresa «La villa cuenta con 555 casas, 452 de paja y 103 de ladrillos y tejas, cuatro de ellas son altas, forman 12 calles, 3 callejones poco nivelados, con 5492 habitantes de todas las edades». Ocho años más tarde la localidad se divide en cuatro barrios a partir de las calles Real (Independencia), Santa Cecilia (Ave. de los Mártires y Manolo Solano) y Jesús Nazareno y adquiere gran importancia la calle Real como eje político, religioso, comercial y administrativo.

En la centuria decimonónica, la ciudad continúa su crecimiento hacia el Noreste a lo largo de la calle Real, sin embargo por el Sur trasciende los límites naturales del río Yayabo con la construcción de un excelente puente en 1831, compuesto de cinco arcos de medio punto de ladrillo y mortero de arena y cal, en el lugar llamado «Paso de las Carretas», lo que abre nuevas perspectivas para su expansión urbana. En esta etapa la villa continúa mejorando su imagen arquitectónica y urbanística, aunque quizás con más lentitud con respecto a otros asentamientos. En 1822 la villa cuenta con el escudo de Armas y en 1844 recibe el estatus de Tenencia de Gobierno, tras 65 años de solicitud, siendo sus datos representativos los siguientes «10 caballerías de área urbanizada, 68 calles, 133 cuerdas, 16 casas de altos, 1150 bajas, 1000 de guano, 3 hospitales, una cárcel, un teatro, un cementerio, y más de 18 000 habitantes». Y finalmente en mayo del 1867 por orden Real es distinguida con el título de ciudad.

En esta etapa de consolidación citadina se desarrolla como estilo constructivo el Neoclásico, que aunque fue adoptado por la generalidad de la burguesía, no logra romper los esquemas ya establecidos, por el carácter conservador y el tradicionalismo de la cultura de sus habitantes, y no se introduce con la intensidad

y fidelidad académica arquitectónica que tuvo en otras ciudades del país, quedando limitado a una convivencia de formas simples y monumentales, lo que se aprecia en el modo de decorar fachadas e interiores sin afectar sustancialmente la distribución espacial de sus edificaciones que ya venía evolucionando desde años anteriores. Los aleros a sardinel y tornapunta son sustituidos por otros y aparecen guardapolvos de diferentes formas y decorados con pintura mural, que junto con las puertas y puertas-ventanas monumentales diseñadas a cuarterones, una herrería de excelente factura y diseño, así como una pintura mural (caracterizada por el almohadillado y la imitación de columnas y arquivadas, a la usanza de la «arquitectura clásica»), conforman el repertorio de esta etapa de la ciudad espirituaña. Al concluir la dominación española y como consecuencia de los nuevos adelantos culturales y tecnológicos del siglo XX, las ciudades en Cuba sufren transformaciones influenciadas desde el punto de vista arquitectónico por la yuxtaposición de formas del Eclecticismo, que poco a poco van creando una nueva personalidad en la tipología arquitectónica y urbana de nuestros pueblos.

Sancti Spiritus no es ajena a esta situación. Los espacios públicos coloniales son transformados en «parques modernos», dotándolos de otro mobiliario urbano: alumbrado eléctrico, bancos de hierro y madera, glorietas en puntos focales del diseño, piezas escultóricas alegóricas a patriotas y personalidades de la localidad que con la impronta del automóvil, hacen que su tejido vial y fisonomía edilicia modifiquen su imagen sin afectar sustancialmente su paisaje urbano. En el caso nuestro, se trata de una peculiar y armoniosa estratigrafía arquitectónica que cualifica y distingue a Sancti Spiritus de otras ciudades patrimoniales de Cuba.

Como aspecto significativo en este periodo podemos señalar, que a diferencia de otras poblaciones del país, a escala urbana, el centro económico, político y social de la ciudad se mantuvo en el eje rector del crecimiento primario

Izq.: Iglesia y Plaza de Jesús, Sancti Spiritus.

Foto: Roberto Vitloch.

Derecha: Tejaroz de tejas de barro criollas, Sancti Spiritus. Foto: Eugenio Domínguez.



Calle Pancho Jiménez.
Sancti Spíritus.
Foto: Roberto Vitloch.

espirituario. La calle Independencia (antigua Real) y las plazas más antiguas, reafirman su papel, dándole continuidad y vitalidad suficiente a estos sectores, como focos de desarrollo socio-cultural y urbano.

Paralelamente y en tránsito hacia el Movimiento Moderno de los años 50, aparece el Art Déco, el cual abandona el catálogo formal del Ecléctico y emplea formas más simples de diseño en que predominan las líneas rectas junto a otros elementos geométricos con carácter ornamental como se observa en varios puntos de la ciudad.

Es precisamente esta superposición de épocas históricas y la permanencia de su centro urbano, el valor cultural inobjetable del patrimonio edificado espirituario por el cual fue declarado Monumento Nacional por la Comisión Nacional de Monumentos el 10 de octubre del 1978.

A partir de esta época las acciones encaminadas a la conservación han transita-

do por diferentes momentos, manteniendo una atención periódica en todo el quehacer rehabilitador de su patrimonio cultural mueble e inmueble.

Desde 2011 y como parte de las actividades y acciones encaminadas a festejar el 500 Aniversario de su Fundación, la ciudad ha desarrollado para su Rehabilitación Integral una estrategia de intervención en diferentes programas dirigida hacia los aspectos de mayor incidencia urbana.

En cuanto a la conservación del tejido vial y atendiendo a su valor ambiental, con una visión encaminada hacia una posible explotación de los recorridos peatonales, se interviene en la restitución del empedrado de algunas calles emblemáticas así como en el reordenamiento y rehabilitación de su infraestructura técnica.

La rehabilitación de los espacios públicos principales: paseos, avenidas, parques y plazuelas de la ciudad son elemento fundamental en la presentación turístico-cultural que ofrece a la nación y al mundo la autenticidad, exclusividad e integridad de su peculiar comportamiento histórico-cultural.

Por otro lado, la conservación en extensión de todo el conjunto habitacional incluye aspectos relacionados con el restablecimiento tipológico arquitectónico del contexto edificado y de su perfil urbano atendiendo a las variables de cada sector con valor histórico-cultural de la ciudad.

El mantenimiento y conservación de las instituciones culturales y otros edificios puntuales de gran interés o valor patrimonial, unidos a un trabajo de rescate y compatibilización con las potencialidades recreativo-culturales que ofrecen el río y su pintoresco paisaje urbano, junto a la revalorización y promoción de su patrimonio intangible constituyen la dosis fundamental de lo que observa y aprecia la población espirituaña en su redescubrimiento después de 500 años de existencia.



Calle Manuelico Díaz,
Sancti Spíritus.
Foto: Roberto Vitloch.

Camagüey.

Cinco siglos de Historia

Ernesto T. Guzmán Lastre.
Arquitecto. Oficina del Historiador de
Camagüey.

Camagüey, ciudad de los tinajones.
Casa de Ignacio Agramonte.
Foto: Julio Larramendi Joa.



La provincia de Camagüey cuenta con una población de 786 352 habitantes y una extensión territorial de 15 990,10 km², incluyendo los cayos adyacentes; lo que la caracteriza como la más despoblada y la de mayor extensión de Cuba. Por su parte, Santa María del Puerto del Príncipe, actual ciudad de Camagüey, es la tercera en población del país, con más de 300 000 habitantes y se concentra en ella el 39% de la población de la provincia y el 51% de su población

urbana total. La ciudad tiene su fundación hace 500 años en la zona de Punta del Guincho, actual municipio de Nuevitas, el 2 de febrero de 1514. Fue, pues, la cuarta villa fundada en Cuba por los conquistadores españoles.

El Centro Histórico de Camagüey, declarado Monumento Nacional en el año 1978, ocupa un área de 330 ha. Se concentra en él una población de 56 000 habitantes, esto es, el 18,2 % del total de la ciudad.

Su núcleo más antiguo es el área declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad, que abarca 54 ha. del actual Centro Histórico, definiéndose las 276 ha. restantes como Zona de Protección. Posee 80 manzanas y en ella residen 8 180 habitantes; con 13 plazuelas y siete plazas, que acogen a seis templos católicos y 2 843 inmuebles civiles y domésticos. Incluye dentro de sus límites la zona fundacional, la que contiene mayor valor, en particular la antigua Plaza Mayor y los cuatro conjuntos de conventos-iglesia y hospitales-iglesia que conformaron su estructura originaria y cuya evolución urbana comprendida entre los siglos XVI al XIX, asimila también exponentes arquitectónicos de carácter religioso, civil y residencial que pertenecen al siglo XX.

Las primeras ciudades del Caribe se fundaron con un esquema de retícula irregular –como primeras tentativas urbanas–, que devino después de la fundación de Lima en 1535, en lo que se denomina hoy «la cuadrícula clásica». Las primigenias fundaciones respondieron fielmente a ese esquema más o menos regular, como Santo Domingo, La Habana y Santiago de Cuba (las más importantes); mientras que otras no fueron sometidas a estrictas normas y controles, entre las que sobresale Puerto Príncipe, totalmente irregular.

Sin embargo, cuando se realiza un análisis profundo de la estructura urbana camagüeyana se evidencia una organización primitiva ortogonal y regular, que no persistió y de la que solo se expresa la forma rectangular de su Plaza Mayor y la ubicación de los primitivos conventos-iglesia y hospitales-iglesia equidistantes de aquella y en cada uno de los cuatro vientos, modelo repetido posteriormente en todo el continente.¹

Este núcleo original, coincide prácticamente con el centro de gravedad de la ciudad, la cual se encuentra estructurada



Camagüey, iglesia y convento de Nuestra Sra. del Carmen.
Foto: Ernesto Guzmán Lastre.

en forma radioconcéntrica. Su asentamiento sobre la gran llanura o sabana, –formación geográfica típica de esta región–, data del año 1528, luego de sucesivos traslados desde su fundación en la costa norte de la provincia en 1514 y su traslado en 1516 hacia un punto no precisado aún en las márgenes del río Caonao. Dentro del área se hallan localizados diferentes usos y actividades así como funciones administrativas, comerciales y de servicios que conforman gran parte del Centro Histórico de la ciudad, aunque el uso habitacional prevalece en general.

En el área existe un predominio de manzanas compactas e irregulares con lados curvos, muchas de ellas medianas. Sus lotes son también irregulares, pequeños o medianos y se asocian mediante pared medianera, pasillo lateral y patio lateral. La mayoría de las manzanas fueron ocupadas en el siglo XVIII, siguiendo la tendencia del crecimiento espontáneo que caracteriza el trazado urbano. Sobresale la escasa presencia de vegetación en el sistema de espacios públicos, no así en el interior de las edificaciones, particularmente en los patios y el interior de las manzanas, donde ésta es abundante.

Los criterios de la UNESCO por los cuales se inscribe esta zona en la lista del Patrimonio Mundial son:

–Un ejemplo excepcional de un conjunto arquitectónico que ilustra un período histórico significativo.

–Un ejemplo excepcional de un hábitat humano tradicional, representativo de una cultura

Las iglesias coloniales camagüeyanas –que son nueve– se caracterizan por sus volúmenes compactos, con fachadas principales generalmente simétricas de escasa decoración, de textura lisa, sin portales y con torres rematadas por cúpulas o capitel piramidal, ubica-

das preferentemente sobre el acceso principal, con excepción de la iglesia de El Carmen que como exponente único en Camagüey –y de las pocas del país– tiene dos torres. Poseen un variado sistema de elementos y de diseño como copones, almenas, pináculos, hornacinas, molduras, óculos elípticos y mixtilíneos, cornisas, rejas de hierro, vitrales y puertas españolas claveteadas.

La planta de estas iglesias es generalmente rectangular, de tres naves en su mayoría, y están conformadas por una estructura de gruesos muros de ladrillo cerrados con techos de armaduras de madera y cubiertas de tejas criollas de barro. En las armaduras se desarrolla un interesante artesanado de par y nudillo, de simple decoración y tirantes pareados o falsas bóvedas de cañón, que se interceptan en algunos casos con cúpulas de albañilería arriostradas con contrafuertes. Este conjunto de edificaciones religiosas de elevada sencillez y valores arquitectónicos, históricos, artísticos y simbólicos, ha contribuido a hacer reconocible a Camagüey, entre otros, con el apelativo de «Ciudad de las Iglesias», imagen hecha verso por Nicolás Guillén, poeta nacional cubano, –nacido en esta ciudad en 1902– al recordar en su «Elegía camagüeyana»:

[...] Busco en tu violada niebla matinal
una calle y la sigo
por entre el laberinto de mi infancia,
por entre las iglesias torrenciales [...].

Las edificaciones camagüeyanas civiles y domésticas son regularmente de una planta, aunque con elevados puntales que oscilan entre cinco y siete metros, si bien no dejan de existir ejemplos de dos niveles o más. Las fachadas son corridas, lisas y sin portales, incluso en plazas principales.

El repertorio civil presente se manifiesta a través de meritorios exponentes de valor arquitectónico en los que se identifican claramente las diferentes influencias estilísticas que tienen una expresión propia, como es el sello impreso por artesanos oriundos de Cataluña en un Art Nouveau local, acercándolo más al Modernismo catalán.

De manera evidente se muestra la coexistencia de expresiones, diseños y concepciones constructivas y estéticas diferentes, junto a tradicionales ejemplos de arquitectura colonial que aún se conservan y causan admiración, con lo que se logra una interesante combinación de estilos que hacen percibir una imagen donde esta fusión se conjuga armónicamente dentro de la unidad y diversidad que abarca, en una escala urbana adecuada dentro de su entorno, favoreciendo la inalterabilidad de sus valores ambientales.

La vivienda del período colonial posee una fuerte influencia andaluza, denotada en el uso de las técnicas, los materiales, el diseño espacial y los elementos formales. En las fachadas destaca el empleo de generosos aleros de tornapunta –propios de Camagüey, y usados en alguna medida en el resto de la región central de



Cuba– empleados en abundancia en toda la arquitectura de esta etapa, así también aleros de sardinel, tejeroz, sobradillo y en gola recta que soportan el vuelo de la cubierta de tejas criollas de barro. También sobresalen las pilastras corridas y truncadas –que jerarquizan el acceso principal–, las rejas voladas de balaustres de madera torneados sobre poyos, protegidas con guardapolvos de múltiples diseños; las ventanas de cuarterones y las puertas, principal y de zaguán, españolas, claveteadas, de grandes dimensiones con postigos mixtilíneos de entrada, y enmarcadas en vanos adintelados o de arco carpanel. Todos ellos constituyen los elementos clave invariantes, que identifican la arquitectura tradicional camagüeyana.²

Espacialmente se encuentran esquemas de plantas rectangulares, en L o en C, distribuidas en torno a un patio lateral generador de las funciones principales, caracterizado por ser un espacio húmedo, de amplias dimensiones, con vegetación y por la presencia de los típicos y enormes tinajones, utilizados aún hoy para recoger y almacenar agua de lluvia y que también han permitido identificar en toda Cuba a la ciudad de Camagüey, con el título de la «Ciudad de los Tinajones». De igual modo es posible observar con relativa frecuencia la ubicación del zaguán hacia un lateral de la fachada principal de la vivienda, como entrada secundaria de servicio, ya que a diferencia de otras tipologías de la época, la entrada principal se realizaba directamente por la sala.

En sus interiores se destacan los techos de armaduras de madera, de par e hilera, con mayor o menor grado de elaboración, así como arcos de profusas formas: trilobulados, polilobulados, de mediopunto, carpaneles, mixtilíneos, reconocidos en todo el país por sus esbeltas y proporcionadas dimensiones así como por la complejidad y excelencia de su factura y trazado, evidentes evocaciones de las influen-

cias hispano-musulmanas asimiladas durante el período colonial. Además, puertas de tableros, alacenas, cenefas pintadas y pisos de cerámica de barro o mosaicos.

En consecuencia, con el arraigo de la población residente, existe un grupo de costumbres y tradiciones asociadas a su patrimonio inmaterial, que lo convierte en un espacio vivo, dinámico y de fuerte intercambio social. Tradiciones que mantienen su vigencia dentro del constante y enriquecedor proceso de desarrollo cultural.

La actual persistencia en el empleo de las técnicas constructivas y materiales tradicionales como el barro en estas edificaciones y en otras in-

tervenciones, el sentido de pertenencia de sus moradores, su forma, uso y armónica uniformidad han llegado a representar en buena medida el ambiente propio y las particularidades que identifican a la ciudad de Camagüey. Camagüey es cuna de importantes músicos y de personalidades de las letras en Cuba. Hasta finales del siglo XIX se destacan, entre una larga lista de figuras de relieve, los nombres de Gertrudis Gómez de Avellaneda, Gaspar Betancourt Cisneros *El Lugareño*, José Ramón de Betancourt, Aurelia Castillo, Calixto Bernal y Enrique José Varona,

La Oficina del Historiador de la Ciudad de Camagüey tiene como base legal para su funcionamiento el Decreto 213 del 24 de febrero del año 1997, promulgado por el Consejo de Ministros, máxima instancia del Gobierno de la República de Cuba. Este documento, declara un status especial, que hace que se provea a la Oficina del Historiador de la Ciudad de Camagüey de un esquema de financiamiento que la hace sostenible.

Desde hace 17 años la Oficina viene trabajando en la salvaguarda y cuidado del Centro Histórico y de otras zonas de valor histórico en la Provincia. Para ello cuenta con 4 programas: Viviendas de Alto Valor, Espacios Públicos, Destino Turístico, Infraestructura.

La zona Patrimonio Cultural de la Humanidad concentra los valores patrimoniales y la esencia de la identidad de la localidad. Perduran en sus espacios valores simbólicos, arquitectónicos y sociales que deben ser defendidos como parte de la memoria histórica. Estos espacios vitales, generalmente enfrentan amenazas como parte del proceso de desarrollo urbano, a la vez que constituyen una potencialidad indiscutible. La conservación y preservación de sus valores constituye un proceso complejo y singular que requiere de un adecuado manejo encarado desde una óptica multidisciplinaria y metodológica. Para ello se realizó el Plan parcial

Camagüey, antiguo convento de Nuestra. Sra. del Carmen. Oficina del Historiador de la Ciudad. Foto: Ernesto Guzmán Lastre.



