

Anales del Caribe

CENTRO DE ESTUDIOS DEL CARIBE

CASA DE LAS AMÉRICAS

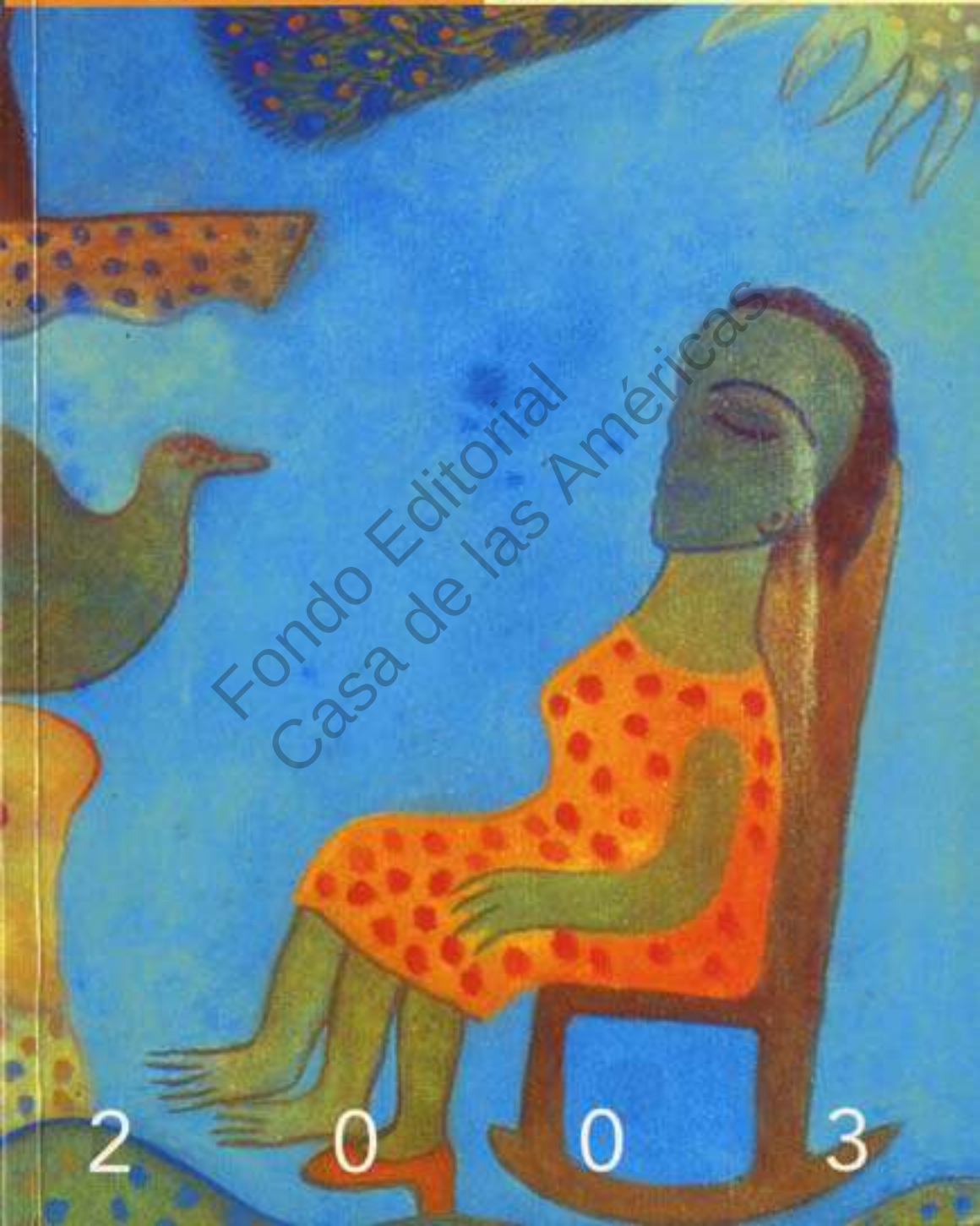
Fondo Editorial
Casa de las Américas

2

0

0

3



Este material es solo para uso promocional y se prohíbe su reproducción total o parcial.

Fondo Editorial
Casa de las Américas



El Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas, desde su fundación en 1979, se ha propuesto estudiar, promover y difundir la creación artística y literaria de la región y de sus correspondientes diásporas, mediante el auspicio de conferencias, seminarios internacionales, exposiciones de arte, muestras de cine y video que han propiciado un enriquecedor diálogo entre las diversas culturas integradoras de nuestra peculiar identidad.

Dirección: Nancy Morejón

Asesor principal: George Lamming

Directora de *Anales del Caribe*

Nancy Morejón

Redactoras:

Nancy Morejón e Ivonne Muñiz

Diseño:

Carlos Zamora

Producción:

Abel Martínez

Redacción:

Casa de las Américas Tercera y G,
El Vedado, La Habana 10400, Cuba.

Teléfonos: (537) 55 2706 al 09
(537) 55 2710

Telefax: (537) 33 4554

Correo electrónico: caribe@casa.cult.cu

Sitio web: www.casa.cult.cu

Anales del Caribe es el órgano de expresión del Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas cuyas colaboraciones aparecen en español, francés e inglés. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. No se devuelven manuscritos no solicitados.

SUSCRIPCIÓN

América Latina y el Caribe \$ 8.00 USD

Estados Unidos y Canadá \$ 9.00 USD

Otras áreas \$ 10.00 USD

Cuba \$ 20.00 USD

En cubierta:

Aguas de Yemayá, (1998)

Acrílico sobre tela, de la serie

Las aves y los peces

del artista cubano Manuel Mendive

Las ilustraciones interiores fueron realizadas especialmente para este volumen por el artista cubano Santiago Rodríguez Olazábal.

ISSN 0864-0491

ISBN 959-2600-037-6

© Centro de Estudios del Caribe/
Casa de las Américas, 2003



Anales del Caribe

S U M A R I O 2003

PRESENTACIÓN

- 9 **GEORGE LAMMING** • *Myths in the caribbean*
- 13 **IVONNE MUÑIZ** • *Sobre el ser caribeño contemporáneo: su subjetividad y representaciones iconográficas*
- 23 **DARYS J. VÁZQUEZ** • *Belkis Ayón: bajo el poder de la metamorfosis*
- 29 **MIHARU MIYASAKA CHIRINO** • *José A. Vincench: se rompió el secreto*
- 38 **MARC E. BLANCHARD** • *Mitocaribe: arqueología de un saber imaginario*
- 59 **LUISA CAMPUZANO** • *Electra en Quisqueya*
- 66 **MOSES E. PANFORD** • *Hacia una revalorización de Écue-yamba-o, de Alejo Carpentier: una perspectiva fanti*
- 78 **ROGELIO MARTÍNEZ FURÉ** • *Descargas de un reyoyo ante el espejo: de los mitos, el caribe y Yò (Nu) E*
- 84 **ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR** • *Dulce María Loynaz y Nicolás Guillén en su siglo*
- 91 **ZAYDA CAPOTE** • *Versiones de la República: Dulce María Loynaz y René Méndez Capote*
- 97 **MÁRGARA RUSSOTTO** • *Casa, cuerpo y pasión: una lectura de Últimos días de una casa de Dulce María Loynaz*
- 107 **ALESSANDRA RICCIO** • *Dulce María Loynaz: la poesía como taumaturgia*
- 116 **ÁNGEL AUGIER** • *Nicolás Guillén: historia de una poesía. Una poesía en la historia*
- 123 **INEKE PHAF-RHEINBERGER** • *El barco trasatlántico de Nicolás Guillén: la visualidad plástica de los cañaverales como eje de la vanguardia*

133	KEITH ELLIS • <i>El compromiso caribeño de Nicolás Guillén</i>
143	ROBERTO MÁRQUEZ • <i>Notes on Nicolás Guillén and his critics</i>
166	RICARDO ALARCÓN • <i>El centenario de Nicolás Guillén</i>
172	É C R I T U R E
	PATRICK CHAMOISEAU • <i>Le livret des lieux du Deuxième Monde</i>
180	E N T R E T I E N
	YOVAN GILLES • <i>Daniel Maximin: La genese apres l'exil</i>
190	E N T R E V I S T A
	OSMANY ODUARDO GUERRA • <i>Oonya Kempadoo: La lujuria de escribir</i>
196	M A R G I N A L I A
197	CRÓNICA
203	PREMIOS Y CONVOCATORIAS
208	VOCES
237	LIBROS RECIBIDOS
246	SOBRE LA CUBIERTA