Camagüey, Plaza del Gallo.
Hostal Camino de Hierro
Foto: Ernesto Guzmán
Lastre.

y de Manejo con diagnóstico y propuestas del cual se derivaron estrategias, programas y estudios de un grupo de variables y que dieron como resultado la implementación de tres etapas de intervención: una primera a corto plazo que abarcó desde el año 2007 al 2014 coincidiendo con el 500 aniversario de la fundación de la villa, una a mediano plazo desde el 2014 hasta el 2020 y otra a largo plazo del 2020 al 2030. Este Plan de Manejo constituye la herramienta que permite conducir las políticas encaminadas a solucionar las problemáticas y satisfacer las necesidades de los habitantes. El Plan de Manejo de la zona Patrimonio Mundial, dentro del Centro Histórico de Camagüey, es un trabajo integral que aborda desde el resultado del Plan Parcial del Centro Histórico, todos los aspectos que intervienen en el territorio: servicios, viviendas, infraestructura, medioambiente, entre otros, y ha tenido como base los diferentes planes y estudios realizados, tales como: Plan General de la Ciudad, Plan Especial de Ordenamiento Turístico, así como investigaciones sobre la evolución urbana y arquitectónica del Centro Histórico. Para la conmemoración del aniversario 500 de la Fundación de la Villa se realizó un programa llamado Ciudad 500 que abarcó las acciones contempladas en esta primera etapa y que se fueron extendiendo al resto del Centro Histórico y de la Ciudad abarcando un total de 26 subprogramas con el apoyo de las máximas autoridades locales. Comenzó las acciones en el municipio de Nuevitas, lugar de fundación

de la primitiva villa. Los procesos de gestión se iniciaron con una Comisión creada al efecto que posibilitó que cada uno de los organismos rectores incorporaran a los planes de la economía las distintas acciones de esta etapa, logrando concluir un sin número de obras que posibilitaron arribar a los festejos de los cinco siglos de la historia de Camagüey con una ciudad más bella, conservada y funcional como regalo para las futuras generaciones.

Notas:

¹ Gómez Consuegra, Lourdes et al. *Camagüey: ciudad y arquitectura (1514-1950)*. Editorial Acana. Camagüey, 2006. ISBN: 959-267-159-1. p. 33.

² Prieto Herrera, Oscar. *Vivienda colonial camagüeyana en Arquitectura de la casa cubana*. Servicio de publicaciones de la Universidad de la Coruña. La Coruña, 2001. ISBN: 84-95322-79-X. pp. 81-164.

Haraquiri a la cubana

o tribulaciones de un estudiante medio en la enseñanza superior

Israel Castellanos León

La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda, y cómo la recuerda para contarla.

La memoria del corazón elimina los malos recuerdos y magnifica los buenos, y gracias a ese artificio, logramos sobrellevar el pasado.

Gabriel García Márquez

Hacia 1983, mientras solicitaba carrera desde el Instituto Preuniversitario «Ignacio Agramonte» (hoy, Instituto Superior de Diseño), estaba lejos de imaginar que me asignarían Historia del Arte. Se trataba de la cuarta opción en orden de preferencia, no tenía yo mal promedio académico (noventa y seis y pico, el primero de mi grupo) y no creía tener mucha competencia en mi Pre pues casi todos los punteros del escalafón general se habían decidido por Medicina... Algunos compañeros me felicitaron, incluso. Sin malicia. Descartados de licenciaturas o ingenierías, varios de ellos consideraban un éxito alcanzar alguna. Sería universitario. Era el colofón natural, y esperado, de la enseñanza media superior. La última etapa para convertirme en profesional de altos estudios.



Yornel Martínez. *Haraquiri*, 2009, tinta y lápiz de color/cartulina, 9,5 x 16 cm. Cortesía del artista y de Caridad Blanco.

Y eso, en un país que había librado cruzadas educativas (desde la Campaña de Alfabetización hasta la Batalla por el Duodécimo Grado, pasando por las del Sexto y Noveno), revestía un plus en la escala del reconocimiento social.

Pero me sentí incómodo. No solo por mí. Me apenó, también, la frustración del entorno más cercano. En especial, de las hermanas Silvia y Sonia Cardoso: unas estudiantes disciplinadas e inteligentes donde las había; y marginadas *a priori* porque su madre había intentado llevárselas del país cuando se produjo el éxodo por el Mariel, siendo ellas menores de edad. «La Universidad es para los revolucionarios», sentenció una instructora de Educación Física en un mitin previo, donde solo yo intenté que la consigna no se erigiera en otro dogma victimario. ¿Qué carrera habrían pedido las jimaguas? ¿La misma, tal vez?

En mi caso, solicité Historia del Arte porque la profesora de Fundamentos del Conocimiento Político (creo que así se llamaba la asignatura) me aconsejó agotar todas las posibilidades. Eran cinco. Y fiel a la práctica estudiantil de no dejar pregunta en blanco, de «tirar piedras» en los exámenes aunque resultaran disparates, obré en consecuencia. «Nunca se sabe, diez», me advirtió aquella «profe» cuyo nombre no recuerdo, y que solía dirigirse a los alumnos por sus números en el Registro de asistencia. Ignoro si finalmente supo que su advertencia



Arriba, Retrato a la entrada de la FAYL, ca. 1985. (De izq a der.). Arrodiadas: Saresca Barrero y Blanca Gómez. De pie: Niurka Mejías, Israel Castellanos, Regla Dueñas, Miguel Á. Fraga, Maité Guerra, *teacher*, Marcia Labrada, Sonia Prado y Alina Afón. Debajo, Marisel Vázquez, documento en mano, durante un viaje de práctica con alumnos de Historia del Arte y Turismo Cultural. Monte Albán, Oaxaca, 2008. Foto: Cortesía de Marisel.

me salvó de la «segunda vuelta» (de las carreras sobrantes); y que me llegó la primera alternativa «de relleno» (afortunadamente, la había antepuesto a Ingeniería en Telecomunicaciones). Pero ni ella ni yo podíamos vislumbrar que, tres décadas más tarde, estaría escribiendo esta crónica de remembranza. Una microhistoria a propósito de un metarrelato que empezó a registrarse ochenta años atrás, cuando emprendió su andadura oficial la Cátedra de Historia del Arte... Sin embargo, como entonaba Rubén Blades al iniciarse la década de 1980: *La vida te da sorpresas/ sorpresas te da la vida/ Ay, Dios...*

E, incluso, me tenía reservada otra: el aula no estaba en la colina universitaria sino en la umbrosa intersección de Zapata y G. En lugar de la icónica escalinata, debía subir una breve pendiente hasta llegar a un inmueble cuya sobria entrada de cristal y mármol gris le confería un aire de laboratorio o institución médica, común en los alrededores. Era la Facultad de Artes y Letras, Edificio Juan Miguel Dihigo. Una construcción de hormigón armado, con frontispicio reticular, despojada de ornamentos historicistas, y tributaria del racionalismo arquitectónico (según aprendería en clases de Diseño Ambiental). Allí también con-

vergían las licenciaturas en Letras, Periodismo e Información Científico-Técnica-Bibliotecología.

En el umbral del nuevo mundo ya no me recibiría, con los brazos abiertos, la maternal y emblemática escultura entronizada en lo alto de la escalinata. En lugar del *Alma Mater* hallaría una gata indolente, atravesada en el lobby o la escalera interior de la Facultad. *Quid pro quo* podían haber intitulado a esa escultura viva, y más en ese reducto pedagógico del latín. La minina era, también, una suerte de «pupila insomne» en las guardias estudiantiles, donde los humanos estábamos exentos de hacer ronda nocturna. No éramos personajes corporativos retratados por Rembrandt. No estábamos pintados sobre lienzo pero tampoco en la pared. Oscar Morriña representaba un oficial de guardia mas no posaba de capitán Frans Banning Cocq, ni yo de teniente Willem van Ruytenburch. Siempre asertivo, afable y sonriente al hablar, tampoco tenía que ver con aquel señor Morriña cantado por el nostálgico y meloso Julio Iglesias. Era «el Morri», para muchos, y mi profesor de Fundamentos de la Forma: una de las primeras asignaturas especializadas de la carrera. Debió de ser a través de una diapositiva proyectada en sus clases que conocí la sugerida obra de arte (siglo: XVII, estilo: barroco, escuela: holandesa). Sería entonces, también, cuando pude apreciarla, cuando dispuse de algunas herramientas para desmontarla, para analizar su composición y la de cualquier otra. En la oscuridad del aula ocho, la última (a la izquierda) del último piso.

Como a todo novato, al inicio me intrigaron las grandes estatuas (así decía entonces) apostadas en el Departamento de Historia del Arte. Las esculturas (como diría después) eran copias vaciadas en yeso del *Discóbolo* de Mirón, la *Venus de Milo*, la *Victoria de Samotracia*, el *Doriforo* de Policleto, entre otras réplicas de la estatuaria griega. Formaban parte del Museo de Arqueología Clásica fundado por Dihigo en 1919 (lo supe más tarde). Por el momento, contribuían a la enseñanza artística mediante reproducciones, privados (docentes y alumnos) de visitas a museos como El Louvre. Pronto me familiaricé con ellas, y con la maqueta y los frisos del Partenón, y con el mosaico romano puesto a la entrada que advertía de una posible mordida perruna: *Cave canem*. También me familiaricé con los nuevos rostros y caracteres de mis condiscípulos, de variopinta procedencia. Los más venían directamente del Pre (de las dos Habana); los menos, de otras carreras y del Servicio Militar (Orden 018). Solo conocía a Grisel Parlá, quien se había incorporado a mi grupo en duodécimo grado y me hizo notar que Historia del Arte existía.

En el baúl de los recuerdos dejamos el uniforme escolar, tan cuestionado y transformado por unos como necesario para otros carentes de un surtido ropero que les permitiera variar el look diario en la Universidad. «Tremendo desamparo textil», diría Estelvina en *Alegrías de sobremesa*. Algunos, como yo, optaron por una nueva indumentaria estándar: pitusa de mezclilla azul (cada día más desteñido) y pulóver, con la camisa (marca Yumurí) como alternativa. El hábito sí hacía al monje, y hasta me creó uno duradero. Fijó un prototipo, una marca registrada, un sello de identidad, una imagen corporativa. Los cupones de la libreta de productos industriales, extinta a inicios del Período Especial, no daban abasto para mucho más. Y ni pensar en el mercado paralelo estatal: le decían «tienda de los ricos». Por otro lado *Telarte*, con sus estampados y diseños de artistas prácticamente desconocidos para la mayoría de nosotros, abría más bien el abanico de opciones para el vestuario femenino. Una compañera llegó a decir



Arriba, Rembrandt Harmenszoon van Rijn. *La compañía del capitán Frans Banning Cocq y el teniente Willem van Ruytenburch (La ronda de noche)*, 1642, Rijksmuseum, Ámsterdam. Tomado de Internet. Debajo, Salvador Dalí. *La persistencia de la memoria*, 1931, óleo sobre tela. Tomado de Internet.

que no hacía distinciones entre la ropa de andar o la de salir. Y como, bolero mediante, *nadie sabe lo que tiene/ hasta que lo ha perdido...*, nos percatamos entonces de cuánto ahorra el módulo de blusa/camisa blanca y saya/pantalón de color amarillo. Ese que nunca nos igualó del todo, pues algunas estudiantes preferían la saya azul con listas blancas denotativas del grado que cursaban, y a todos nos diferenció siempre el calzado: «popsy» de marca para unos y tenis cañeros para otros.

También tuvimos que dar vuelta de página a los resúmenes y dictados del Pre. En la Universidad debíamos tomar notas de clase sin conocer taquigrafía, acudir a la biblioteca para consultar los libros (a veces, ejemplares únicos) orientados al final de las conferencias. La congestión para revisarlos era mayor, sobre todo, en la sala de arte de la Biblioteca Nacional José Martí y en período de exámenes o seminarios. Habituales como Adelina Miranda madrugaban con el libro entre las manos; y algún otro, como Francisco González, invertía sus horas-nalgas en el estudio de una pincelada, «jugando a conocer los maestros de la pintura por su técnica y no por el nombre de las obras». Menudo empeño sin el original o una óptima reproducción ante sus ojos.

Asimismo, debíamos interrogar con frecuencia al «mataburro». Recuerdo que otro compañero (¿sería Héctor Delgado?) interrumpió a una profesora de arte (nada de «profe») para preguntarle el significado de *áulico*, y recibí una contestación tan ríspida como iluminadora: «Búsquelo en el diccionario». (Y fuera del aula, desde luego.) Con el tiempo, incorporamos «palabras raras» que formaban parte del discurso de algunas conferencistas, entre otras: *dicotomía* (Lázara Menéndez, en las asignaturas Arte Africano y Estudios Afrocubanos) y *cooptar, paradigma, semántico-expresivo* (María Elena Jubrías, en Arte del siglo XX y Diseño Ambiental). No se había introducido Teoría de la Cultura Artística en el plan curricular, por lo que no manejábamos el metalenguaje o «metatranca». Arnold Hauser, con su enfoque sociológico en *Historia Social de la Literatura y el Arte*, así como la estética marxista (del soviético Moisés Kagan y otros por el estilo), eran las fuentes teóricas, los manuales de cabecera. El peso radicaba en la historia, en la apreciación formal y contextual del arte; no en su teorización. No por gusto las conferencias empezaban, invariablemente, con el «marco histórico-social». Al punto que una profesora de literatura se regodeaba tanto en el entremés que apenas nos podía presentar el plato fuerte del día. Ahora bien: el salto del Pre a la Universidad no fue totalmente abrupto. Aunque iniciamos un nuevo programa de estudios (Plan B), en la práctica docente coexistían diferentes métodos de enseñanza. Uno era el memorístico, «hecológico» o fáctico, al que estábamos habituados. Lo ponía a contribución el Dr. Gustavo Dubouchet (de erudición tan admirada en el espacio televisivo *Escriba y Lea*), con sus preguntas de verdadero o falso, reconocer a un autor y su ideología a partir de un fragmento textual, e identificar frases célebres en las pruebas de Historia General/Universal I. (Todavía recuerdo alguna: «París bien vale una misa», que oportunamente pronunció Enrique III de Navarra, luego IV de Francia.) En las antípodas estaban las preguntas de evolución o «máxima generalidad» de Mayra Pastrana, que nos obligaba a mostrar el pensamiento abstracto en los exámenes de Arte de la Prehistoria al Prerrenacimiento (y luego en los de Arte Precolombino). Nada de recitar los órdenes arquitectónicos de la Antigüedad griega o la tipología funeraria egipcia. No pocos suspendían. La operatoria estudiantil al uso era reiterar lo acuñado en la conferencia o en la bibliografía orientada. Casi nadie se arriesgaba a especular o «innovar». Algunos profesores solían penalizar con dos puntos los «aportes», aunque estos tuvieran argumentos plausibles. Había que «fijar» los conocimientos recibidos. El ingreso a la Universidad implicaba adaptarse a un sistema de evaluación distinto. La consideración del docente era determinante. *Magister dixit*. Y la calificación se hacía sobre la base de cinco puntos y no de cien como en el Pre. En este, cada pregunta o inciso tenía su puntuación específica. Si nos equivocábamos, sabíamos con bastante aproximación cuánto perderíamos. Si en un examen de «ciencias duras» planteábamos la fórmula correcta y no la desarrollábamos bien, sabíamos que obtendríamos la mayoría de los puntos en juego. Si en uno de «ciencias blandas» incurriamos en una falta de ortografía, sabíamos que perderíamos solamente uno... Era una concepción evaluadora tal vez más cartesiana, cuantificable; hacía más expedita la revisión de la prueba en caso necesario. Sin embargo, en la Universidad nos evaluaban por lo que respondíamos, por lo que omitíamos, por lo que se esperaba que respondiéramos, por la riqueza o pobreza de la respuesta (no necesariamente proporcional a su extensión

en palabras o cuartillas). Era, y mucho, una cuestión de apreciación, de subjetividad. Y más, tratándose de una carrera de letras. Nadie nos lo explicó al inicio: lo aprendimos sobre la marcha, por experiencia propia o ajena, positiva o «negativa».

Otra novedad para nosotros fue la diaria pregunta de control, para comprobar conocimientos de la conferencia anterior. Un olfato canino habría detectado la adrenalina segregada por el grupo cuando, tras el pase de lista, la prof. Lázara insinuaba: «Sería conveniente que...». El suspense iba *in crescendo* a medida que buscaba un nombre en el Registro de asistencia. Y la tensión llegaba al clímax cuando lanzaba la pregunta al «elegido», abocado a responder con presteza. Otro era el *modus operandi* de la Dra. Rosario Novoa. Su entusiasmo y temperamento la llevaban a completar la respuesta y, además, otorgarle cinco puntos al alumno; sobre todo, si lo consideraba sobresaliente.

En la Universidad nos identificaban por el nombre y/o apellido, pero nos seguían relacionando con los números. Era usual que se nos clasificara como estudiantes de cinco, cuatro, tres y dos puntos. La Dra. Novoa tenía una manera tropológica, especializada, de hacerlo. Aseveraba que en un aula se hallaban paisajes, naturalezas muertas y retratos, como en la pintura. Yo estaría, para ella, entre los dos primeros géneros. No sé si una marina del valenciano Sorolla (lo dudo, era su favorito) o un bodegón del adocenado Gil García, madrileño aplatanado en Cuba. En ningún caso, un retrato hecho por Velázquez. Y, menos, uno áulico o cortesano, que los había. Jamás me concedió un cinco en Arte Español. Tampoco lo luché (ya explicaré el motivo). En un seminario me criticó por «amarrarme al papel» y, por añadidura, hacer una «lectura plana». En la defensa de un trabajo de curso me colocó en tres y dos, al igual que en la pelota. Mi joven tutora (Lourdes Rodríguez, también profesora de Arte Oriental) me hacía señas para que no replicara. La fundadora del Dpto. era una autoridad en escultura cubana (tema de mi trabajo) y había tutorado la tesis de la propia Lourdes. Pero me planté mejor en el cajón de bateo y no me ponchó. Pasaron los *innings* y hasta completé la carrera... de Historia del Arte. Con distancia crítica, pienso que ella no actuaba de mala fe. Cada profesor tenía sus parámetros, sus convenciones y/o convicciones pedagógicas. Escuché a uno decir, con inequívoco pragmatismo: «Yo no desapruébo a ningún alumno. Si llegó hasta aquí es por algo. La nota final se la pone la vida». Lamentablemente para mí, no pensaba igual el tribunal que me suspendió en la última prueba de Preparación Militar. Escuché la sentencia del examen oral con un solo oído: el otro lo tenía tupido por una infección que contraje en el concentrado de veintiún días en Colina de Villarreal. Pero la mala audición no amortiguó el impacto del dos en la vergüenza propia. Era jefe de un pelotón de infantería y, para más inri, el único en desaprobado. No obstante, el suspenso devino en bendición disfrazada. No me tuvieron en cuenta para la lista preliminar de quienes, una vez graduados, debían cumplir seis meses de práctica en una unidad militar. Y, cuando revaloricé, obtuve la misma acreditación: teniente (r). Erre no por regular sino por reserva. En mi descargo puedo decir que fue el único examen del cual no salí airoso en primera convocatoria. Pero reconozco que no era un estudiante destacado, ni por resultados académicos ni por presencia física ni por habilidades sociales.



Arriba: Diego Velázquez. *Retrato de Inocencio X*. Tomado de Internet. Debajo: Carné de Israel Castellanos León en la Facultad de Artes y Letras (FAYL), 1984.

No era aplicado pero tampoco un «barco». Simplemente seguía la ley del menor esfuerzo. Como varios compañeros, padecía del finalismo atávico de la enseñanza media y primaria. Con una estrategia común: asistir a clases regularmente (el por ciento de asistencia era requisito indispensable para acceder a pruebas finales), prestar atención, tomar notas y hacer un círculo de estudio antes de las evaluaciones parciales o finales.