SIEMPRE HAY UN MITO RON-
dando las culturas de toda civilización.
En la nuestra, a lo largo del único y
múltiple mar que nos abraza, entre
islas y tierra firme, han reverdecido
toda suerte de mitos, cambiantes y
enriquecidos, signos esenciales de
nuestra identidad. Las artes que en
medio de su esplendor reinan así lo
han demostrado en el transcurso del
siglo xx que recién terminó.

Sobreviviente de muchas encrucijadas
y exploraciones incesantes; atento al
ritmo del intercambio que propiciamos
y seguiremos propiciando, el presente
volumen de *Anales del Caribe* se perfila
a sí mismo como un baluarte, como un
territorio para el encuentro de las fuentes
y sus transmisores, en fin, como un
mensajero de este quehacer invariable
en el tiempo a pesar de su involuntaria
intermitencia.

Por ello, hemos reunido aquí —al
margen de otros textos sobre asuntos
de nuestra época—, las más
representativas reflexiones y escrituras
presentadas a dos magnos eventos
auspiciados por la Casa de las

Américas a través de su Centro de
Estudios del Caribe. El primero,
Mitos en el Caribe, que inaugurara
nuestro asesor principal, el escritor
barbadense George Lamming y que
clausurara, de modo *sui generis*, el
experto cubano Rogelio Martínez
Furé. El segundo, consagrado a
rendir tributo, precisamente a la
memoria de dos grandes mitos de las
letras en lengua española como lo son
Dulce María Loynaz y Nicolás Guillén
cuyos centenarios constituyeron una
pauta para encontrar el puente más
seguro entre dos figuras tutelares
como lo fueron ambos.

Hemos querido recoger la tradición
de la inquietud, del pensamiento que
nace de la oralidad más transparente,
y de la acertada difusión de los más
jóvenes, sobre todo de aquéllos que
quieran montar el barco de los
esfuerzos, echando por la borda las
cadenas, viejas o nuevas, para navegar
por el mar más intensamente azul y
nuestro.

La Habana,
28 de diciembre, 2002

Fondo Editorial
Casa de las Américas

MYTHS IN THE CARIBBEAN

GEORGE LAMMING



THERE IS A GEOGRAPHY OF IMAGINATION WHICH imposes on the Caribbean artist a unique location in space and time. The island is a world whose immediate neighbourhood is the sea.

The landscape of a mainland, vast and cluttered by a great variety of topography, achieves individuality by the erection of boundaries, and the appropriation of frontiers. The Island knows no boundary except the Ocean, which is its gateway to eternity.

If the continental frontier astonishes by its wealth of wonders and the infinite promise of marvels to be revealed; the Island is a reservoir of secrets. The secret is at once its shield, and pearl it is often forced to barter.

It is too visible for comfort, and small size makes it vulnerable to the most casual pirate in the pursuit of fortune. There is a peculiar sensibility that is nurtured by this paradoxical need to participate in novel encounters, while it protects that area of privacy, which gives it its character. The Island is private place which attracts multiple form of intrusion.

There is a Caribbean sensibility whose undiscovered history resides in its fiction, whose narrative achieves authenticity through the intricacies of metaphor. What the imagination implies achieves a greater force of persuasion for truth than the statistical evidence, which measures this evasive and mesmerising reality, which history records.

¹ Palabras pronunciadas en la inauguración del Coloquio Internacional *Mitos en el Caribe*, auspiciado por el Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas que tuvo lugar en agosto del 2000.

The Caribbean writer, as novelist or poet, embodies a myth without any firm tradition of mythologies. We begin as theirs to catastrophe. The islands of the Caribbean are evidence of some ancient mountain range that once rode without a flaw between the extreme points of North and South America. None but geologists now conceive the years, lost by the millions, before that huge continuous family of mountains broke and fell beneath the sea. Long submerged, it has left an archipelago of peaks like a swarm of green children patiently awaiting its return. Coaxed by wind and water these volcanic peaks display strange and familiar shape: a camel's turbulent hump, the sleek swollen arches of snails, crab's claws, a turtle fast asleep. Islands multiply everywhere.