Solo despuntaba en una asignatura, por demás complementaria: *English Language*. Era lo que, en verdad, me habría gustado pedir como carrera y desestimé porque se podía estudiar en una escuela de idiomas para adultos (como hice después). En segundo año tuve la peregrina idea de cambiar para Letras (Filología), pues me interesaba más la literatura y el latín que las artes plásticas. Pero, ¿atrasarme dos años? *Nequaquam*. Quizá no tenía la verdadera vocación, o determinación, de compañeras como Teresa Martínez (que había dejado la Licenciatura en Lengua Alemana) o Vilma Rodríguez (que hizo otro tanto con la Licenciatura en Química).

Por otro lado, tenía un solo objetivo (y con orejeras): graduarme. Y como beneficios esperaba: devengar un buen salario, independizarme financieramente y ayudar a la economía familiar. No podía sospechar la inminencia del Período Especial, con su austeridad extrema. Mientras tanto, casi siempre remataba las asignaturas con cuatro puntos

equivalentes a notable, por encima del aprovechado y por debajo del excelente. No me incomodaba el perfil medio, la *aurea mediocritas*. Que en mi colectivo no hubiera tanta competencia por descollar, contribuía a mantenerme en el ecuador del grupo. La timidez también me coartaba, y cortaba. Era de aquellos que únicamente participaban en clase cuando se veían conminados. Y, consecuentemente, las notas finales solían bajar por las pobres trayectorias en las materias. Pero no me inquietaba. Con solamente obtener el título universitario tenía asegurada una ubicación laboral. Dondequiera que fuese, ganaría 198.00 pesos como recién egresado o adiestrado. Y si bien logré sensibilizarme con Historia del Arte a medida que pasaban los años, seguía sin decantarme por una línea de trabajo en el futuro. La desorientación vocacional devino en desorientación profesional.

Semejante actitud me pasó factura al final, cuando el promedio no me alcanzó para culminar la carrera con el tradicional trabajo de diploma. A la altura de cuarto año me desayuné con la «bomba» que para hacer la tesis de graduación debía tener un índice académico general de 4.5 puntos pa'riba. El incuestionable análisis de una comisión científica había arrojado que tal era el promedio de quienes ultimaban una buena tesina. Solo se exceptuarían los que tuvieran al menos 4.4 e investigaran un tema considerado de envergadura y con resultados parciales fructíferos. No era mi caso (4.3) ni el de varios otros. De tal modo, una parte de mi promoción (1983-1988), pionera en llevar pañoleta hasta noveno grado, también estrenó una modalidad de licenciarse en Historia del Arte. No sufrimos los exámenes de ingreso a la Educación Superior (apenas, la formalidad de una prueba de aptitud, ya con la carrera asignada) pero sí los entuertos del Examen Estatal. En unos cuatro meses (el segundo «semestre» de quinto año), debimos desarrollar una cincuentena de tópicos divididos en tres temarios: Arte Universal, Arte Latinoamericano y Arte Cubano.

Tuvimos que solidarizarnos, seguir el precepto martiano de *Nuestra América* y «andar en cuadro apretado, como la plata en las raíces de los Andes», con plena conciencia de que no obtendríamos títulos de oro. Nos repartimos los temas para responderlos. Y, gracias al *stencil* o mimeógrafo, los reproducimos en un taller-imprenta de la UNEAC, donde tenía «guara» Saresca Barrero. Por entonces, la computación era «de palo», estaba en pañales en la Facultad, y no teníamos noticias de impresoras. La sala con máquinas de escribir ¿Robotron? había sido desmantelada con la mudanza de Periodismo a su nueva sede en G y 23. Y, para colmo, el temario se respondió con dispareja calidad. Recé para que no me tocaran las boletas con los temas subdesarrollados.

En el juicio final expuse lo concerniente al retrato desde la Antigüedad romana hasta el siglo XVII y no recuerdo qué sobre arte latinoamericano y cubano. Pero nunca he olvidado la pregunta adicional que me hizo la presidenta del tribunal: «¿Qué piensas de la plástica cubana más reciente?» Me cogió fuera de base. Mis neuronas no lograron hacer sinapsis para articular jirones de seminarios impartidos por mis compañeros en la asignatura Cuba Revolución. Ante mi obvio desconcierto, insistió: «Por ejemplo, de la polémica entre Soledad Cruz y Arturo Cuenca en *Juventud Rebelde*...» Ni la había leído. Tampoco sabía quién era Cuenca. Solo que la periodista, muy identificada con la controversia, se había hecho famosa (no precisamente popular) por criticar la primera telenovela brasileña exhi-



Arriba, Fachada actual de la Facultad de Artes y Letras, UH, Zapata y G, El Vedado. Foto: Luis Bruzón. Debajo, Claustro de Historia del Arte en 1984 (de izq.a der.): Lourdes Rodríguez, Teresita, Mary Pereira, Lázara Menéndez, Luz Merino, Oscar Morriña, Lupe Ordaz, Rosario Novoa, ¿?, Pilar Fernández, Yolanda Wood, Elena Serrano, ¿Iris Medina?, Mayra Pastrana y Ma. Elena Jubrías. Faltan Conchita Otero, Teresita Crego y Adelaida de Juan. Foto: Cortesía del Dpto.

bida en Cuba: *La esclava Isaura*. No dije eso, lógicamente. Mientras el tribunal deliberaba, creí que un reloj de Dalí desfallecía surrealísticamente sobre una baranda de la Facultad. Y cuando despertó, yo todavía estaba allí. Como otro dinosaurio, persistiendo en la memoria. Entonces, supe el fallo: había rendido un buen examen pero no demostrado conocimientos sobre arte cubano actual, y por ello la nota final era cuatro puntos. Apenas atiné a pensar: «¡Qué injusticia!», y solo a balbucear: «Pero eso no está entre los temas dados». Se me replicó que el temario representaba una guía preliminar; y estar actualizado era vital para quien iba a insertarse como profesional en el medio artístico. «Tremendo sable te sacaron», opinó un compañero que esperaba su turno y ya ponía su barba en remojo. Pero el veredicto de tres, aunque lapidario, comportaba una dosis de razón, una verdad de Perogrullo: pese a su nombre, la Universidad ya no podía acaparar ni reportar todos los conocimientos. En el plano personal, la conclusión acaso más trascendental y edificante era otra: incluso en el momento de graduarme recibía lecciones; y si las asimilaba, seguiría aprendiendo. De Cuenca, y demás... Amén de poner nota, la vida misma no siempre parecía justa. Al final, ninguno de los tribunales constituidos otorgó la máxima calificación. Y suspendieron a varios condiscípulos. Algunos tuvieron que examinarse más de una vez. Y uno considerado muy inteligente (Jorge Víctor, de la Orden



Arriba, vista panorámica de réplicas del arte griego, donde se aprecia la escultura exenta, así como los relieves y las maquetas arquitectónicas del Partenón. Junto a estas líneas, La *Venus de Milo* en primer plano, en el espacio que en aquella fecha ocupó el Dpto. de Historia del Arte. Y en la página de la derecha, *Discóbolo* de Mirón y *El Pugilista* en el Museo Dihigo. Fotos: Luis Bruzón.



018) no se presentó a ninguna convocatoria; ergo, nunca se graduó. ¿Habría preferido la calificación de la vida? ¿O habrá conjurado sentirse conejillo de Indias y discriminado con aquel ejercicio académico de graduación? Lo cierto es que no había posibilidad de elegir el tema ni la forma de presentarlo: charla, exposición de artes visuales, guion radial o televisivo, etc. Esa flexibilización fue posterior a nuestra era. Pero alcanzó a dos estudiantes de mi grupo que así pudieron, finalmente, terminar el *via crucis* y colgar los certificados universitarios en las paredes de sus casas. Enmarcados, según la tradición.

Sin duda, la experiencia inicial del Examen Estatal resultó más engorrosa que un trabajo de diploma. Algunos, como la malograda Niurka Mejías, quedaron tan afectados psicológicamente que rehuyeron hasta un simple curso de posgrado en la Facultad. Pero no fue demasiado traumática para mí, carente de un trabajo de curso con gran potencial para tesis. (El tema estaba prácticamente agotado: las fuentes públicas y los relieves escultóricos

habaneros hasta el primer tercio del siglo XIX, si mal no recuerdo.) Además, como acredita la sabiduría popular: «Lo que no te mata te hace más fuerte». Aquella prueba, maratónica por su preparación y ciclópea por su contenido, me sirvió para refrescar y consolidar los conocimientos de la carrera. Incluso, para alistar un ciclo de conferencias en Sancti Spíritus, donde hice mi Servicio Social. La misma versión «piloto» me tocó nuevamente casi dos décadas después, como Examen de Mínimo de Especialidad cuando aspiraba al Doctorado en Ciencias sobre Arte. Recibí cuatro puntos como nota final. Vitalicia. Hubo otras coincidencias, que me reservo. La novedad estribó en que obtuve cinco en un tema correspondiente al arte cubano contemporáneo, donde había hecho aguas la vez anterior. Ya tenía más lecturas, inclusive sobre la producción simbólica de la década de 1980, como el libro *New Art of Cuba* (de Luis Camnitzer); y la antología *Déjame que te cuente* (de Margarita González, Tania Parson y José Veigas), que tuve la primicia de leer cuando estaba mecanografiada en cuartillas pautadas.

Con el paso del tiempo, y la «madurez», reconocí que la Universidad solo podía aportarnos ciertas habilidades, incentivar nuestro interés por el conocimiento más allá de las conferencias o los seminarios de cien minutos... En tercer año, la prof. Jubrías nos había instado a que, cada mañana, buscáramos respuesta a un por qué y no diéramos nada por sentado. Por carambola, nos exhortaba a aplicar la duda metódica al arte. A tener el espíritu inconforme, rebelde, contestatario, de las vanguardias artísticas europeas que revolucionaron el arte del siglo XX y nuestra concepción de lo artístico. Hasta entonces, lo más irreverente que habíamos visto en clases eran las disoluciones impresionistas de las formas y los preludios expresionistas en las pinturas negras de Goya o en *El grito* de Munch.

No separar arte y vida era una aspiración, un ideal del arte moderno. Y también estaba vigente en las clases del prof. Morriña. Él nos enseñó a ver los elementos artísticos en términos de diseño y apreciarlos en el entorno vital, con la reserva de que el sistema-forma no era totalmente operativo para las expresiones del arte en movimiento: cinetismo, «acción plástica», entre otras posibles... Todavía no se hablaba de videoarte, pero sí de instalación. Fue durante el recorrido por una muestra colectiva en el entonces Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes (visita que formaba parte de un taller de Morriña en quinto año), cuando escuchamos por vez primera el segundo término, en boca de la joven guía Corina Matamoros.

A la sazón se realizaban exposiciones ocasionales en la galería Luis de Soto, bautizada así en homenaje al fundador del Dpto. Eran, sobre todo, exhibiciones de artistas emergentes (u.g., Elio Rodríguez). Pero solo acudí a muestras temporales fuera del recinto académico en quinto año, forzado por el Taller de Crítica de Arte que todavía imparte la Dra. Adelaida de Juan. Como ejercicios evaluativos de tal asignatura, debíamos escribir palabras de catálogos y reseñas para publicaciones masivas o especializadas. Así, de manera muy coyuntural y tangente, rocé el pujante movimiento artístico cubano. Ocasionalmente leía publicaciones seriadas, y no precisamente las más recomendables para quien estudiaba artes plásticas: ediciones prerrevolucionarias de *Bohemia* y *Selecciones de Reader's Digest* apilonadas en casa; así como entregas más recientes de *Sputnik*, *Novedades de Moscú*, *Somos Jóvenes* y *Opina*, entre otras. En cambio, devoraba los clásicos universales de la novela decimonónica que también tenía a mano: Fiódor M. Dostoievski, Émile Zola, Benito Pérez Galdós... Por eso,



quizá, tengo una señalada tendencia a escribir como en el siglo XIX, aunque me atribuyen algún influjo más actual. Y por eso, si a mí me hubieran dicho que trabajaría en la revista *Revolución y Cultura* y, a través de reseñas u otros géneros, colaboraría en órganos de prensa como el periódico *Juventud Rebelde*, que tampoco solía leer... no lo hubiera creído. (Ah, Nicolás Guillén.)

A veces me pregunto qué será de la vida y obra de mis compañeros.

No he sabido casi

nada de los condiscípulos del Pre. De los universitarios, algo. He perdido la pista de los que abandonaron la carrera en algún momento y por algún motivo. Como Grisel, brillante en ciencias y en letras. Tampoco tengo las coordenadas de quienes se desfasaron por arrastres de asignaturas u otras causas. Como el fraude colectivo que detectó la entonces joven graduada María de los Ángeles (Mary) Pereira en el examen final de Arte del siglo XX, una materia que dominaba de la A a la Z. Pero sí he visto y hablado con algunos que se graduaron más tarde. Como Vilma, metodóloga en Perico; y Lázaro Piloto, quien abrió una discoteca en Italia...

También me enteré de que pocos hicieron el servicio social donde les destinaron las boletas de ubicación laboral. Eran, mayormente, asignaciones en otras provincias y con arreglo a un escalafón «integral» que consideró abiertamente el puntaje académico, la participación en las actividades artísticas o deportivas de la FEU, el trabajo voluntario de quince días durante las vacaciones, la actitud político-ideológica... (y, larvadamente: las simpatías o antipatías personales). Méritos y algún trapo sucio salieron a relucir en la porfía de mis condiscípulos por la mejor colocación posible. Y luego, casi todos buscaron reasignaciones: unos dentro y otros fuera del país. Con algunos me he comunicado a través del *e-mail* o de *facebook*. Muchos viven. Dos o tres han muerto por enfermedades. Unos han realizado sus originales proyectos de vida y trabajo. Otros se han frustrado o reencauzado.

Que recuerde: Vilma, Mérida Urquía, Olga Ma. Rodríguez, Ramón García y probablemente algún otro, pertenecían a grupos de teatro aficionado en casas de cultura o en la propia Facultad. Pero solo Mérida, hasta donde sé, devino en actriz profesional. Ganó, incluso, premio de actuación femenina con un grupo teatral de Cienfuegos, ciudad donde cumplió el servicio social. A su vez: Lázaro Piloto, Regla Dueñas y tal vez Olga ¿Lidia? Reyes formaban parte del grupo danzario de Artes y Letras, mientras Tatiana Fernández pasaba cursos de verano del Ballet Nacional de

Cuba. Pero solo Piloto, que yo sepa, profesionalizó su *hobby* por el baile. Asimismo: Niurka y a lo mejor alguien más del grupo integraban el coro universitario. Pero solo ella dio curso a su afición coral hasta mucho después de graduarse. Ramón y Miguel Ángel Fraga escribían poesía. Pero solo este último se destacó en el campo literario, con narraciones cortas sobre una patología (SIDA) que no sé si todavía le permitirá escribir. Nadie parecía interesado en las artes visuales, que sí se estudiaban en la carrera (aunque desde la historia y la apreciación). Ni siquiera Marcia Labrada, pareja del pintor y serígrafo Rubén Rodríguez; ni Adita Rodríguez, quien se casó con un reconocido orfebre. Pero, después de egresados, Patricia Martínez y Alina Afón se revelaron como pintoras autodidactas. Patricia, hija del cantante Alfredito, recibió alguna orientación del reconocido artista Manuel Vidal y pudo mostrar su trabajo en galerías. Alina trató de sobrevivir con lienzos que procuraba vender en la Feria de la Catedral (algo que hizo, también, más de un pintor talentoso y graduado de escuela de arte). Ramón se encaminó a la locución. Olguita, al trabajo en museo (y no fue la única).

Otros se enrumbaron a la enseñanza. El buen gestor cultural Francisco, quien se destacaba en atletismo y soñaba con representar a Cuba en unos juegos olímpicos, salió de El Cotorro y paró en Veracruz, donde alcanzó el grado científico de doctor y rediseñó la carrera de Historia del Arte. Cambió el enfoque historicista y también reformó los contenidos del programa de estudios preexistente, según me hizo saber en un mensaje electrónico. La buenaza y estudiosa Marisel Vázquez, que residía en Guanajay, se instaló en la ciudad mexicana de Morelia. Es Master en Didáctica de las Artes con especialidad en Artes Visuales y, aunque su aspiración era trabajar en un museo o una galería, imparte clases de Historia del Arte, entre otras labores académicas. «La docencia estaba dentro de las posibilidades de trabajo y forma parte del perfil de egreso de los historiadores de arte [...]. Hoy vivo enamorada de mi profesión», me confesó también por vía electrónica. Olga Ma., alumna ayudante en su época estudiantil y en algún momento jefa del Dpto., se doctoró en México y realiza funciones docentes en ese país. Teresa, que a pesar de su timidez sí soñaba desde niña con ser maestra, dio clases en un Pedagógico en Cojimar, antes de radicarse en Miami. La también tímida Blanca Gómez ha fungido como profesora en la Universidad Municipal de Centro Habana. ¿Y qué estará haciendo fuera de Cuba Tatiana Fernández, alumna ayudante, título de oro, primer escalafón de mi grupo y acreedora a la única ubicación en la capital: instructora en un Pedagógico?

Ha transcurrido casi un cuarto de siglo de graduados y nunca nos hemos reencontrado al estilo de la serie televisiva argentina *Éramos tan jóvenes*, como sí han hecho otras promociones. De hacerlo, evocaría anécdotas simpáticas. Como la de Vilma, que interrumpió una clase sobre el fusil AKM para preguntar si la orden ¡Fuego! significaba tirar tiros o dar candela al enemigo. Pero no tuvo ninguna duda con la orden ¡Fuera del aula! que siguió a su pregunta y a las carcajadas del grupo. U otra perla como la de Francisco, también expulsado de clase porque, en vez de marcar cadencia con el 1, 2, 1, 2..., ordenó: ¡Cadencia, march...! Lo más gracioso es que, si bien los dos tenían vis cómica, no querían hacer bromas. (Evidentemente, la preparación militar no era nuestro fuerte. Nos decían «los culturosos».)

En ese hipotético reencuentro desgranaría, también, recuerdos gratificantes o aleccionadores que han marcado mi memoria de estudiante medio en la enseñanza supe-

rior. Como el de la siempre cordial Sygrid Padrón, con su énfasis en que la «pincelada lamida» perceptible en los desnudos femeninos pintados por Ingres y Greuze tenía un propósito moralista. Y su memorable curso de Historia de la Música, donde además aprendí algunos elementos de apreciación musical. Y su consejo de respirar profundo antes de empezar a hablar para combatir el nerviosismo (*tip* que demostraba con el ejemplo y nunca me acuerdo de aplicar). Recordaría a Yolanda Wood, entonces vicerrectora docente del ISA y tan experimental que nos dejaba hacer los exámenes a libro abierto, con la seguridad de que las respuestas se encontraban en las cabezas de los alumnos, pues demandaban elaboración mental y escrita. Aunque tampoco le temblaba el pulso para desmenuzar (literalmente) un trabajo mal hecho.

¿Cómo olvidar a la difunta Elena Serrano, decana en funciones pero muy desenfadada al impartir clases de Arte América República? Con sus cabellos blancos dispuestos en un estilo de época pasada, era una de las pocas afortunadas que podían hablar del arte *de visu*. ¿O a Guadalupe (Lupe) Ordaz, que de la mano de Giorgio Vasari y A. Hauser se trasladaba al Barroco o al Renacimiento como a mundos paralelos adonde no llegaba la conversación parásita de los alumnos? ¿Cómo preterir a Mario Piedra, con sus amenas charlas sobre Marketing e Historia del Cine, en línea con el mundo y con el libro de Georges Sadoul? ¿O a Luz Merino, con su exigencia a partir de la autoexigencia, su cuidado con la imagen, su constante afán de actualización y el ejercicio de la oposición como abogada del diablo para el posible crecimiento del alumno? ¿De qué modo ignorar a Mayra Pastrana, sumamente expresiva y consecuente con sus puntos de vista, aunque fueran controversiales? Más allá del contenido particular, sus conferencias nos enseñaron que lo monumental no dependía del tamaño, y que lo feo (típico del arte románico, uno de sus preferidos) era una posibilidad válida para el arte, incluso una categoría estética. También nos «tiró un cabo» en la preparación del temario de Arte Latinoamericano, cuando ya no ejercía la docencia en la Facultad. Y en cursos de posgrado en el Centro Provincial de Cine nos aportó mucho sobre apreciación audiovisual.

¿Cómo no recordar a Teresa Crego, con su modo cadencioso de hablar y ese rostro fotogénico al que Korda hizo un *close up* revelador? Con ella revaloramos el arte popular, nos iniciamos en las interioridades de museos y exposiciones. A través de clases prácticas en otras provincias, conocimos otros lugares de Cuba y a renombrados especialistas en aquella materia. ¿Quién me diría, cuando nos llevó a Sancti Spíritus, que haría allí mi adiestramiento laboral como trabajador de su Equipo de Restauración, y que en su centro histórico complementaríamos conocimientos sobre arquitectura colonial adquiridos en clases de Yolanda Wood? En esa evocación no podría faltar la otra Teresa, tan esforzada que mientras nos daba clases de Técnicas Artísticas en primer año, atendía la diapoteca y creo que terminaba la carrera en la modalidad de curso para trabajadores. Tampoco podría eludirse a Iris Medina, con su doble misión de impartir Arte América Colonia y en Arte Español secundar a la Dra. Novoa, quien merece un párrafo aparte.

Piedra angular de un edificio que vio inaugurarse en 1952, la más veterana del Dpto. sabía aderezar sus conferencias con sazón completa, que incluía picantes consejos de educación sexual. Ya era nonagenaria pero tenía plena lucidez cuando presidió el tribunal que evaluó mi tesis de Maestría en Historia del Arte (2002). Procuré hacer la exposi-



Izq.: Acercamiento a la *Venus de Milo*, en el Museo Dihigo.

Arriba: Aproximación a *El Pugilista* en el Museo Dihigo. Fotos: Luis Bruzón.

ción oral en menos de veinte minutos, y animarla visualmente con un *powerpoint*. Pero, cuando terminé la lectura y miré hacia el lugar donde se encontraba, me percaté de que tenía los ojos cerrados. ¿Dormitaba o meditaba? Cuando los abrí, temí que la historia se repitiera en forma de círculo. Sin embargo, lo hizo en espiral, dialéctica y evolutiva: la nota final fue cinco puntos con felicitaciones. No podía creerlo. El primer y único cinco que me dio. Y uno de los más apreciados, no tanto por reivindicativo como por trabajoso. En fin, creo recordar con precisión a casi todos mis exprofesores del Dpto. de Historia del Arte. ¿Podrían casi todos decir lo mismo sobre este exalumno, uno de los cientos que han pasado por sus aulas? Sonríe ante la improbabilidad, que comprendo. Un día, cuando le di mi nombre a Adelaida para que me autografiara uno de sus libros, exclamó por lo bajo y con una sonrisa: «Ah, pero... ¿eres tú?». Tomé aquella expresión de sorpresa e incredulidad a modo de cumplido, sobre todo, viniendo de quien firmó la dedicatoria como Ade.

A falta de una reunión presencial, por ahora mis antiguos condiscípulos y yo intercambiamos de modo virtual. A distancia, les hago preguntas. De lo vivenciado en su período estudiantil, Marisel retuvo «la disciplina que implica la profesión, la honestidad, el respeto hacia los compañeros y la constancia en el trabajo [...] También, los conocimientos teóricos, prácticos y de investigación que formaron parte del programa académico» que le tocó. De su aprendizaje, Francisco resaltó «el enfoque sociológico, el trabajo sistemático con evaluaciones, el rigor profesional, la integración de conocimientos, la búsqueda constante en archivos o bibliotecas, la presencia en los eventos culturales que inciden en la formación integral del alumno...». Y afirma que, en Veracruz, replicó «el proyecto de Zapata y G», con alguna diferencia: «incorporé como práctica cotidiana el error o la experimentación que hubo en nuestra titulación [el Examen Estatal]... Desde que entraban a clases, a los alumnos se les propuso un plan de trabajo integral [...] de forma que a través de una sola obra de arte pudieran explicar la filosofía, la literatura, la historia y la estética de la época». Una perspectiva más holística que sociológica, podría decirse.



Arriba: Acercamiento a la Victoria de Samotracia, en el Museo Dihigo.
Derecha: Aproximación a Doríforo de Policleto en el Museo Dihigo.
Fotos: Luis Bruzón.



De modo que la segunda Cátedra de Historia del Arte en América Latina (fundada en 1934 y solo antecedida por la de Buenos Aires) tiene franquicia virtual. Se ha expandido a través de esos y otros egresados que viven y laboran en otras naciones. Que mantienen un contacto asiduo o eventual con su matriz, la mayoría de las veces por el intercambio profesional. Resulta un *feedback* de nuevo tipo. Ya no es la retroalimentación profesor-alumno, el «toma y daca» que se evidenciaba a través de los resultados investigativos de uno y otro, o de las propias clases. Se hizo patente en el taller opcional Últimas tendencias del arte, en quinto año. Como parte de esa asignatura, la prof. Jubriás nos enviaba al Centro Wifredo Lam (entonces, en la calle Oficios) con la tarea de consultar revistas extranjeras (*Art in America*, entre otras) para detectar nuevas corrientes y/o figuras del arte contemporáneo internacional. Nos informábamos todos y poníamos a contribución el inglés aprendido en los primeros años de la carrera, aunque entonces nos pareciera un *tour de force*. Con Yolanda Wood se probó también que los estudiantes no siempre fuimos meros receptores de información, pues nos involucró en el proceso de construir una asignatura nueva (Arte del Caribe); y nos orientó trabajos investigativos que luego expusimos en clase y/o socializamos en eventos, lo cual nos ayudó a pulsar la palestra pública allende la Facultad.

Una vez graduados, las circunstancias son otras. Desde luego. El propio claustro de profesores ha cambiado, con altas y bajas, ingresos y egresos notables. Compartir el campo docente con ellos significa reencontrarse en un plano donde todos somos igualmente profesionales (a veces, con el mismo grado académico o científico) pero siguen pesando las jerarquías, máxime si se trata de «vacas sagradas». Por *e-mail*, Francisco me confesó que, con algunos «el respeto llegaba al miedo», le costaba trabajar con ellos porque eran imponentes como expertos en sus temas. Y no solo eso, agregaría yo. No es frecuente la actitud de Concepción (Conchita) Otero, mi tutora en la tesis de Maestría. Me dijo una verdad que, no por axiomática, es invariablemente observada: no debía tutorarse a un alumno de posgrado como si fuera de pregrado. Por su

experiencia y bagaje, se hacían necesarias otras consideraciones. Y si bien no estuvo de acuerdo con algunos planteos de mi tesis («eres muy terco», me decía), no coartó mis ideas, me dejó desarrollar el contenido. Y yo me dejé guiar por su praxis metodológica, fogueo en tribunales y dominio de la materia (justo la que me había impartido en la licenciatura, cuando apenas tenía unos cinco años de graduada: arte cubano del período neocolonial).

Nunca me ha interesado la docencia. Entre otras razones, por tener cerca el ejemplo de mi madre, quien sacrificó muchos años de su vida al magisterio. Así que, en esa esfera no he coincidido con mis exprofesores. Pero en la editorial, sí. Podrán imaginar mi extraña sensación cuando un texto con mi nombre vio la luz en la misma publicación donde lo hacía (por ejemplo) mi antigua profesora de crítica de arte, quien solía ponerme al lado del cinco: «Buen esfuerzo». O cuando la propia Adelaida, Luz Merino y Mary Pereira han coronado esos esfuerzos con algún reconocimiento en el Concurso de Crítica de Arte Guy Pérez Cisneros.

No pocas gratificaciones me ha reportado el periodismo. ¿Quién me habría dicho, cuando optaba por una ubicación laboral cualquiera, que tendría el mejor oficio del mundo según Gabriel García Márquez? ¿Que un Diplomado general y otro especializado me reorientarían hacia tal profesión, y en apenas dos años cursaría prácticamente una de las tres carreras a las que sí aspiraba en el Pre? ¿Quién me habría vaticinado que, sin estudiar Derecho (mi primera solicitud en el bachillerato), actuaría como juez al ejercer la crítica de arte, hacer curadurías, integrar jurados de concursos y eventos sobre artes visuales? ¿Que Historia del Arte sí era la licenciatura que me correspondía; pues representaba, también, una manera de encauzar aquella facilidad para el dibujo descubierta por mi primera maestra (Alicia), cuando reproduje de memoria el rostro del Che en una clase de preescolar? ¿Que si no pude matricular en una escuela elemental de artes plásticas, como ella sugirió, fue porque «Dios escribe derecho en renglones torcidos» sus providencias sobre los mortales; y acaso no debía yo tomar la vereda de la praxis artística sino el camino, también potencialmente creador, de la escritura? ¿Que Grisel llegó en último año a mi Pre como un híbrido de arcángel anunciador y diamante capitolino para señalarme el kilómetro cero de la ruta? Nada, que sin ser necesariamente un elegido ni un exegeta: *la vida te da sorpresas... Ay, Dios...* Rubén Blades y, también, Willy Colón. Y las tribulaciones,

enseñanzas aprendidas por cabeza propia, tal vez quedan mejor aprehendidas que las lecciones académicas de una licenciatura como Psicología, la otra opción que tampoco me llegó cuando solicité carreras desde el Pre, hacia el lejano 1983...



Mosaico romano a la entrada del Museo Dihigo.
Foto: Luis Bruzón.

El consejero Arango: LA RAZÓN ILUSTRADA Y EL IMAGINADO IMPERIO

Alaín Serrano

Estas son las fuentes del Sr. Don Francisco Arango y Parreño que tomaremos de sus propios discursos. El primero, *Informe que se presentó en 9 de junio de 1796 a la Junta de Gobierno del Real Consulado de Agricultura y Comercio de esta ciudad e Isla por Don Francisco de Arango y Parreño, Oidor Honorario de la Audiencia del Distrito y Síndico de dicho Real Consulado, cuando examinó la mencionada Real Junta el Reglamento y Arancel de capturas de esclavos cimarrones, y propuso al Rey su reforma.*

Cada una de estas palabras tiene su propio peso, no obstante lo que pueda pensar cualquier lector del siglo XXI, acostumbrado a títulos más pábulos del incentivo que reveladores del mínimo detalle. Por ejemplo, esclavos cimarrones.

Coincidentemente los esclavos cimarrones guardan en este texto una cercanía espeluznante con el Rey. Desde la acimutal perspectiva del Rey español los esclavos debieron ser como hormigas que se ven o no se ven y los esclavos cimarrones como los objetos que la visión periférica de los ojos no percibe: el borde de la nada. Entonces por qué la preocupación por estos objetos (objetos de este reglamento y objetos de Derecho) y la invocación de la Real autoridad.

Eran los tiempos de la nueva fe que Adam Smith propusiera en *La riqueza de las naciones* (1776). Padre del pensamiento de la economía, como ciencia separada de la política, Smith fue capaz de dar el primer paso que anunciaba el cambio por el que la historia de la humanidad sería pensada como la historia económica de la humanidad. Por supuesto que Smith, como después Marx, tendría al vivo el modelo por el que sacaba sus elocuentes conclusiones. Esto era lo que más interesaba a Arango: el pragmatismo inglés y la espiral desarrollista.

Y visión de águila tuvo Arango para darse cuenta de que, al contrario del caso anglosajón, la Isla no podría agarrarse a la rueda de la fortuna y el progreso sino por vía agrícola. ¿Y quién trabajaba la tierra en Cuba?, ¿quién era, a voluntad, siervo de la gleba? Nadie, el esclavo.

Francisco Arango y Parreño



Tal escenario hace comprensible la cercanía necesaria del esclavo cimarrón y el Rey español. Los dos son esenciales para el progreso habanero y cubano en general. El primero como restituido y primer eslabón de la incipiente economía cubana; el segundo como sancionador de Derecho. Y en el medio, Arango, oidor y economista.

Por otro lado, no obstante el apresuramiento y las urgencias de Arango, visibles en este reglamento, es salvable que dos veces arguya, como legislador impuesto de la reciedumbre de sus palabras: «Mas la dificultad consiste en ver cómo se ejecuta la pronta restitución *sin ofensa de la humanidad*, o con la menos posible, y con toda la economía y comodidad que sea dable» (Arango I, 2005: 269, 270). Sin que apunte el cómo precisamente.

El economista, en fin, es imposible en un mundo lleno de escrúpulos, porque sería entonces el mundo crepuscular de los Dioses consagrados. Al contrario, Arango, transpensó la teoría inglesa en palabras españolas y se empeñó en su cumplimiento como en el del más exacto silogismo. Esta era la única consecuencia atendible: desarrollo, desarrollo y más desarrollo. ¿Y cómo lograrlo en Cuba? ¿Qué venderle, nosotros, al naciente mercado internacional de fines del siglo XVIII? Ya Joseph de Ribera había dicho que de dos siembras que se hiciesen en la Isla de Cuba, dos cosechas habría. Los frutos de la tierra eran los que había que aprovechar para el desarrollo comercial, en esencia, los de la caña, el tabaco y el café; estos serían nuestros productos exportables. Y en primer lugar la caña. (Los brazos de los negros esclavos que se compraban, iban, de hecho, a parar al ingenio, que era una máquina devoradora de semihombres.)

Es notable, entonces, el discurso de Arango titulado *Representación manifestando las ventajas de una absoluta libertad en la introducción de negros, y solicitando se amplíe a ocho la prórroga concedida por dos años*.

Después de la paz de Utrecht el comercio negrero estaba monopolizado por la Señora de los Mares (a pesar de las consecuencias de la Guerra de la Oreja de Jenkins): las empresas asentistas que dominaban este negocio eran diversas pero la mayoría inglesas. Es curioso ver que Arango no pida atenderse al «miserable recurso de ir nuestros propios colonos a buscarlos a las islas [caribeñas bajo dominación inglesa]» (Arango I, 2005: 134), pues era sabedor de «la ninguna utilidad que atraía a la agricultura colonial esta clase de empresas» (Antes había dicho «Nosotros ninguno [barco] tenemos que sirva para las costas de África») (Arango I, 2005: 133). Así pues, la «absoluta libertad» no sería tal, solo la solicitud para que cualquier empresa inglesa, por ejemplo, «la casa de Baker y Dawson», cuyo comisionista, Felipe Alwood, es citado continuamente por Arango, pudiese aportar sus «remisiones» a cualquier puerto de la Isla, sobre todo al de San Cristóbal: libertad relativa se entiende, entre las empresas inglesas –y alguna que otra europea– y todos los puertos cubanos.

Este es, de nuevo, un perfecto silogismo mercantil.

Pero el silogismo crea apoyos seguros que pasan a ser, no obstante, muletillas del pensamiento: si el plano de la economía es vadeable por la razón, asimismo lo es el de la política.

Inspirado en el modelo anglosajón, Arango creía que un gran despunte económico desembocaría en la prominencia política de la Isla de Cuba. Para ser justos, ese pareció ser el caso a fines del XVIII y principios del XIX.

Con la toma de La Habana por los ingleses, el comercio clandestino y directo de los habitantes de la Isla crece y constatan las grandes ventajas y ganancias que poseía por sobre el monopolio de la Flota de Indias. La vuelta de la

dominación española en 1763 no podía ser entonces la misma. Si bien la primera medida fue la más decidida apuesta por el sistema de fortificaciones de La Habana, a partir de 1778 la nación ibérica condicionó una libertad de comercio, que conoció grandes ensanches a partir de los inicios del siglo XIX.

Por otro lado, con la cesión de la Florida, muchos súbditos de la corona española que querían permanecer a la sombra de la Majestad Católica, labraron su futuro aquí, trayendo consigo la abeja de Castilla, productora de la cera blanca. Luego, en 1795, los franceses, que huían de los revuelos independentistas haitianos, recalaron en puertos cubanos y metódicamente fomentaron el cultivo del café. Finalmente, después del segundo cuarto del siglo XIX, los emigrados de los países hispanoamericanos engrosaron demográficamente toda una época de crecimiento económico. Muchos historiadores consignaron aquel tiempo –la primera mitad del siglo XIX– bajo el marbete de Prosperidad y La Habana era tenida como una de las capitales más importantes de América, luego de Washington. Y su puerto era el tercero, después del de Nueva York y Nueva Orleans.

Las reverberaciones que aquella época produjo no fueron, sin embargo, más que el efecto de una bruma de euforia sobre los corazones fatigados de inferioridad, nada más que un amago de prepotencia política... todavía éramos una colonia. Fue una prominencia ilusoria, epidérmica. Nuestra verdadera connotación histórica no fue resultado de una pujanza económica, sino más bien de lo contrario, que obligó el desencadenamiento del heroísmo latinoamericano.

Pero, ¿quién lo hubiera sabido desde la atalaya del siglo XVIII? Casi nadie lo habría aventurado. Era el siglo de la Ilustración, de la historia racional de la Humanidad, de la causalidad económica. Era el siglo, en fin, del saber enciclopédico con un leve regusto de pragmatismo, de poner en práctica, y ninguna otra obra de Arango y Parreño evidencia con mayor fuerza este espíritu epocal que la que se titula *Reflexiones de un habanero sobre la independencia de esta Isla*.

Si habíamos dicho que los títulos de Arango eran sobre todo descripciones, notamos ahora, por contraste, que así debían ser: eran títulos oficiales, destinados a un interlocutor avezado en una específica jerga jurídica. Pero ahora habla Arango; no el oidor, no el consejero, sino un simple habanero. La modernidad toca a las puertas por la simplicidad de un título, pero el contenido no tanto. Comienza este escrito con un exergo discutible: «Y en las colonias en que la menor parte de la población es de sangre europea, la repentina independencia es su sentencia de muerte» (Arango II, 2005: 183). El autor es Mr. de Pradt, francés. Precisamente de este escritor es el texto que pretender rebatir Arango en el epígrafe que a continuación subtitula «Cuba e Inglaterra». De hecho, todo el texto de Pradt gira en torno a la idea de las ganancias y perjuicios que obtendría Inglaterra con la cesión de la Isla, como si se tratase de un nuevo 1762, cuando estamos hablando, en verdad, de un 1823. Entonces, ¿qué es lo que trae a colación estas revisitadas consideraciones? El movimiento juntista, primero, y luego, las revoluciones de la América Latina.