So each island signals the origin of a disaster and is also a seed which fertilises an extraordinary faith in the possibility of recovering worlds of spirit which remain obscure, entombed.

The stranger sees from his cruise liner (now the more fashionable mode of loitering) isolated pebbles designed for the casual pleasure of men who seek a temporary distraction from the tedium of wealth; but the imagination in Derek Walcott discovers a more coherent family of imagined communities:

Islands that coupled as sadly as turtles engendering islets, as the turtle of Cuba mounting Jamaica engendered the Caymans, as behind the hammer-head turtle of Haiti-Santo Domingo trailed the little turtles from Tortuga to Tobago.

Each island is an eye whose gaze the ocean has extended to embrace all the continents. Geography has gone to war as martiniquan Aimé Césaire recalls:

Mine, too, the archipelago bent like the anxious desire for self negation as if with maternal concern for the most frail slenderness separating the two Americas, and the womb which spills towards Europe the good liquor of the Gulf Stream, and one of the two incandescent slopes through which the equator walks its tight rope to Africa. And my unfenced island, its bold flesh upright at the stern of this Polynesia, and right before it, Guadeloupe split in two by its dorsal ridge, and as miserable as we ourselves; Haiti, where Negritude stood up for the first time and swore by its humanity; and the droll little tail of Florida where a Negro is being lynched, and Africa caterpillaring gigantically up to the Spanish foot of Europe: its nakedness where the scythe of death swings wide. And I say to myself Bordeaux and Nantes and Liverpool and New York and San Francisco not a corner of this world but carries my fingerprint.

It makes for a diaspora literacy which allows us to be at once insular in space and universal in time.

Language was a major instrument in the creation of empire, and contemporary writing of Caribbean origin, much of it unpublished, provides a sober reminder that empire has also been a metaphor of “racial” diversity and cultural miscegenation which challenges the imagination to discover its true location. Journeys of conquest, initiated by an imperial thirst for expansion order and settlement, give way to involuntary migration and conflicting claims of groups to equal partnership in new homelands. The Caribbean is, perhaps, a unique enclosure for identifying these histories of dominance and *transculturation*. The narratives recur (without being repetitive) of Europe imposing its will on the pastoral landscapes of aboriginal peoples whose world collapses and fragments, dissolves before new waves of Africans in bondage and rebellion, the subsequent arrival of East Indians indentured to sugar plantations whose lives alternated between jail and hospital, strike and sick-out, architects of resistance, as were their African predecessors. This chain of islands is both necklace and gallows.

Such a legacy makes for an unconscious bond between these writers of a later generation who come from different territories: Jamaica, Haiti, Bahamas, Trinidad. The overlap of themes is a natural consequence. Whatever the period, history becomes a contemporary character, and native voice that is kept alive by a strong oral tradition and a continuity of folk memory which provides the writers with a firm sense of place. The complexities of class (or what passes for class) and ethnic stratification are fused into the most intimate and pleasureable relationships; or the conflict of group loyalties at work in the dread world of the Kingston drug traffickers. Sometimes it is not clear whether class or pigment is the more decisive signal in the formation of personal and group allegiances.

But it is in the very flexible and varying range of language, the subtle or even explicit manipulation of speech rhythms, that much new writing commands a particular attention. If the metropole directed what is standard and required by the cultural establishments, it is at the periphery of colony and neo-colony that the imagination resists, destabilises and transforms the status of the word in action. This is mark of cultural sovereignty: the free definition and articulation of the collective self, whatever the rigour of external constraints.

The cosmology of Haitian Vodum engages the Cuban, Alejo Carpentier's, *El reino de este mundo*, in a creative exploration of the cultural tools which forged the triumph of the Haitian Revolution

and the tragedy of the events which follow. The Haitian novelist, Jacques Roumain, in his novel, *Masters of the Dew*, employs the historical fact of intra-regional migration to return the character, Manuel, from Cuba to his Haiti as the triumphant protagonist in a fable of peasant solidarity which transcends the familiar terror of drought and the self-mutilation of rival clans. The antagonism released by the rival claims of supernatural forces in Brother Man finds a tentative resolution in the syncretic marriage of Catholic saints and their equivalent Haitian deities. And Nicolás Guillén, the greatest of modern Cuban poets, rejects the authority of the conqueror to decide for all time what is his name. In his poem, "My Last Name", he underscores this theme of the recognition and severance and asked for a complete inventory as a fundamental reality which is uniquely caribbean.

A profound awareness of the Caribbean nature of your relation to the world, at the material and cultural levels of negotiation, would make each territory more authentically itself than any previous experience could contest.

It is in the creative literary expression of the Region be the territory Spanish, English, or French in language influence it is here we recognise the evidence of a common historical experience; and when the literature focuses on the majority's predicament; that is, on what is happening in the daily lives of those who constitute the base of the societies (lives not normally recorded in official accounts of history) we discover the meaning of severance, the common experience of separation from a variety of original homes; and the common struggle to bring some coherence to what has been the fragmentary and divisive legacy of Imperial rule.

The major groups of African and Indian descent have been engaged in a continuing struggle against cultural suppression. Each group has been invited at different times, and in different ways, to erase or even scorn its felt spiritual heritage; and each group, at different times, has created a force of resistance to this demand. The Indian demand for cultural authenticity is a healthy development, not only for people of Indian descent, but for all societies in the region, since it forces us to deal with our own definition of ourselves, and not through the filter of an external agenda.

The Barbadian writer George Lamming, a real icon of Contemporary Caribbean Creative Writing, is a Main Advisor at the Center for Caribbean Studies in Casa de las Américas.

SOBRE EL SER CARIBEÑO CONTEMPORÁNEO

**SU SUBJETIVIDAD
Y CUERPOS
ICONOGRÁFICOS
REPRESENTATIVOS**

IVONNE MUÑIZ



EN LA COEXISTENCIA DE LO ONÍRICO Y LO REAL, DE LO dramático y lo irreverente, convive esta zona de encrucijadas, desplazamientos y mestizajes. Más que un atractivo mapa, perfilado sólo desde coordenadas territoriales e idiomáticas, el Caribe es una esencia, una cartografía étnica, social e histórica, que constantemente desdibuja y recompone sus fronteras desde la transgresión.

Especios y máscaras giran en la ambigüedad, en encuentros y desencuentros, en conciliaciones y desafíos, sobre un tablero de constantes definiciones. En la inquieta espiral del redescubrimiento de la esencia del ser caribeño, inventarios y memorias articulan la arqueología de nuestro imaginario.

Las culturas caribenas se han ido forjando en la convergencia de antagónicas estratificaciones de clase, razas y sexos. Sus procesos de producción simbólica han articulado, según las particularidades de cada territorio, estructuras signícas que codifican y delinean los valores y las diferencias atribuidas a cada grupo.

Las expectativas de comportamiento y distinciones culturales preestablecidas, al ser transmitidas y reforzadas continuamente, a través del tiempo, quedaron fijas como modelos o estereotipos con el propósito de crear diferencias por parte de las sociedades receptoras.

En nuestros días, el universo visual caribeño erige su propio imaginario desde la revisión de estos valores; desde la deconstrucción de ese mundo escindido en oposiciones, como resultado de la compartimentación que han generado los sistemas coloniales y neocoloniales; desde la

ruptura de fronteras y estigmas diseñados por procesos de jerarquización que tuvieron sus orígenes en las sociedades esclavistas, las irreconciliables diferencias de clase y exclusiones de género.

Uno de los desafíos que enfrenta nuestra creación artística es la revisión de los procesos de mitificación y desmitificación que se han generado en y sobre la región, vinculados con estos conflictos, así como la manera de incidir en la representación, generalmente desvirtuada, de una subjetividad caribeña a través de la historia.

Durante siglos hemos sido escenario de diversas maneras de vernos y construirnos. El sistema de referencias utilizado; el universo de quien las construye; el ángulo, status y posición social del que genera la mirada y la subjetividad del comunicador han modelado las significaciones.