Frente a ellos la pasividad cubana debió contrastar acremente. Siendo así, ¿hacia dónde se inclinaría esta Isla, que corría a destiempo distinta suerte que los pueblos hispanoamericanos?

Después de rebatir los ataques –esfuerzo inútil y quisquilloso– contra una moribunda España, Arango se desliza en medio de una madeja de disquisiciones sofisticadas para, y sobre el plano cartográfico de la Isla de Cuba, rodeado de

esferas armilares, cartapacios y sextantes, sopesar en el fiel los beneficios y desventajas de la Isla de Cuba en manos de España, Inglaterra y en sus propias manos.

Pero todo ello no es más que un proemio que ejecuta Arango. O más bien, el mejor y más alto protocolo para un mediano párrafo, que aun se antecede de estas otras palabras: «Es tan importante este párrafo, que parece indispensable copiarlo íntegramente, primero en francés, y después en castellano traducido a mi manera» (Arango II, 2005: 192). El colmo de la atención dispendiosa. Pero qué dice en fin de cuentas el susodicho párrafo. En esencia, dos cosas. La primera: «Cuba no será ni española ni inglesa; será independiente; a nadie, sino a sí misma pertenecerá» (Arango II, 2005: 192).

Estas palabras trastornan a Arango, quien exclama (¡qué sorpresa!): «¡Adorada Patria mía, oye con atención lo que te digo con lágrimas! El Supremo Creador te puso donde serás algún día, para gran parte de América, lo que Albión es para Europa, y de ti depende el que nuestros descendientes ocupen tan eminente lugar» (Arango II, 2005: 194).

Este heredero de la vieja aristocracia, de cara sonriente y ostentando la banda bicolor española, ataviado el pecho con la Cruz Pensionada de Carlos III y, al medio, la Gran Cruz de Isabel la Católica, ha roto la ecuanimidad nobiliaria para avisarnos: «cuidado, que podemos perder nuestro precioso futuro. No hagan nada».

Y lo segundo que dice Pradt es: «y no solamente será Cuba libre, sino que será republicana [...] como los restantes pueblos de la América».

Esto era sencillamente el colmo para una mente ilustrada; esta gran especulación no podría caber en nadie que estuviera viviendo el corriente año de 1823, por lo que Arango responde:

Mr. de Pradt publicó esta obrita en abril del presente año, y en aquella fecha todo lo que podía saber de nuestras Américas era que Iturbide reinaba en Nueva España; que los partidarios del dictador Bolívar preparaban su coronación en Colombia; que San Martín y O'Higgins gobernaban militarmente una parte de Perú y el Reino de Chile; que Buenos Aires, hecho pedazos, no sabía del paradero de esos jefes; y que Brasil se resolvía a tener un emperador. ¿De dónde, pues, pudo sacar el referido Mr. de Pradt la existencia de esas repúblicas? (Arango II, 2005: 198)

Una lógica aplastante para la suposición de las repúblicas americanas. Pero en esta ocasión –una vez más– nuestra historia cumpliría con el salto profético en vez de perseguir una lógica rectilínea: serían repúblicas.

Como quiera que fuese, lo que va a permanecer es el ideal ilustrado, el dominio de las potencias hasta el logro de una entelequia (el imperio), la razón y el dominio ilimitado de la razón.

Hay que decir, sin embargo, que este dominio ilimitado inspiró en la estela del Iluminismo muy buenas obras. ¡*Atrévete a conocer!*, diría Kant. A través del conocimiento el hombre se hacía humano. Este era el vellocino de oro, el que salvaba de la sima del escepticismo del siglo XVIII. Época de cambios y una sola firmeza, el conocimiento.

Así pues, Arango, el ilustre Francisco Arango, también ondea a todos los vientos la pregonada fe en el conocimiento y en el aprendizaje. En la *Representación que Arango, como diputado a las Cortes Ordinarias, elevó a la Diputación Provincial el 1º de julio de 1813, participando su próxima salida para Cádiz* dice:

¿De qué serviría habernos dado Constitución si no se ponen los medios de que sepamos lo que es, y la amemos a la inglesa? ¿Y podemos saberlo, podremos amar-

la, subsistiendo en la ignorancia y con los vicios políticos a que debieron conducimos tres siglos de despotismo? ¿De qué servirán las leyes contra la tiranía y abusos que nos rodean si su raíz queda intacta, si no se constitucionan –permítase esta expresión– todas nuestras cabezas y todos nuestros corazones? (Arango II, 2005: 121)

La transparencia en el título de un año, 1813, y la obcecada repetición de un solo término en este apretado párrafo nos indican contra qué reaccionaba Arango: era un año después de la Constitución de 1812. No, no se podía estar de acuerdo con una Constitución para la que nadie estaba preparado. Como un preocupado patricio que no posee otro pensamiento que la felicidad pública pareciera pedir arrojado –no se sabe si ante Dios o ante el Rey– un poco más de tiempo; solo el necesario para llevar el entendimiento a aquellas gentes a las que regiría una Constitución. ¿Y la libertad que supondría la escritura legible de las leyes y la integración en el cuerpo de la patria de los diferentes nombres de los seres que la pueblan: los burgueses, los aristócratas, los libres, en fin? ¿Decir qué derechos tienen y qué obligaciones tienen consigo y con otros no es una merecida libertad para celebrar? No; primero el entendimiento, luego la libertad:

Casi toda la población rústica de nuestra Isla –esto es, los principales instrumentos de nuestra fortuna– y gran parte de la urbana, no sabe leer ni escribir. No sabiendo leer no puede saber, *como corresponde*, lo que es Constitución; y no sabiendo *como corresponde* lo que es Constitución, ni puede amarla ni defenderla *como corresponde*. (Arango II, 2005: 121)

Cómo se razona a martillazos. Ya no se escucha nada: *como corresponde, como corresponde...* sí, un apagado eco. Suficiente para realizar buenas obras y arengar: «hagamos que en poco tiempo reciban todos sus habitantes con la debida perfección la más útil de todas las enseñanzas, que es la de primeras letras».

Si se mira desde una perspectiva descontextualizada, una crítica cualquiera no desarmaría la más mínima clavija de este discurso. Pero el *nucleus accumbens* de la nación –del terruño más bien– estaría sufriendo, ¿por qué este castigo, esta espera a ser mayores y capaces, completamente alfabetizados, para ejercitar una libertad que con el propio ejercicio se enseñará? Esto es lo reprehensible.

Pero las poblaciones analfabetas, en esencia la de Güines, no repararían en estas últimas finalidades de la enseñanza. Agradecerían el noble gesto que Arango confiesa:

A impulsos del celo respetable del Cura y del Sacristán mayor de Güines, Don Agustín Hermosilla y Don Jerónimo Pérez, se ha establecido allí en regular pie una escuela de primeras letras; tienen ya un buen maestro, y tiene para esto y para todo lo bueno la mejor disposición; pero les falta un edificio para recibir todos los niños del partido, y les falta dinero para costear la escuela y hacerla gratuita. (Arango II, 2005: 121)

En esta petición se basa toda la representación de Arango. Casi uno olvida las pretensiones teleológicas que antes había confesado este consejero habanero, porque encuentra las más generosas intenciones en eso de hacer pública y gratuita la enseñanza, por lo menos la de primeras letras, ante las que uno se vuelve pequeño. ¿Quién es en verdad este Francisco Arango y Parreño? ¿Acaso nos hemos equivocado al dibujarlo obcecado por el Iluminismo que sufrió en su siglo? Ángel Huerta, catedrático de Historia de América de la Universidad de Sevilla, ha escrito a propósito de la enseñanza primaria en la Cuba del XIX:



La Habana, grabado de Eduardo Laplante

La historia de la instrucción pública en Güines, como en tantas otras poblaciones cubanas, está ligada a una larga lista de nombres que con su apoyo la hicieron posible: Antonio Luis Caraballo, Gabriel María de Azcárate, José Rafael Rentel, el presbítero Tomás Rodríguez de Mora, etc. Pero entre todos estos bienhechores de la enseñanza destaca, por sus generosas aportaciones, el Consejero de Indias, Francisco Arango y Parreño.

En 1813, Arango concibió la idea de construir un edificio para dedicarlo a la enseñanza de las primeras letras. En 1820 se inauguraba la escuela bajo la dirección de don Esteban Navea por el método de enseñanza mutua; los gastos de fábrica, material y sueldo del maestro corrieron por cuenta del mencionado Arango el cual, en 1825, había aportado ya 30.000 pesos. (Huerta, 1992: 51)

¿Quién es, en verdad, este Francisco Arango y Parreño? Todo este discurso, el mío, ha sido una práctica del desengaño y mis críticas, la roedora de los ratones. He mordido los márgenes de esta figura histórica e intelectual como ejercicio de próspera megalomanía para luego dejarme caer a mi pequeñez. Todas estas hojas que he escrito sería mejor estrujarlas y formar un pequeño bulto con ellas, que ni arrojándolo contra el cuadro del Sr. Don Francisco Arango y Parreño rasgará la pintura. Un golpe en la nada, unas cuatro páginas para quedar sepultadas en el polvo. Su altura quedará inmovible: esta visión es mi ganancia: yo soy ahora la hormiga. Para alquitarar su mayestática figura solo es necesario releer las *Observaciones escritas en 1827 al Ensayo político sobre la Isla de Cuba*. Arango corrige a Humboldt y no es presa del vértigo.

¿Qué lugar ocuparía en la historia de Cuba Arango, si hubiéramos llegado a ser un Imperio?, ¿si nuestra historia hubiera sido distinta?, ¿si hubiéramos podido decir como Flaubert del francés pero nosotros del cubano, «el primer pueblo del universo»? De seguro lo recuperaríamos como una de las

voces singulares que habría iluminado el camino, como a los padres fundadores de Norteamérica.

En cambio, en nuestra posteridad le aguarda el rezago. Si bien en uno de sus últimos trabajos, *Representación al Rey sobre la extinción del tráfico de negros* (1832), desanda el camino que lo hubiera condenado a la anatema histórica, no llega, sin embargo al ápice de moralidad de José de la Luz y Caballero, que dirá «La introducción de negros en Cuba es nuestro verdadero pecado original». Desde aquí es desde donde se alza el apostolado martiano, centro de la nación.

No obstante, sus discursos y ensayos salvan parte de una historia que es preciso conocer. El Iluminismo, una de las filosofías más omnicomprendivas que ha existido, al punto de impregnar con su espíritu una época, encandiló a muchos con el mito de la razón global: todo era razonable. Arango fue racional. Desde el siglo XVIII ninguna crítica se le pudo hacer; nosotros, lo mismo.

Pigmeos ante su estatura debemos reconocer que fue un hombre de su tiempo que trató de labrar la felicidad del terruño por los cauces recién abiertos de un razonado desarrollo económico. La Historia lo desmentiría, pero solo la Historia tiene ese fuero.

Bibliografía citada:

Arango y Parreño, Francisco: *Obras (Volumen I y II)* Biblioteca de Clásicos Cubanos, Ediciones Imagen Contemporánea, La Habana, 2005.

Huerta Martínez, Ángel: *La enseñanza en Cuba en el siglo XIX (1812-1868)*, Edición de la Excm. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1992.

Simone Lazaroo



Simone Lazaroo nació en Singapur en 1961, de padre euroasiático y madre australiana, y emigró a la ciudad de Perth con su familia en 1963. Vive en Fremantle (Australia Occidental), y es profesora de escritura creativa en la Universidad de Murdoch, Perth. Ha publicado cuatro novelas: *The World Waiting to be Made* (1994), *The Australian Fiancé* (2000), *The Travel Writer* (2006) y *Sustenance* (2010), además de relatos y ensayos. Su próxima novela, *Lost River: Four Albums*, ha aparecido en junio de 2014.

Este relato se publicó en versión original en *Growing Up Asian in Australia*. Ed. Alice Pung. Melbourne: Black Inc, 2008.

Traducido por Isabel Carrera, catedrática de Filología Inglesa de la Universidad de Oviedo, y publicado con autorización de su autora.

La enfermedad asiática

Se acerca, lo sé.

Lo percibo en mi espalda, una oscuridad fría, estática, que me eriza el vello a todo lo largo de la columna vertebral. Estoy casi segura de que es la muerte de mi padre, que se aproxima. Su familia tiene una máxima: *No te haces adulta hasta que te enfrentas a la muerte de tus padres*. Y yo no lo he hecho, todavía. Aún estoy intentando entender la enfermedad que seguramente le matará.

No sé bien si su dolencia es de origen asiático o australiano. Hace que le tiemble el cuerpo y el habla, a veces le congela varios minutos. Con el paso de los años, los medicamentos han perdido su eficacia para combatir estos síntomas.

'No estoy... seguro de ... cuánto tiempo... voy a poder... seguir...' dice mi padre cada vez que le visito en la residencia, situada en los barrios de ladrillo rosa de Perth. Escucho el largo y lento temblor de la muerte en su voz, lo veo atravesar su cuerpo. 'Sssiento qqqe la emisión... sea algo diffusa hoy', se disculpa. 'Como la BBC en Ssingapur... cuando era nnniño'.

Un día cercano, me recuerdo, esta enfermedad le congelará para siempre.

Ya tragar exige toda su fuerza de voluntad y concentración. Rechaza la comida líquida que las enfermeras le ofrecen. Mientras mide sus días, el reloj suizo de oro que el gobierno de Singapur le regaló hace cincuenta años por sus servicios al saneamiento de agua de la isla está embadurnado de desechos de puré y sopa. 'Bbazofia ... insípida,' se me queja. 'Vomitare ... o moriré antes ... si ... mme hacen ... comer ... eso ... otra vez. Mmmovimiento ... vverbal ... ahora hasta ... la commida se escurre'.

¿Cuánto tiempo soportará mi padre esta pérdida de control? ¿Cuánto más vivirá? A pesar de tanto escurrido, su reloj marca la hora en punto.

'¿Tiene algo con más sabor?' le pregunto a la matrona.

'Aquí no cocinamos para gustos extranjeros,' me dice. 'Y está el deber del cuidado, señorita Nazario. La enfermedad de su padre puede hacerle atragantarse con la comida sólida, y eso alteraría a los demás residentes.'

Pero me arriesgo y le compro un curry, *kuey tow* y té de jengibre, para que pueda saborear recuerdos de su madre y Singapur. Cualquier cosa para retrasar la congelación final. Le doy de comer en su habitación, para evitar alterar a los demás residentes.

'Ggracias', me dice. Dos lágrimas lentas descienden por su rostro. 'La tía ... Mercedes ... me visitó ... hoy'.

No tengo valor para recordarle que su hermana Mercedes murió hace cinco años en Singapur, y nunca llegó a cruzar el Océano Índico para visitarlo. Su memoria también se escurre con la enfermedad.

* * *

Con veinte años cumplidos, disimulando su delgadez e inseguridad con el traje de chaqueta de su padre recién fallecido y su acento casi-BBC, el funcionario euroasiático Emanuel Nazario, plantado en la tierra entre las gallinas y las cabras, les contaba a los residentes de varios *kampongs* cómo les llegaría el agua potable por el nuevo conducto previsto. Era a finales de los cincuenta, y el gobierno acababa de desplegar planes para un complejo sistema de agua y vivienda. Emanuel sostenía en alto los planos crujientes, para que las cabras no los alcanzasen, y aseguraba a los pobladores del *kampung* que las nuevas tuberías les traerían una comodidad sin precedentes y les liberarían de siglos de mugre, enfermedad y malos espíritus.

Los padres de Emanuel habían fallecido poco antes, sus cuerpos prematuramente envejecidos por el hambre de la guerra, hacía casi quince años. Su propio cuerpo tenía aún la delgadez de la malnutrición de su infancia. Hacía ejercicios de musculación tres veces al día frente a su póster de Charles Atlas y se fortalecía con Milo y leche en polvo Dutch Maid tras tomar raciones dobles de *nasi lemak* y *kuey tow* de los vendedores callejeros. Los supermercados Cold Storage acababan de llegar a Singapur, y se compraba una ración pequeña de su caro helado una vez a la semana, como premio especial. Intentaba no pensar demasiado en la mirada y el curry picantes de su madre. En unas semanas, iría de camino a la universidad en Perth, con una beca del Plan Colombo para titularse en traída de aguas y alcantarillado, y le preocupaba que la alimentación insuficiente y el dolor no contenido disminuyesen su capacidad de aplicar los modernos métodos de saneamiento occidental al futuro de Singapur.

* * *

Vestido con pantalón chino de pinzas frontales y una camisa grande, inmaculadamente blanca para disfrazar su delgadez, Emanuel Nazario conoció a Maureen Jones la primera mañana en la casa de huéspedes universitarios en Perth. Corría 1959, y el pasillo olía a repollo cocido y leche, sin el menor aroma de especias. La habitación de Maureen estaba cruzando

el hall. A pesar de esta proximidad, al principio parecían estar a latitudes de distancia, al menos en la superficie.

Pensad, el sinuoso moreno-dorado del estudiante de ingeniería civil, procedente de la abarrotada isla-ciudad del sudeste asiático; la palidez voluptuosa de la estudiante de educación y literatura inglesa, procedente de una pequeña ciudad del cinturón del trigo, en Australia Occidental. Pero imaginad también su soledad, a tantas millas de su casa, su joven fascinación con la piel y la historia del otro. La única especie en millas a la redonda, les debió parecer.



* * *

'Esos asiáticos joviales no traen más que enfermedades. Tu vida será un desastre si te casas con él', le advirtió su madre, la del pelo y mirada de escarcha, a la enamorada Maureen cuando volvió a su pequeña ciudad del cinturón del trigo para la vacación estival.

* * *

Emanuel volvió a Singapur titulado como ingeniero de abastecimiento y saneamiento de aguas. Allí le entregaron una pala, un par de botas de goma, un plano de la propuesta de alcantarillado para un *kampung* cerca del centro financiero, y un pañuelo blanco de algodón para taparse nariz y boca mientras cavaba.

Su nuevo empleo exigía un heroísmo sin fisuras. La tierra que rodeaba el *kampung* era arcillosa, y la gente aún echaba los residuos a las alcantarillas abiertas de las calles. No tenía planos que le ayudasen a localizar estos desechos de cuerpos humanos. Sorteaba un caldero de despojos aquí, un charco con tufo a amoníaco allá. Una mañana salió a la superficie desde un túnel en medio de una habitación minúscula donde diez trabajadores chinos dormían el turno de día sobre esterillas. El hombre

más cercano se despertó asustado y embistió al joven ingeniero, haciendo que la pala se le deslizase por la empuñadura de la pala.