Nuestro imaginario se ha ido perfilando desde la confluencia de contrarios, desde la imposición y el deseo de realización, desde el control del poder y el acto irreverente y transgresor hacia lo instituido. Muchos mitos que nos distinguen se han ido gestando y alimentando a través del tiempo en nuestros pueblos. Otros, como explicaba anteriormente, se construyeron dentro o desde fuera y nos desdibujan; sin embargo, por repetición los hemos asumido como nuestros y nos identificamos con ellos, colaborando, sin pretenderlo, a la conformación de ciertos arquetipos de nosotros mismos.

Es indudable que lo mítico ha constituido un cuerpo conceptual prioritario de los diversos espacios del arte caribeño actual; su incidencia mucho ha tenido que ver con los procesos investigativos e indagatorios de los artistas en nuestra génesis, los fenómenos de hibridación y de simbiosis cultural.

La revisión y la recreación artísticas de estos cuerpos míticos han operado vinculados a una serie de procesos como el del multiculturalismo; la confluencia de la tradición y la modernidad; la conciencia de una hibridez cultural y los estudios de género, los cuales han permitido enriquecer las estrategias locales y las posibilidades subversivas de nuestras prácticas, profundizando en las particularidades y distinciones de nuestra cultura y nuestro ser mestizos.

Asimismo, los patrones y los valores identitarios caribeños se han fusionado en nuestros espacios con elementos que provienen de otros contextos y, a su vez, discursos “minoritarios” nuestros han abierto fisuras y desplazado modos de recepción, con su incidencia y circulación en centros hegemónicos, particularmente en Francia, España y Estados Unidos, donde se concentra la mayor parte de la diáspora artística caribeña.

La intertextualidad y la destitución de los marcos tradicionales del arte han dado paso, con su vocación emancipatoria, a varias acciones de legitimación y vindicación de prácticas culturales y discursos simbólicos diversos, incluso a aquellas que operan fuera de contextos instituidos, dando lugar a la simbiosis de lo tradicional y lo moderno.

La indagación en el pasado ancestral desde presupuestos ontológicos e investigaciones antropológicas; la reformulación e inclusión de diversos elementos de la cultura de masas; la apropiación de múltiples formas de arte popular; la desacralización o re-ritualización de prácticas religiosas y sus cuerpos ceremoniales, han conducido al arte hacia nuevas rutas, en las cuales la estrategia del disfrute individual ha dado paso a opciones emergentes de proyección participativa y de comunicación.

La reinención de lo estético en el Caribe no se ha desvinculado de lo cotidiano, en el cual conviven con lo real, lo inmediato y lo moderno; la magia, el mito, las tradiciones y la religiosidad popular.

El mito aparece visualizado desde la diversidad existencial de nuestras tierras, en un diálogo plástico que aborda un sinnúmero de problemáticas, comportamientos y preocupaciones comunes a la región, tales como: la religiosidad popular; los procesos migratorios; los conflictos existenciales; la revisión de símbolos y arquetipos manipulados a lo largo de la historia; la ecología; los enfoques de género; la identidad nacional; los íconos y mitos, las fábulas y ritos, entre otros.

ALGUNAS POÉTICAS...¹

Existe una zona dentro de la producción artística femenina que se proyecta con un discurso cuestionador, contestatario, de vindicación frente a la problemática social y cultural de la mujer. En ese espacio ubicamos la obra de Belkis Ramírez (República Dominicana), quien ha incursionado en varias técnicas de impresión como el grabado en madera, metal, *intaglio* y litografía. La talla en madera, tratada a la manera de tacos xilográficos o matrices de grabado, es un recurso que la distingue desde hace ya algunos años. A través de su trabajo minimalista, en el que se destaca la economía del lenguaje y el reciclaje de materiales de bajo costo (sogas, alambres, aluminio, troncos, piedras) que le aportan a la obra fuerza y expresividad, ha reflexionado sobre temas políticos, sociales y ambientales que están afectando a la

¹ Los artistas citados a continuación formaron parte de la muestra de arte *Mitos en el Caribe*, exhibida en la Galería Haydee Santamaría de la Casa de las Américas —en el marco del Coloquio Internacional del mismo nombre, convocado por el Centro de Estudios del Caribe, en agosto de 2000—, cuya curaduría estuvo a cargo de la autora del presente trabajo.

sociedad contemporánea. Sus figuras femeninas, de fuertes y gruesas líneas negras, de rostros tristes, de un especial aliento dramático nos comunican mensajes de ironía y dolor.

Hochi Asiático (República Dominicana) hilvana mitos y dogmas, aparentemente en fugaz duración. A este versátil artista, que reside en Nueva York desde 1985, habría que ubicarlo definitivamente en las zonas desacralizadoras del imaginario femenino, particularmente en la revisión de la lógica construida para la veneración de la mujer como objeto de culto y la devoción a la virginidad. Indudablemente, este enfoque se mezclaría con el de la religiosidad popular. En su instalación *Cuarto Santo*, Hochi seculariza imágenes de vírgenes y santas, concediéndoles atributos de la vida real. Disecciona sus cuerpos y sus órganos vitales pero también sus almas. Las santas — aquellas a las que invocamos frente a la camilla-altar, para que nos protejan del dolor, el desgarramiento y las precariedades—, son mujeres reales, portadoras de sistemas respiratorio, cardiovascular y reproductor; seres a los que le ha concedido el derecho a “pecar”. *Panteón de los dioses* llevó por título la muestra individual de dibujos e instalaciones que tuvo lugar en mayo de 1998 en las salas del Museo de Arte Moderno de su país natal. Allí percibimos a Changó portando el hacha de doble filo desde su androginia; *Santa Marta la Dominadora*, mitad mujer, mitad culebra, vestida con corset ajustado; *Santa Ana, la Santísima Anaísa* reparte recetas para baños de amor y lleva una aureola de imágenes de una de sus fieles hijas, la cantante cubana, La Lupe; Yemayá con un manto de peces, desnuda en todo su esplendor; todas en una avalancha de ofrendas subversivas.

Los artistas contemporáneos validan las expresiones de la religiosidad local sirviéndose de la apropiación reelaborada y descontextualizada; algunos, desde posiciones desacralizadoras y desmitificadoras, recurriendo a sus valores antropológico y sociológico; en otros, incorporadas como fuentes vivas, en textos que suman la experimentación plástica a la poética ritual del artista creyente.

Marta María Pérez Bravo (Cuba) utiliza la fotografía como medio expresivo de sus investigaciones antropológicas. Su propio cuerpo es el territorio que expresa sus conceptos, el espacio contenedor de su mística. Un cuerpo desnudo de mujer que se despoja conscientemente de todo asidero erótico o sexual para crear una visión sacralizada que muestra la realidad desde la comprensión del misterio.

Toda su iconografía se desplaza entre las coordenadas del silencio y la quietud, una especie de detenimiento que busca lo intemporal, para lograr así un ambiente de meditación y entrega espiritual que nos comunique con aquéllos que nos protegen la vida. Los atributos de la Regla de Ocha, los signos rituales del Palo Monte, las imágenes y

conceptos de la religiosidad popular van incorporándose en la composición desde diversos abordajes. Puede ser la presencia real y objetiva, las sugeridas por la sustitución antropomórfica o la auto-representación de algunos *orichas* o deidades, manipulados por la artista en un ambiente que comunica y refleja las relaciones psico-sociales entre el creyente y su universo mágico mitológico.

El universo mítico abakuá, traído a Cuba por los esclavos procedentes de la región del Viejo Calabar, fue el referente nutricional de la creación artística de la grabadora Belkis Ayón (Cuba). Particularmente el mito de Sikán, que cuenta las relaciones entre los *ekoi* y *efik* y su disputa por capturar a Tanze, el pez divino, cuya posesión convertiría a la tribu en la más poderosa de África. Fue una mujer *ekoi* quien logró apoderarse casualmente de Tanze y, por temor, entregó a los *efik* el secreto poder. Ante esta indiscreción, la mujer quedaría excluida de cualquier participación en las ceremonias y fiestas rituales de estas sociedades. Su presencia será posible sólo en aquellas de acción colectiva y en algunas tareas preparatorias, como la confección de alimentos y del vestuario para los ritos.