'Me envía el gobierno', le dijo Emanuel al trabajador sobresaltado, 'Estoy instalando tuberías contra la enfermedad.' Pero ninguno de los dos hablaba la lengua del otro. Emanuel retrocedió por el túnel que acababa de cavar. El corte de su mano manchada de tierra tenía la forma del cuarto creciente blanco de la recién desplegada bandera de Malasia, símbolo de una luna y una nación nuevas, pero el creciente de su mano tenía el color rojo sangre de la mortalidad. ¿Había penetrado ya la enfermedad en su cuerpo? Temeroso de contraer tétanos, cólera, hepatitis y enfermedades más allá del diagnóstico, empapó el creciente lunar en Desinfectante Jeye's y fue a la clínica del gobierno a pedir todas las vacunas disponibles, pero con cada pinchazo se le colaba en las venas el deseo de escapar a la enfermedad de por vida. Esa noche soñó con Perth, donde ya existían Maureen Jones y un sistema eficiente de evacuación de aguas residuales, y las enfermedades tropicales eran poco menos que desconocidas. Le escribió una carta a Maureen al día siguiente, ligeramente salpicada de sangre de su herida.

Cuando Maureen voló a Singapur a visitarle dos meses más tarde, le propuso matrimonio. Lo hizo bajo un viejo árbol de *angsana* de tronco retorcido, junto al nuevo embalse, uno de los hitos del recorrido por la infraestructura que él estaba ayudando a construir. No informó a Maureen de que el árbol se utilizaba más para suicidios que para declaraciones de amor.

* * *

'¡Ay-yah! ¿Por qué no una buena chica euroasiática?' murmuró su hermana mayor Mercedes cuando les anunció el compromiso.

'Nunca sabes lo que pasa si te casas con uno de esos', avisó la madre de Maureen en medio del ruido blanco de la conferencia telefónica a Australia Occidental.

A pesar de la consternación de las familias, Maureen y Emanuel se casaron a las pocas semanas en la antigua capilla del colegio de Emanuel, bajo la afligida mirada de un Cristo crucificado de escayola mohosa y de las dos hermanas Nazario. Cuando Maureen pasó los dedos por las cicatrices de sus vacunas esa noche, Emanuel entendió cómo las heridas pueden transformarse en recompensas. Cuando nacimos sus tres descendientes en Kadang Kerbau, el hospital de maternidad Vaca Preñada, en los años anteriores



a la independencia de Singapur, Emanuel estaba seguro de habernos inmunizado contra todo. Nuestras nalgas tenían hoyitos no sólo por la leche de nuestra madre, sino también por las cicatrices de la inmunización, que arrugaban nuestra tierna piel en minúsculos rosetones.

Tras el nacimiento de su tercer hijo, le obsesaron el reloj suizo de oro. A Emanuel Nazario del Gobierno de Singapur, por su contribución a sentar las bases contra la enfermedad, decía la inscripción del reverso.

* * *

Emanuel Nazario sabía que las enfermedades más serias se evitaban mejor poniendo toda la distancia posible entre nosotros y los trópicos. Aspiraba a emigrar con su familia a Australia, pero tenía la piel oscura y la Política de la Australia Blanca

todavía estaba vigente. Sus tres hijos singapurenses le habíamos salido 'en diferentes tonos de lavado', por usar la expresión de su jefe inglés. Los empleados de la Embajada de Australia en Singapur se quedaron perplejos cuando la madre blanca, el padre moreno y los tres hijos en tonos variados se presentaron ante el mostrador para solicitar la migración.

'No tenemos muchas solicitudes de familias como la suya', dijo el australiano de corbata a rayas azules, rojas y blancas. 'No estamos seguros de cómo encajarán en la política migratoria'. Años más tarde en Perth, mi abuelo materno, un funcionario, me diría que la Política de la Australia Blanca nos había excluido, y que sólo nos habían admitido tras tirar él de algunas influencias. Este abuelo falleció antes de que yo averiguase de qué influencias había tirado.

* * *

Estábamos en 1965 y aquel tirón nos liberó para viajar a Perth. En el supermercado del barrio de vivienda estatal donde vivimos al principio, las paredes eran de un blanco fresco y resplandeciente. Había salchichas color de rosa, pan blanco, leche y más sabores de helado de los que nunca Papá había visto en los Cold Storage de Singapur. Había algunas personas aborígenes, conspicuas entre toda aquella palidez y luz fluorescente, pero ninguna cara ni comida asiática. Sí que había Milo y Desinfectante Jeye's. Papá los almacenaba, como si se fortificase contra alguna enfermedad nueva.

Mi padre tomaba su trabajo en la Compañía de Aguas muy en serio. Durante los fines de semana, íbamos de merienda a las nuevas presas y conductos que ayudaba a diseñar. Comprobaba los niveles de agua y las paredes de las presas mientras nosotros comíamos salchichas envueltas en pan blanco y anegadas en salsa de tomate. Privado de carne y de lácteos durante su infancia en la guerra, mi padre terminaba cada salchicha, cada bola de helado, cada ración de mantequilla, como si le fuera la vida en ello.

* * *

La tarde en que mi padre recogió su reluciente berlina blanca modelo Valiant Safari 1968, la condujo hasta el buzón de correos más cercano para enviar postales de Navidad a sus hermanas en Singapur. Al sacar la mano de la boca del buzón salivaba un poco, pensando en las salsas de *achar pickle* y el *curry Devil* que estarían preparando para la comida de Navidad allá, cuando le cegaron dos haces de luz y dos duras manos, por la espalda, le aplastaron la cara contra la pared del supermercado. Cerró los ojos a la deslumbrante luz de los focos sobre la pared desnuda, mientras la saliva se le escapaba por la comisura de los labios.

'¡Las manos arriba!' le gritaron al unísono los policías, en sus duros acentos australianos, cuando mi padre intentó moverse para limpiar la saliva. Obedeció, con la saliva escurriéndosele de la boca, las palmas abiertas contra la pared blanca del supermercado, desconociendo su delito.

'Eres el *boong* que robó en la deli', le dijo el primer policía, mientras lo registraba. Mi padre llevaba en Australia el tiempo justo para conocer ese término insultante hacia los aborígenes.

'No soy aborígen', murmuró.

'Nooo... eres un *boong*.'

'Soy euroasiático'.

'No me suena de nada'.

'Soy ciudadano australiano también', terminó mi padre.

'Eres un negrito baboso', le espetó el segundo policía.



Cuando llegó a casa, lo único que recordaba mi padre del aspecto de los policías eran sus caras rechonchas de color jamón, una especie de rosa grisáceo. Cuando al fin se limpiaba, arriba en el baño, rompió a llorar, sólo un poco. Lloraba, decía, por los aborígenes y por cualquiera que tuviera piel oscura en Australia.

‘La no-blancura es un delito denunciante en Perth’, nos advirtió. ‘Solo me dejaron irme por el coche nuevo y mi acento BBC’. Se sentó y se metió dos platos de salchichas con patatas por la boca.

‘Algún día, los asiáticos recibirán su recompensa por lo que traen a este país’,

dijo mi madre. En el silencio, escuché la recompensa del gobierno de Singapur marcando el tiempo en su muñeca.

‘Se acerca, Papá, sé que se acerca’, corroboré.

Pero siguió comiendo, como si se fortificara contra un futuro desastre. Esa noche soñé que corría con mi padre escapando de la policía australiana, interponiéndome para evitar su mirada, colocando mi palidez inadecuada entre él y ellos.

* * *

‘Vamos a jugar a las enfermeras’, dijo la niña de la casa de enfrente detrás del ga-

llinero. ‘Yo soy la enfermera, tú la paciente. Tienes que bajarte las bragas’.

‘Eres diferente’, concluyó mientras mis braguitas de algodón blanco me rodeaban los tobillos. ‘Más oscura, y qué son esas cosas? Parece que te ha mordido algo en el culo’.

‘Son la vacunas de cuando era bebé para no pillar la enfermedad’.

‘¿Qué enfermedad?’

‘No me acuerdo cómo se llama’.

‘Mi papá dice que eres asiática’.

‘¿Eso es una enfermedad?’

Hasta entonces, casi había logrado olvidar de dónde venía.

* * *

Hacia la misma época en que la Política de la Australia Blanca fue abolida oficialmente por Gough Whitlam en los años 70, nos encontramos con inmigrantes más recientes con caras como las nuestras, segando la hierba del jardín y aprendiendo a hacer salchichas a la barbacoa en calles cercanas a la nuestra.

‘Venimos a Australia, tenemos que aprender a ser australianos’, oí afirmar a un grupo de inmigrantes recientes de Singapur en una de estas barbacoas.

Pero no estaban tan a la deriva de su pasado como nosotros lo habíamos estado en Perth en 1965. A inicios de los setenta, empezaron a aparecer tiendas y restaurantes asiáticos en los centros comerciales. ¡Al fin! ¡Nasi lemak y ciruelas saladas! ¡Té de jengibre y kuey tow! Aunque aún nos insultaban alguna vez en las calles de nuestro barrio, incluso nos escupían, hombres jóvenes australianos y señoras mayores nos paraban a mi hermana y a mí en el centro comercial y nos decían que éramos hermosas. Mi maestro, capitán de un equipo de la Liga de Fútbol de Australia Occidental, me nombró delegada imponiéndome un rosetón, y un hombre vestido de traje en la parada del autobús proclamó que mi cara era la del futuro, en la misma semana que nuestro restaurante chino local obtuvo una Placa de Oro. ¡Al fin! ¡Recompensado por ser asiático! A mis doce años, a punto de usar sujetadores de jovencita importados de China, con el multiculturalismo autorizado por Canberra, y la vanidad adolescente, creí que nunca miraría atrás.

* * *

Al final de mi adolescencia mi padre se divorció de mi madre la del cinturón del trigo, y se casó de nuevo, el único divorcio en generaciones de su familia.

‘Es una enfermedad australiana’, me dijo su hermana menor, Mary, cuando nos visitó en medio de un paquete turístico a Australia, en algún momento entre su divorcio y su segunda boda.



* * *

‘La enfermedad quizás no sea genética en el caso de su padre’, me dice el médico de la residencia. ‘Sospechamos que sufre el tipo causado por malnutrición infantil’.

‘La guerra’, digo. ‘Cuando era niño, su padre fue encarcelado y el resto de la familia enviada por los japoneses a arreglárselas como pudieran en la jungla malaya’. Pero esto es una historia asiática, no australiana, y el doctor ya camina hacia el paciente siguiente.

* * *

La enfermedad de la dicción ha duplicado la extranjería de mi padre para la gente que no le conoce bien. Al sufrir ya sínto-

mas avanzados, a veces le cuesta hacerse entender por el personal del hospital y la residencia.

‘¿Entiende inglés?’ me preguntan dos enfermeras sustitutas tras observar su piel oscura y no comprender su expresión.

‘Ha hablado inglés desde su primera infancia’, les digo. ‘Los británicos y la BBC eran lo máximo en Singapur y Malasia cuando él era niño’.

‘Pero suena tan... extranjero’, responde una.

‘Es la enfermedad, no una lengua extranjera. Tienen que escuchar atentamente’.

‘Pero también parece extranjero. ¿Es usted su hija? Es tan... pálida’.

‘Mi madre...’ empiezo. Pero la historia es demasiado larga.

* * *

Cuando Papá tiene suerte, le asignan una enfermera malaya, Jamilah, para cuidarle en la residencia. Como mi padre, es esbelta y parece más joven de lo que es. Tiene sesenta años, pero aparenta cuarenta.

‘Es la sangre asiática’, dice.

Jamilah emigró a Australia unos años después de que levantaran la Política de la Australia Blanca, pero entiende el desgarró de tener la piel oscura en Australia.

‘Cuando acabábamos de llegar, éramos los únicos asiáticos en mi calle. Junto a todos aquellos cercados blancos y personas blancas, me sentí más negra que nunca. Y ninguno de los vecinos australianos vino a comer nunca con nosotros, aunque los invitamos’.

‘Yo me ... he encontrado ... contra ... la gran ... pared blanca ... también’, afirma mi padre, lento pero inquebrantable.

‘Pero después de tantos años, sabemos que somos estupendos, verdad, Mani?’ dice Jess, rompiendo las normas de la residencia y dándole una empanadilla de curry casera.

‘Gobemaremos ... el mundo ... un ... día’, coincide mi padre en su dicción temblorosa.

Pero yo sé que algunas veces tiene alucinaciones en las que le arresta la policía por no llevar pasaporte, o en las que le encierran a morir congelado en un establecimiento de Cold Storage, o le llevan a juicio porque es apátrida. En estos delirios, no sabe si está en Singapur o Australia.

‘Las alucinaciones son otro síntoma del estado avanzado de su enfermedad’, dice el doctor, pero yo hago otras interpretaciones. A veces, me dice mi padre, le cuida una mujer australiana muy grande de pelo y mirada permanentadas que se niega a hablar con él, excepto para murmurar que su dicción oscura e incontinencia ocasional son síntomas de su condición de asiático. Le niega la sonrisa y el té de jengibre y le embute bazofia blanda en la boca, maldiciéndolo mientras se atraganta. No he conocido a esta enfermera aún, y la residencia, cuando les pregunto, desmiente que exista, así que he de concluir que es, al menos en parte, producto de las alucinaciones de mi padre. Me dice que tiene cara de jamón, y que habla con un acento gélido del cinturón de trigo. Me pregunto si su cara es la de los policías de 1969 o si habla con la voz crítica de mi abuela materna.

Mientras me cuenta esta historia de la enfermera, Papá babea ligeramente y su aspecto desamparado y perdido se me hace casi insoportable. Hay una cosa segura: mi padre está de nuevo contra la pared blanca. Para él, esta australiana que le desea mal es real, una pesadilla de nuestros primeros años en Perth, nunca desaparecida del todo.



Ilustraciones: Hanna G. Chomenko

Si alguna vez me encuentro a la enfermera australiana grandota, con cara de jamón y voz y cabello de escarcha, señalaré las cicatrices y le haré la pregunta: 'Por estas, ¿una herida o una recompensa?' Se acerca, lo sé.



'Por favor ... tráeme ... Desinfectante Jeye's .. la próxima vez...' me ruega, 'la enfermedad... está en ... todas partes'.

* * *

En mi visita más reciente, mi padre era casi incapaz de hablar o caminar. La medicación que toma para controlar la enfermedad ya casi no hace efecto.

'Pueden quedarle unos días o unos meses', me dijo el médico en el pasillo, fuera de la habitación.

Cuando me despedí de mi padre la última vez, alargó ambas manos hacia mí. Oí el tic-tac de su reloj. Vi la cicatriz de luna creciente en su palma, las marcas de las vacunas en la parte superior del brazo; vi el temblor en sus dedos, el síntoma de su enfermedad.

Emanuel Joseph Nazario. Sus manos extendidas, temblorosas, podrían estar dándome su bendición. Quizás me pedían que le llevara conmigo. Quizás me decían adiós por última vez.

* * *

En casa, después, me remojó en la bañera mucho tiempo, como si el agua del embalse de montaña que mi padre ayudó a diseñar en sus primeros años en Perth pudiera lavarme de los malos espíritus aún rondándome.

Veo las finas manos euroasiáticas de mi padre, extendidas, bendiciendo, rogando, despidiéndose; temblando con todas las enfermedades que ha soportado —asiáticas, australianas, y todo el terreno intermedio. Cuando me seco, noto las marcas de las vacunas que recibí en mi infancia en mi nalga izquierda. Como las de Papá, pero más pequeñas, tienen forma de medallas o de heridas, según las miro. Siguen con nosotros casi cincuenta años más tarde, tras vivir los años de la Política de la Australia Blanca, varios años de asimilación, un par de décadas de multiculturalismo.

¿Es mi propio pulso el que oigo, o el reloj de pulsera de mi padre, magullado, descontando el tiempo, otra vez?

Juan Formell: Trovador auténtico como el que más

Joaquín Borges-Triana

Muchas páginas se han escrito y continuarán publicándose acerca de la impronta del recientemente desaparecido Juan Formell y de su quehacer al frente de Los Van Van, sin menor discusión la agrupación que más tiempo ha reinado en los niveles de preferencia de los cubanos en nuestra música popular bailable. Desde su aparición el 4 de diciembre de 1969, esta formación ha colocado uno tras otro diversos temas musicales para hacer bailar de lo lindo a buena parte de los moradores de nuestro país y de paso, conformar buena parte de la banda sonora de Cuba en los últimos 45 años.

En sus inicios, Van Van retoma las innovaciones que, en cuanto a formato, Juan Formell había experimentado en la Orques-

A tales cambios, también se unía que las células rítmicas básicas sufrían una evidente transformación (con un específico figurado de piano y bajo), aspecto en el que la personalidad de José Luis Quintana («Changuito») desempeña un rol protagónico, al modificar los acentos del toque de la percusión y establecer una ampliación del set percusivo a partir de agregarle componentes a la batería. Así, el son sería abordado con elementos del rock y del jazz, para dar lugar a lo que se conoció como «songo».

Ahora bien, quiero hablar aquí de un tema menos abordado en la mayoría de los trabajos que se han publicado a propósito del fallecimiento de este insigne músico. Me refiero al Juan Formell trovador, ese que fuera miembro honorario del Movimiento de la Nueva Trova y que compartiese de hermano a hermano con Silvio Rodríguez y Pablo Milanés. En mi opinión, creo que está por hacerse un estudio acerca de la cancionística cubana en los años que comprende la etapa de transición del *feeling* a la Nueva Trova y en la que, por ejemplo, se generan hermosas composiciones que no son ni una cosa ni la otra, pero que representan un tipo de canción muy singular, como las escritas por Juan Formell, ideadas para ser interpretadas por Elena Burke durante la segunda mitad de la década de los sesenta del pasado siglo.

Aquel repertorio fue un trabajo pletórico en elementos novedosos para la época y



dentro de los parámetros de lo que se conoció como sonido shake, el cual abarcase combinaciones estilísticas al corte de son con shake, afro-shake, shake-blue y samba-shake. En esas piezas del por entonces joven Juan Formell hay evidentes influencias de Los Beatles y de la música brasileña pero, según lo relatado por gente que vivió el período, se bailaban como música cubana y muchos no lograban darse cuenta de dónde procedía el componente foráneo.

No parece descabellado pensar que en dichos temas, vistos como expresión de los procesos abiertos y ocurrencias o acontecimientos en reciclaje permanente dados en nuestra música, están las raíces primigenias de la actual Canción Cubana Contemporánea y que, a la postre, ha sido un macroproceso de elementos y resultados entretreídos, con un carácter transnacional que ni borra ni estandariza, sino más bien presupone rasgos que dejan un sedimento tipificador y cambiante, incluidas toda clase de reappropriaciones.

A propósito de lo antes expuesto, solo habría que escuchar el álbum titulado *Elena Burke canta a Juan Formell*, un CD contenido de doce canciones que en su momento no se concibieron para integrar una producción fonográfica, sino que se fueron



ta Revé, a saber: empleo del bajo eléctrico, organeta, guitarra eléctrica, sustitución de la flauta de cinco llaves (típica de las charangas cubanas) por la de sistema, trabajo vocal a partir del montaje de voces como en los cuartetos, así como un tratamiento orquestal diferente al que prevalecía por entonces, sobre todo en el área de las cuerdas, más utilizadas en forma rítmica que melódica.

grabando a través de los años y con diferentes formatos de respaldo. Son temas que, en voz de Elena y con orquestaciones de Formell, se publicaron en discos pequeños entre 1967 y 1976.

Contentivo de varias piezas muy populares en el instante de su aparición hace cuatro décadas, entre ellas «Y ya lo sé», «Lo material», «De mis recuerdos» y «Al fin creo en el amor», este CD es una prueba rotunda del enorme talento de Juan Formell como hacedor de canciones, trovador auténtico como el que más, aunque la mayoría solo piensen en él como el timonel de ese tren de la música cubana que han sido Los Van Van y que seguirá sonando, incluso cuando se hagan realidad aquellos versos de Sigfredo Ariel que expresan:

se borrarán los nombres y las fechas
y nuestros destinos
y quedará la luz, bróder, la luz
y no otra cosa.

Reflexiones al pie del deseo. Las ciudades invisibles de Italo Calvino

Concepción Otero Naranjo

*Gracias a Mayerín Bello
por tanpreciado obsequio.*

Es la primera vez que este texto se edita en Cuba; Turín, Milán, Madrid, Barcelona –entre otras importantes ciudades– comparten hoy con La Habana el privilegio de no haber dejado que esta importante obra quede presa en folios añosos, y vea la luz nuevamente (una y otra vez) bajo el manto de nuevas publicaciones. En esta oportunidad, en conmemoración del aniversario noventa de Italo Calvino, Ediciones Cubanas (2013)¹ pone a nuestra disposición un ejemplar ilustrado bella y sugerentemente, en el cual, junto al significativo texto de Calvino, se compila otro de su propia autoría –extraído de una conferencia dictada por él en 1983– que aclara de manera muy simple el sentido fundamental del ensayo en cuestión: «Creo –dijo en esa ocasión– que lo que el libro evoca no es solo una idea atemporal de la ciudad, sino que desarrolla, de manera unas veces implícita y otras explícita, una discusión sobre la ciudad moderna»².... eso es, en esencia, las ciudades invisibles, frutos de una gran falacia: no hay ciudad no visible.

En tal sentido, la lectura de estas páginas conmina todo el tiempo a auto-referenciar las experiencias vividas o imaginadas por cada el lector, quien al repasarlas se deja llevar constantemente y sin remedio de lo imaginario a lo objetual, de la materialidad a la invención, del deseo a la realidad, de la realidad al deseo, tamizadas estas impresiones por los sentimientos, las lecciones de vida, los ensueños y las añoranzas particulares.

Por eso este texto ha sido publicado varias veces; ha sido leído, releído, interpretado, citado en múltiples ocasiones, manoseado, rumiado por mí y por muchos otros lectores que –como yo– escudriñan en los vericuetos del bienestar de las ciudades, de nuestros espacios vitales, de la plataforma de nuestras acciones... y las ciudades

aTI
EM
PO

invisibles de Calvino siempre arrojan una potente luz sobre esta realidad, nos advierten y aportan más: más sugerencias, más ilusiones, más lecciones, más enseñanzas, más comparaciones con la realidad, e imágenes sugestivas en cada una de esas ciudades irreales, descritas a medio camino porque dejan un espacio importante a la fantasía del lector. Esa fantasía que –a veces– parece trocarse en descripciones emanadas de la ciencia ficción, pero no traspasa la realidad de lo posible que se asienta de manera figurada en las circunstancias actuales de la ciudad y de su artífice principal: el hombre moderno.

Por eso Calvino no deja de sugerir. A través de sus ciudades planeadas desde la invención y la descripción que hace de ellas Maco Polo, su personaje literario coprotagonista, se ven reflejados diferentes espacios ficticios y simbólicos que resultan ser construcciones ciudadinas trasmutadas por la memoria, los signos, los intercambios, las sutilizas, el deseo, los ojos, los nombres, los muertos, el cielo, el escondite. Así, de esas elucubraciones, emerge la idea de ciudad perfecta dibujada de manera disímil: de una parte, en las esferas de vidrio que contienen las maquetas de los deseos guardados en *Fedora*, una «ciudad ideal», intocable; o en *Isidora*, la ciudad de los sueños. De otra, narra algo semejante porque en *Maurilia* se describe la ciudad capaz de «evocar con nostalgia lo que fue» a través de postales fotográficas, y al tiempo, en *Perinzia*, el autor representa el deseo de perfección, diseñando una ciudad hecha de cálculos perfectos para reproducir el cielo... pero el resultado fue fallido. Al final, la búsqueda de la perfección conduce al constante y perenne retoque: *Tecia*, que conscientemente nunca acaba de edificarse «Para que no empiece la destrucción», y en contraposición *Clarisa*, la falsa «ciudad gloriosa», se renueva constantemente. Sin embargo, *Zora* languideció por ser inmóvil.

El autor alerta. Un proyecto de ciudad no puede depender absolutamente de lo fortuito como sucede con la ciudad de *Leonia*, que «se rehace a sí misma todos los días» y año tras año la ciudad se expande en vertederos; tampoco como *Ersilia*, cuyos «habitantes tienden hilos entre los ángulos de las casas» y «Cuando los hilos son tantos que ya no se puede pasar por en medio, los habitantes se marchan» y «Vuelven a edificar Ersilia en otra parte». Pero los habitantes de *Leonia* y *Ersilia* son tan inconstantes e infelices como los de

Eutropia, capital de un territorio que tiene muchas ciudades que son ocupadas por turno, y cuando sus moradores están «abrumados de cansancio», permutan. Es la inestabilidad.

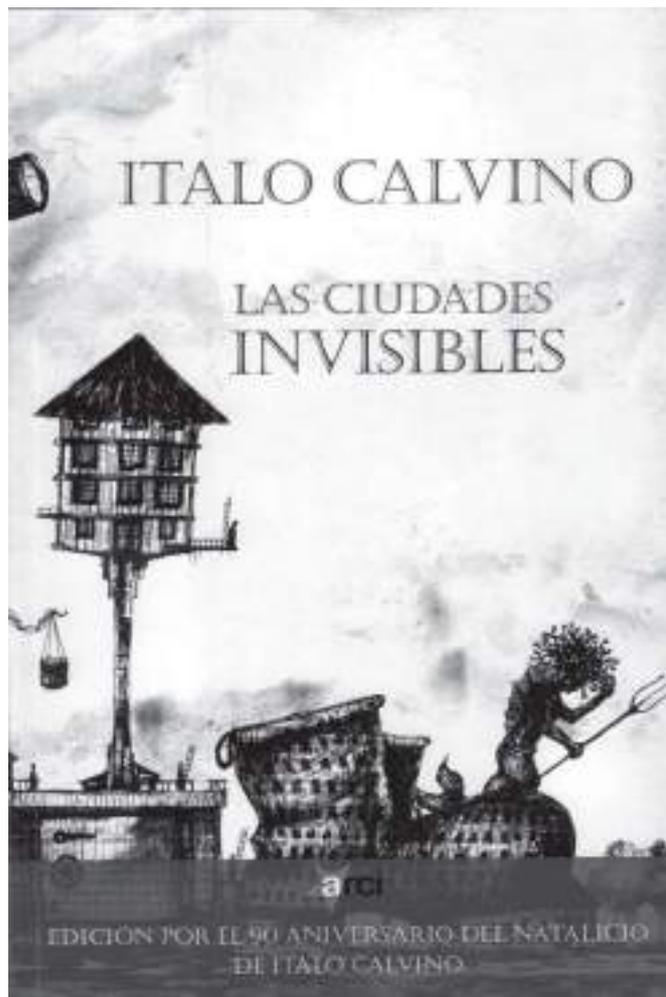
En fin que las ciudades pueden terminar siendo tan imaginariamente tristes como *Raisa* o como *Berenice* –proyectada esta última como una «ciudad injusta»– tan urgidas de comunicación entre los seres que las habitan que corren el riesgo de terminar como *Cloe*, donde «las personas que van por las calles no se conocen» o como *Procopia*, en la cual la aglomeración sin sentido se adueña de sus espacios.

Pero no solo son estos los ejemplos en los cuales el autor practica su esmerado didacticismo, pues también llama la atención sobre el precio de la inanición que ejemplifica describiendo la ciudad de *Melania*, donde los diálogos se repiten y la población se renueva pero en los mismos papeles, y la vida de los habitantes es tan breve que no pueden darse ni cuenta de ello.

Calvino advierte todo el tiempo usando un inteligente lenguaje figurado. Amén de la caducidad de la vida humana, las ciudades en las que vivimos no pueden tener vida

ITALO CALVINO

LAS CIUDADES
INVISIBLES



limitada sino pensar su fisonomía para sí y para otros que vendrán después, no como *Octavia*, «ciudad telaraña»..., «suspendida en el abismo» cuyos habitantes saben «que la resistencia de la red tiene un límite»... que no tiene futuro. Es la inconsistencia. Indudablemente *Las ciudades invisibles* es un libro «de cabecera» pues su propósito final es la apertura ilustrada a la reflexión sobre el espacio en que vivimos, a la superficie de nuestros territorios ciudadanos, su trascendencia y las imágenes producidas a propósito de ese trozo de mundo en que nos desenvolvemos como sociedad, como conglomerado, como trama de múltiples relaciones humanas que se desvuelven en ese medio físico. Esa es nuestra responsabilidad capital.

Es por esta razón –entre otras– que la lectura pausada y reflexiva de este texto es cardinal. En él se ofrecen descripciones de otras ciudades no muy diferentes a las recogidas en esta síntesis, y al final el texto encierra una verdad aleccionadora que se va conformando a medida que asentimos, rechazamos, reflexionamos sobre la realidad de nuestras ciudades y el deseo que soñamos, y a modo de dísticos o emittien-

En la esencia del conocimiento y el recuerdo del aroma de un habano

Caridad Atencio

aTI
EM
PO

do ideas generales, nos aconseja sutilmente. Ideas que conducen a una afirmación lapidaria: «El infierno de los vivos no es algo por venir; hay uno, el que ya existe aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda es arriesgada y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quien y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y dejarle espacio».³

Al concluir, Calvino vuelve a colocar en boca de Marco Polo otra verdad irrefutable, a modo de presagio esperanzador: «a partir de ahí juntaré pedazo por pedazo la ciudad perfecta, —dice Marco Polo— hecha de fragmentos mezclados con el resto, de instantes separados por intervalos, de señales que uno envía y no sabe quien las recibe. Si te digo que la ciudad a la cual tiende mi viaje es discontinua en el espacio y en el tiempo, a veces rala, a veces densa, no creas que hay que dejar de buscarla».⁴ Esa es la lección.

Notas:

¹ Todas las citas corresponden a esta edición.

² p. 12

³ p. 144

⁴ *Idem.*

He llegado hasta aquí en circunstancias que se cruzan y hasta se oponen, a presentar un libro¹ de cuyo autor fui alumna. Alguien cuyas clases estaban encantadas, pues duraban lo que un tabaco encendido en sus labios, lo que un tabaco en su interior armonía: el segmento que va desde que divisábamos el rayo luminoso de la fosforera hasta el fin, en la ceniza de lo que se vivió, y la certeza frutal del nuevo conocimiento. Así como sus clases es también este libro, pleno de expresión diáfana, razonada y problematizadora. En sus ensayos se respira, se adivina su doble condición de amante y estudioso de la poesía, y de profesor universitario, y aunque el libro se llama *De literatura, de música*, estimo que debiera llamarse *Sobre la poesía*, pues ella es el género fundamental de donde emana la reflexión, incluso en la sección denominada «De música», y tanto Guillermo como sus lectores tenemos claro que la canción es la poesía del pueblo. Los ensayos han sido agrupados en partes, distinguiéndolos por su área geográfica, dígame «De Europa», «De España, de América», «De Cuba», un pequeño núcleo de motivo guilleano y «De música». Aunque, quizás por motivos de pertenencia generacional e inevitable inclinación, buena parte del libro estudia la poesía conversacional en su momento de eclosión y desarrollo. El escritor alega como fundamento de unidad entre los diversos ensayos los siguientes: La idea de la necesidad de la vanguardia, de ese impulso modificador y recreador de mundo que le ha sido dado al ser humano, ya sea en el talento discrepante de Voltaire; en la iluminada poesía perseguida de Baudelaire; en la contestataria actitud del vanguardismo europeo, en la palabra revolucionaria de César Vallejo, o en la canción transgresora de Silvio Rodríguez.² Según él, valores que contribuyen a sostener la idea que tiene del mundo, y que han sido esbozados en prólogos a ediciones de obras poéticas mayormente, y en algunos



casos, novelísticas, o en artículos escritos en conmemoración de algún centenario de un bardo o fechas cerradas respecto a sus legados. Así en el dedicado al *Cándido* de Voltaire, tema ineludible de la asignatura Literatura universal en la carrera de Letras, se refiere a la diferente apreciación de la obra del francés y del autor mismo en su época y en la nuestra, y a elementos que lo distancian de la novela griega, que en cierta forma toma como modelo; aludiendo también a su novela *El ingenuo* y al «peculiar realismo de su obra». En el ensayo sobre Baudelaire me cautiva el giro novelístico del párrafo introductorio:

A Baudelaire lo enterraron como un desconocido. Su escuálido cortejo lo acompañaron unos pocos de sus amigos, seguramente los que más le querían o admiraban. Ni siquiera Teophile Gautier, a quien pienso que profesó una exagerada veneración, y a quien le había dedicado *Les fleurs du mal*, asistió al entierro. El duelo lo despidió un joven prácticamente desconocido, que se llamaba Paul Verlaine. Era el 1 de septiembre de 1867, y gobernaba Napoleón III.³

Y aunque recuerda que el poeta dedicó a *Las flores del mal* prácticamente la vida entera, y que *Los pequeños poemas en prosa* «son una obra menor», en comparación a aquel libro, no puedo dejar de confesar, en honor a la verdad, que aquel libro menor me impresionó profundamente, incluso más que el libro transgresor de marras cuando frisaba los treinta años y ya tomaba muy en serio este asunto de la literatura. Al costado realista del poemario emblemático se refiere Guillermo, y a la integridad ética del poeta. Puede leerse igualmente en este volumen un ensayo sobre la vanguardia a la luz del pensamiento universal imperante en su época entre su naturaleza capitalista y revolucionaria. A la «difícil facilidad de la poesía de Machado» también dedica un texto y estudia el poema «A un olmo viejo», que recuerda o remeda, o rinde homenaje, vaya usted a saber, a la estrofa de Martí de *Versos sencillos* que reza:

Yo no puedo olvidar nunca
la mañanita de otoño
en que le salió un retoño
a la pobre rama trunca.

Con el consiguiente recurso de personificación en ambos poetas donde «el árbol se ha humanizado» y «el hablante del texto puede convertirse en árbol y esperar ese «milagro de la primavera» que le ha devuelto la vida. Entre los ensayos que prefiero está el titulado «La poesía de luto familiar en Vallejo de *Los heraldos negros* a *Trilce*», pleno de agudeza y fuerza sensible. Desfilan ante nuestros ojos Alberti, quien atinadamente y a su juicio es solo y casi exclusivamente el poeta dentro de su grupo generacional, Lorca y su neopopularismo y los curiosos puentes entre Guillén y el poeta del *Romancero Gitano*. De especial importancia para los investigadores considero el ensayo «El cambio en la poesía en lengua española desde 1940», que nos sumerge en los orígenes de la poesía prosaísta. En tal sentido, se incluyen igual-

mente artículos dedicados a algunos de sus cultores como Parra y Ernesto Cardenal. Los invito igualmente a averiguar qué es lo que se denomina «poesía de la gramática» en un estudio dedicado a Tallet y a comprobar la sinceridad intelectual del ensayista en su exégesis dedicada a la poesía de Retamar, donde además de ilustrar sus innegables aportes, refiere claramente los nombres y las razones en contra de sus libros que no fueron importantes o trascendentes, o su interés en los cultores de la poesía conversacional, contemporáneos a él como Nogueras. Los ensayos dedicados a los integrantes de la Nueva Trova, como Silvio y Pablo, tienen en común el hecho de que en ellos son develados los vasos comunicantes entre poema y canción. Y los que son sobre nuestros trovadores tienen la amorosa y muy loable misión de rescatar a esos poetas de corte popular que escribieron excelentes letras para canciones, entre ellos Sánchez Galarraga, además señala la necesidad de investigar las especificaciones del poema cantado y aludir a los inevitables intertextos entre las canciones de los trovadores cubanos y la mayor prosapia literaria internacional y latinoamericana. A sus textos voy con la humildad del que sabe que va a aprender, como muchos años atrás, ahora, y a favor de estas canas. A los que la poesía les parece una lengua abstrusa, por no decir difícil, y quieran entrar en su lenguaje o universo lleno de sentido o de trascendencia, recomiendo este estilo ensayístico claro, eficaz, sin vaguedades ni subterfugios o muros académicos, con la esencia del conocimiento, y el recuerdo del aroma de un habano.

Notas

¹ Guillermo Rodríguez Rivera. *De literatura, de música*. Ediciones Unión, La Habana, 2010.

² Guillermo Rodríguez Rivera. Ob. cit., p. 7.

³ Guillermo Rodríguez Rivera. Ob. Cit., p. 50.

Personalidades olvidadas de la cultura de la mediación interlingüística: Natacha Mella Zaldívar

Lourdes Arencibia

¿Quién fue Natacha Mella Zaldívar (19 de agosto de 1927/ 11 de febrero de 2014) y por qué la traemos a nuestro espacio?

Julio Antonio Mella y Olivía Zaldívar se conocieron y se enamoraron al calor de las luchas estudiantiles cuando ambos estudiaban Derecho en la Universidad de la Habana y se casaron en la propia capital el 19 de julio de 1924. De inmediato, el joven matrimonio se consagró por entero a las actividades revolucionarias al punto de que Julio Antonio se ve obligado a exilarse en México a principios de 1926 y Olivía le sigue embarazada ya de su primera hija que desdichadamente no logra sobrevivir al parto. La situación económica del matrimonio Mella/Zaldívar en la capital azteca era tan precaria que tuvieron que depositar el cadáver de la bebé en una caja de cartón, y cuando tiempo después nace Natacha, tuvo por cuna la tapa de una maleta. Perseguidos, encarcelados, amenazados de deportación, dedicados por entero al activismo político, pero imposibilitados así de garantizar a la pequeña los más elementales cuidados, Olivía regresa con su hija de solo dos meses a casa de sus padres en Cuba. Julio Antonio queda solo en México totalmente entregado a sus tareas e ideales revolucionarios pero separado de su familia y años más tarde emprende una relación extraconyugal de cuatro meses –bastante manipulada por cierto por el relato mediático ulterior– con la activista y fotógrafa italiana Tina Modotti, quien le acompañaba cuando fue asesinado en la capital azteca, el 10 de enero de 1929, por lo cual su única hija nunca lo pudo conocer personalmente.

Natacha Mella tuvo, no obstante, una educación esmeradísima. Manejaba con soltura cinco lenguas extranjeras aparte de la materna, entre estas el noruego y más que otras, el alemán, cuya cultura y país conoció muy de cerca en su más temprana adolescencia. Entre 1935 y 1939, cursó estudios en Alemania donde fue discípula privilegiada del profesor Augusto Thalheimer, quien po-



tenciando el ya por entonces profundo conocimiento de la lengua que demostraba la muchacha así como su notable capacidad para el transvase lingüístico implícito, la introdujo en el conocimiento directo de los textos originales de la dialéctica y despertó en la joven cubana una clara vocación por la filosofía clásica germana que la llevaría más tarde a escribir dos singulares obras: *Dialéctica idealista* (1972) y *Un relámpago hegeliano* (1987). Además de filósofa, periodista, diplomática, intérprete oral y traductora escrita, Natacha Mella estudió dibujo con el pintor húngaro Palco Luckacs, fue bailarina de ballet clásico y modelo profesional.

Natacha Mella ingresó en 1944 en la Universidad de la Habana. Aunque sus experiencias directas en la vida política cubana se circunscribieron a una fugaz participación en el Partido Ortodoxo liderado por Eduardo Chibás, desde pequeña se había dedicado con verdadero celo, curiosidad y veneración sin límites a la investigación de la figura de su padre y a la compilación de los documentos que iluminaron su vida y su

pensamiento, ayudada sobre todo por Leonardo Fernández Sánchez, quien había sido amigo y contemporáneo de Julio Antonio. Gracias a esa labor de compilación y rescate de datos y documentos, Natacha proporcionó testimonios valiosísimos a la investigadora y biógrafa alemana Christine Hatzky, cuya obra es considerada por la crítica la mejor y la más completa biografía de Julio Antonio Mella (1903-1929), que por cierto tiene una edición cubana de 472 páginas publicada en 2004 por el Instituto Cubano del Libro y presentada en la XVII Feria Internacional del Libro de la Habana.

Al triunfo de la Revolución, Natacha laboró en el Departamento de Asia del Ministerio de Relaciones Exteriores de Cuba donde se destaca por su vasta cultura, su conocimiento de las lenguas extranjeras y sus habilidades para la mediación lingüística oral y escrita. El primer canciller nombrado por el Gobierno revolucionario, Roberto Agramonte, le había propuesto asumir el cargo de Agregada cultural en Francia, pero Natacha prefirió permanecer en Cuba dedicada sobre todo al estudio de la vida y obra de su padre.

«El estudiante –escribe Mella en 1923 y su hija así lo practica–, tiene el deber de ser un investigador perenne de la verdad, sin permitir que el criterio del maestro ni del libro sea superior a su razón».¹

Desde 1961, Natacha Mella vivía en Estados Unidos, donde el 11 de febrero de este año acaba de morir víctima de cáncer a los 86 años. En Cuba, que yo sepa, solo hay un trabajo de los investigadores Adys Cupull y Froilán González, de 1999, cuya referencia no poseo, donde se habla de Natacha Mella. Es como si nunca hubiese existido.

Los traductores e intérpretes cubanos tenemos sin embargo buenas razones para integrarla en nuestras filas. Un deber más de revaloración.

Nota:

¹ Estatuto de la Declaración de Deberes y Derechos del Estudiante, redactado y promovido por Julio Antonio Mella en La Habana, 1923.

aTI
EM
PO

Congreso de la UNEAC. Declaraciones

Con una agenda muy cargada, entre los días 10 y 12 de abril tuvo lugar el esperado VIII Congreso de la UNEAC.

Promover lo mejor de la cultura cubana y contribuir a restaurar el tejido espiritual de la nación, así definió su reelecto presidente, Miguel Barnet, los objetivos de la UNEAC en su VIII Congreso. Al respecto, significó que esta no es una agrupación gremial ni ejecutiva, sino un espacio excepcional, que agrupa a representantes de todas las manifestaciones de la cultura encaminados a proteger la identidad y las tradiciones ancestrales de los cubanos.

Por su parte, de las palabras del primer vicepresidente de los Consejos de Estado y de Ministros, Miguel Díaz-Canel, quien estuviera presente durante todas las sesiones, extraemos citas como: «No podemos desconocer hoy que el principal instrumento de dominación con que cuenta el imperialismo es cultural e informativo. Cuba está sometida a esa influencia, que tiene entre sus blancos a los intelectuales y artistas, con el propósito de separarlos de toda intención y preocupación social. Así pretenden sembrar en ustedes la banalidad y la frivolidad, alejarlos del compromiso político y social y crear el caos y la confusión.

«La vanguardia artística debe defender nuestras verdades. Aun cuando las nuevas tecnologías permitan a las personas decidir qué consumir en términos de cultura, hay que diferenciar los espacios públicos de los privados. El Estado, por supuesto, no puede interferir en el consumo cultural que decidan asumir los ciudadanos en sus viviendas. Pero en los espacios públicos, la difusión [...] debe ser regulada» y estimó que se debe influir en el gusto de la población, «no con prohibiciones sino con el diseño de políticas coherentes».

Ya en el discurso con que clausurara este encuentro de los creadores cubanos, Díaz-Canel priorizó en temáticas como el Estado y la difusión y posterior cumplimiento de las políticas culturales del país; las nuevas tecnologías en los escenarios actuales; y la necesidad de un mayor diálogo entre las instituciones culturales y el sistema educativo. El vicepresidente cubano se refirió también al compromiso histórico de la vanguardia artística del país con la Revolución, y asimismo al imperativo de transformar nuestras instituciones culturales para hacerlas más funcionales.

Finalmente, el General de Ejército Raúl Castro, quien asistió a la última sesión plenaria del Congreso, expuso en unas breves palabras: «He estado al tanto de todas las opiniones, con algunas discrepo pero las respeto. Soy un enemigo absoluto de la unanimidad, las discrepancias se dicen en las reuniones al precio que sea

necesario. Los problemas que se plantearon aquí hay que discutirlos y darles soluciones. (ACN)

Matanzas, capital mundial del títere

Por primera vez el Consejo Mundial de la UNIMA (Unión Internacional de la Marioneta), decidió abandonar el viejo continente para celebrar una reunión, con participantes provenientes de unos 80 países, en el Taller Internacional de Títeres de Matanzas, que se desarrolló del 19 al 27 de abril en la ciudad y en Varadero. La UNIMA aprovechó el encuentro para elegir su nuevo comité ejecutivo y conocer más del quehacer de esta manifestación artística en las Américas.

En su amplio programa, el Taller acogió diversos espacios teóricos, exposiciones y otros andares del arte titiritero y el teatro de animación. Y también se extendió por provincias como Villa Clara, La Habana y Sancti Spiritus, donde se ofrecieron talleres comunitarios para niños, jóvenes y profesionales. Este encuentro resultó el contexto oportuno para homenajear a cuatro grandes maestros de este arte en las Américas: Irma Abirad (Uruguay), Mireya Cueto (México), Carucha Camejo (Cuba) y Jim Henson (Estados Unidos).

Para Rubén Darío Salazar, director artístico del encuentro dedicado a nuestro continente constituyó un momento importante para conocer las peculiaridades, valores y rutas del teatro de animación latinoamericano.

XI Festival Internacional del Cine Pobre Humberto Solás

Que a nadie le queden dudas: Humberto Solás transita las calles de Gibara en el alma de sus habitantes. El Festival Internacional del Cine Pobre lleva su nombre y los cineastas nuevos y otros no tan nuevos se reúnen, comparten, bailan, cantan o lloran; pero no dejan de hacer cine, así lo corroboró la XI edición de este festival con sus proyecciones, homenajes y muestras. Su principal organizador, el reconocido y joven director Lester Hamlet, dijo: «El Festival continúa con trabajo y sacrificio. Estamos creciendo dentro de lo que nos ha tocado. Estoy muy contento con mi equipo, con la ayuda del ICAIC y de otras instituciones. Esto es más que un festival de cine, es un festival de las artes».

Este año hubo espacio para las tradiciones culinarias de Gibara, con la confección de cincuenta de sus platos típicos. Pero el plato fuerte, es decir, el cine, incluyó una retrospectiva del realizador cubano Jorge Molina a propósito de su cine de terror, género casi ausente en la cinematografía nacional. Además, fueron exhibidos once cortometrajes filmados durante la edición anterior. En cuanto a la competencia, participaron 208 materiales, algunos

de ellos realizados por niños, mientras que el premio de actuación «Adria Santana» lo obtuvo Edith Massola por su trabajo en *La trucha*. Finalmente, el Festival abarcó un sentido homenaje al recientemente fallecido trovador Santiago Feliú.

Premios de restauración y conservación

Este año nueve obras optaban por el reconocimiento en la categoría de conservación y ocho en la de restauración. Diez provincias cubanas contaban con nominaciones y eran candidatas al premio en los dos acápites, Artemisa, La Habana, Villa Clara, Cienfuegos, Ciego Ávila, Holguín y Guantánamo. Ardua resultó la tarea del jurado convocado por el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural para otorgar este Premio, que se entrega anualmente desde 2003. Y la decisión recayó en el Museo Casa natal Carlos Manuel de Céspedes, Bayamo, en conservación; y en el caso de restauración, fue reconocido el rigor y calidad integral de los trabajos realizados en el Santuario Nacional de San Lázaro, La Habana.

Padura, Premio de Novela Histórica Ciudad de Zaragoza

Por su calidad literaria y su validez histórica, *Herejes* le valió a Leonardo Padura el X Premio Internacional de Novela Histórica Ciudad de Zaragoza. Según el jurado, Padura recrea en la novela la Holanda del siglo XVII con «virtuosismo histórico» muy documentado, así como los conflictos sociales y sus costumbres. Otro de los méritos de la obra estriba en sus reflexiones en torno al albedrío, la libertad y las identidades.

Ernán López-Nussa, Gran Premio Cubadisco



Cubadisco es una de las más esperadas citas anuales de la cultura cubana. Encuentro que legitima los mejores fonogramas producidos durante los últimos meses, quizá lo más importante en él sea la manera en que logra convocar a disqueras y productores, en busca de un producto cada vez de mayor calidad con el sello de lo cubano.

Y entre sus más seguidos medidores están los premios que otorga. Especialmente, el Gran Premio, merecido en esta ocasión por el pianista Ernán López-Nussa por el álbum *Sacrilegio*, producción de Colibrí que hace un recorrido por la creación musical clásica y popular. Este disco doble (Rondó y Molto vivo), acompañado de un DVD, propone versiones de compositores como Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Ernesto Lecuona e Ignacio Cervantes, entre otros. Además, el material recibió el reconocimiento en los apartados de Antología de Versiones, Grabación, CD-DVD y Jazz.

Otros galardones del Cubadisco recayeron en los fonogramas *Espontáneamente*, de Beatriz Márquez, y *Siempre habrá Van Van*, de la Compañía de Teatro Infantil La Colmenita, con el Premio Extraordinario a la Excelencia Interpretativa, y Premio Especial Extraordinario, respectivamente. Por su parte, los CD *Encuentro. El tres y el cuatro*, de Pancho Amat y su Cabildo del Son, y Ángel Martínez y Ensemble 4x4; *Concierto antológico*, de Santiago Feliú; *Te doy una canción*, de Augusto Enríquez; *Me dicen Cuba*, de Emilio Vega; *Volcán*, de Gonzalo Rubalcaba; y *Colección 30 años*, de Liuba María Hevia fueron laureados con el Premio Especial Cubadisco.

En el apartado de Trova el lauro lo obtuvo *Mundo paripé*, de Inti Santana; y en Música popular bailable las palmas fueron para *Respeto pa' los mayores*, de Adalberto Álvarez y su Son; ambas producciones de Bis Music. *De todos los colores y también verde*, de Aldo López-Gavilán, fue galardonado en Música instrumental; mientras que *Sin fronteras*, de Chucho Valdés, se alzó con el premio en Jazz cubano. Jorge Rodríguez fue distinguido como Productor del Año y Tony Pinelli se llevó el Premio al compositor. El sello Colibrí fue el gran ganador con 30 lauros en las diferentes categorías en concurso. (ACN)

Adiós a Luis Carbonell



Varias generaciones de cubanos despidieron a Luis Carbonell. Nacido en Santiago de Cuba, el 26 de julio de 1923, tenía el don de desdoblarse en la recitación y el

montaje de voces; y ofrecer un repertorio variado, sumamente atractivo. Igualmente trabajó con solistas, a quienes incluso acompañó al piano.

Al inicio de su carrera solía declamar en fiestas familiares, hasta que, en 1943, fue invitado a participar en la emisora radial CMKC en un programa de aficionados, y llegó luego a ser director artístico de ese espacio. En Santiago de Cuba trabajó como profesor de inglés, pero dedicaba el resto del tiempo a la radio. Alrededor de 1945 salió rumbo a Nueva York, y un año más tarde, en esa ciudad, se produjo su encuentro con Esther Borja a través de la cual conoció a Ernesto Lecuona y gracias a este actuó en la cadena NBC.

Su trayectoria fue muy fructífera como maestro, pianista, repertorista y arreglista. Dejó varios discos y placas, entre ellos el CD *Mulata, Ñáñigo al cielo y otros poemas*, grabado recientemente. Debido a su trayectoria artística, dentro y fuera del país, fue merecedor de los más importantes premios.

La Habana, página de poesías

Y la ciudad fue una gigantesca página gracias al XVII Festival Internacional de Poesía de La Habana. Dedicado a la mujer, esta edición celebró el cumpleaños 70 de la poeta y Premio Nacional de Literatura, Nancy Morejón, además de los bicentenarios de Gertrudis Gómez de Avellaneda y José Jacinto Milanés, y los centenarios de Samuel Feijóo y Gastón Baquero.

La fiesta poética tuvo por sedes la UNEAC, el Pabellón Cuba, la Casa de la Poesía, el Hotel Habana Libre entre otros espacios habaneros. Destacable resultó en su programa el recorrido *Cuba Poesía Itinerante* por los preuniversitarios de la ciudad, acción que anunciaba el motivo de la venidera edición del Festival en 2016. Otra singularidad de este encuentro es su extensión a las provincias.

En opinión de sus organizadores, esta cita ha cobrado mucha fuerza y es importante para mantener la buena salud de la poesía. Prueba de ello fue la participación de creadores de Cuba, Colombia, México, Argentina, Ecuador, Chile, Canadá, España e Irán. Entre sus momentos significativos estuvieron el foro «Mujer, poesía y acción ciudadana», la entrega del Premio Rafael Alberti, y el Encuentro de Poetas en Defensa de la Humanidad.

Mayo teatral

Una vez más Mayo Teatral contribuyó a la integración latinoamericana y caribeña, gracias a las imágenes escénicas y las situaciones dramáticas que pudo reunir en La Habana. Siete salas y teatros de la capital, a los que se sumaron escenarios de Cienfuegos, Camagüey y Santiago de Cuba, acogieron grupos que ya nos han acompa-

ñado en otras ocasiones, como Malayerba, Teatro de los Andes, Boa Companhia y Kiknteatr; y también otros que nos visitaron por primera vez como Teatro de Ciertos Habitantes, Teatro da Margem o la Compañía Nacional de Danza Contemporánea de la República Dominicana. Unos y otros vinieron a enriquecer la perspectiva de los espectadores acerca de la escena de nuestra América y a protagonizar un encuentro singular, junto a cinco colectivos cubanos de primera línea: El Ciervo Encantado, Estudio Teatral de Santa Clara, Teatro de las Estaciones, Teatro de la Luna y Teatro El Público.

Orientada hacia el tema del cruce –geográfico, cultural y de lenguajes–, la tempo-



rada se conformó con trece espectáculos, cuyo acento estuvo en dialogar con la literatura, el cine –por medio de una joya del cine mudo, con el ritual convencional de su performance y el pianista en vivo acompañando las imágenes–, el video –presente como nunca antes, en tanto apoyo dramático y contrapunto visual del actor–, la música, la danza y los objetos animados. También hubo relecturas y recreaciones de textos desde contextos nuevos, y clásicos refuncionalizados a la luz de las propias necesidades e inquietudes de los artistas que los eligen hoy. Finalmente, esta versión de Mayo sirvió para que Teatro de los Andes recibiera el premio Gallo de La Habana, concedido por Casa de las Américas a la valiosa trayectoria artística de esta agrupación y a su influencia en la escena latinoamericana. Durante la entrega el actor y escenógrafo Gonzalo Callejas dijo que en Bolivia es «muy difícil» hacer teatro y que este reconocimiento lo estiman por la capacidad que ha tenido ese colectivo para sobrevivir por más de veinte años.

Fe de erratas

En el número 2 de 2014, página 32, donde dice «35 minutos» debe leerse 35 milímetros; y en la página 65, en la foto del *pas de deux* del cisne negro la ballerina es Mirtha García y no Loipa Araujo. Rogamos a autores y lectores que disculpen estas pifias.

Contradicciones de OCCIDENTE

Bajo el título *Contradicciones de Occidente*, una veintena de obras de Ángel Alonso (La Habana, 1967) ocupó las salas de nuestra galería Espacio Abierto durante los meses de abril y mayo del presente.

Ejecutadas entre los años 2012 y 2014, empleando la técnica del acrílico, unas veces sobre lienzo y otras sobre papel, las piezas reiteran la imagen de un hombre, la mayoría de las veces sin rostro y sin vestiduras –en ocasiones encontramos fisonomías medio abocetadas y algunos individuos de traje–. Son seres anónimos, comunes, que nos preguntan y tratan de funcionar dentro de la dinámica accidentada de estos tiempos.

Lo ratifica la valoración de Maikel J. Rodríguez Calviño sobre esta muestra, al afirmar:

No faltan aquí la ironía y el sarcasmo, o el consciente regodeo en disquisiciones intelectuales que nos muestran al *Homo citadinus* en esa lucha cotidiana por alcanzar la trascendencia, incapaz de comunicarse y de reconocer públicamente el descalabro que sufre la civilización occidental, donde ya no queda libertad, igualdad ni fraternidad para nadie.¹



Estos tópicos abordados por Alonso no son desconocidos dentro de su carrera artística, pero aquí

no solo coloca en nuevos niveles de cuestionamiento al ser humano civilizado occidental, enfrentando a su lógica de conocimiento cartesiano, la relatividad que aportan otros textos y referentes filosóficos, sino que también introduce cambios expresivos en esta vuelta a la pintura.²

Ángel ha venido incursionando también en la animación, y en otras manifestaciones vinculadas a los medios digitales. Finalmente, la impronta de esta exposición las resume acertadamente la especialista Dannys Montes de Oca:

El tratamiento del color, los chorreados, el carácter ecuménico de los temas abordados singularizado en los títulos; el uso de una iconografía de referencia tecnológica, industrial y de alusión a cifras numéricas; el cambio o movilidad de estados o situaciones; las sugerencias al uso indiscriminado y totalizador del poder; la subestimación de la genialidad de la mente y de los atributos psicológicos del ser humano; las alusiones a una colectividad masificada, sometida y escasamente singularizada en matices y capacidad autónoma, son algunos de los *links* que este artista nos ofrece como parte de lo que serían algunas de sus «inquietudes transitorias» frente a las ya permanentes *Contradicciones de Occidente*.³

Notas

¹ Rodríguez Calviño, Maikel J. *Breve tratado del Homo Citadinus*. Disponible en <http://www.cubanow.cult.cu/>.

² Montes de Oca Moreda, Dannys. *Inquietudes transitorias y contradicciones permanentes*. Catálogo. Espacio Abierto, 2014.

³ *Ibidem*.

Arriba: *Urbano*, 2014. Acrílico/lienzo, 80 x 100 cm.

A la izquierda: *La dialéctica*, 2014. Acrílico/lienzo, 100 X 125 cm.