Belkis penetró en este espacio prohibitivo agrediendo y manipulando el mito, con la inserción femenina en la representación de este contexto. Sus colografías, definidas por el gran formato y el uso recurrente del blanco y negro, son impresionantes y sobrecogedoras. Aparecen pobladas por personajes que apenas se desplazan en la composición, que aparentan estar detenidos, como si vivieran en un mundo imaginario, fantástico y evocado, no real; prisioneros de una atmósfera dramática que se intensifica por el silencio, el enigma y el secreto.

De manera recurrente, Santiago Rodríguez Olazábal (Cuba) proyecta su comunicación mística con la esencia de la filosofía, conceptos y mitología de la Regla de Ocha, corpus religioso del cual es profundo conocedor y practicante consagrado desde su infancia. Olazábal incorpora algunos de sus elementos estético-representacionales, visibles en aspectos morfológicos y sintácticos, a los que les concede nuevas connotaciones. Es inevitable la sensación de hechizo que producen sus piezas. Es imposible dejar de sentir fuerza mágica y transferencia de energías cuando estamos frente a ellas. Son la extensión tamizada, por el virtuosismo artístico, de las ceremonias que él protagoniza a puertas cerradas en espacios sagrados e íntimos. La intensidad sacra de su arte subraya la acción trascendente de estas creencias para proyectarla a la esfera de lo durable llenando espacios vacíos del conocimiento, reafirmando nociones míticas que enriquecen nuestra conciencia cultural.

Dos artistas: Jean Camille Nasson (Haití) y Silvano Lora (República Dominicana) se desplazan en las coordenadas de la estética de la

recuperación. Nasson —tal parece retomar el arte del fetiche del Congo— construye hábilmente, sin antecedente alguno de estudios académicos, impresionantes ensamblajes-esculturas, especie de “paquetes cargados”, en los que se funden metales diversos, intencionalmente trabajados con desechos. *Loas*, crucifijos y santos vibran en una atmósfera popular que oscila entre la modernidad y la tradición. Para Lora —creador de intensas inquietudes artísticas vinculadas a investigaciones antropológicas y sociales—, el material utilizado en sus obras es portador de atributos simbólicos. La hojalata y las maderas con las que “armó” sus bastones de mando están relacionadas con la cultura de la subsistencia en los espacios marginales de nuestra región; transfieren también la vitalidad y fuerza del ambiente espiritual y religioso de sus habitantes.

El Caribe, por su ubicación geográfica, como región inter-tropical, reúne gran diversidad de ecosistemas terrestres y marinos así como una elevada biodiversidad manifiesta en la flora y fauna, de la cual un alto por ciento constituye especies endémicas. A pesar de que la economía de muchos de los países del área depende del aprovechamiento de sus recursos naturales, se ha registrado un enorme deterioro de estos ecosistemas.

Semillas, piedras, hojas, panales de abejas, restos vegetales, fibras, conchas, plumas, un inventario de elementos minerales e inorgánicos, se entretajan armónicamente en las obras bidimensionales, tridimensionales e instalaciones-murales del venezolano Carlos Servando (Venezuela) para registrar lo mítico y simbólico de nuestra naturaleza tropical, con la intención de conmover y sensibilizar a sus semejantes hacia el reconocimiento y salvación del entorno.

Uno de los espacios más abordados o centro generador de la creación artística caribeña es el de la cultura popular, las tradiciones, la mirada etno-cultural de la región.

El discurso de la artista Geneviève Lahens (Haití) es un reflejo de ello. Las técnicas tradicionales del metal aplanado y repujado que retoma nos remiten a una escuela popular de maestros artesanos del metal que tuvo su origen en Haití con el artista George Liautaud, en 1953, quien comenzara a recortar formas y diseños en bidones de petróleo. Su posterior sedimentación y desarrollo en Croix de Bouquet, aglutinó una comunidad que continúa cultivando esta actividad.

El hombre que se entierra en un suelo donde germina el maíz como alimento nutritivo, que convive, reconoce y se aferra a su naturaleza; que representa al lagarto como símbolo de nuestra pertenencia regional; que enciende velas para implorar a sus ancestros por un mundo mejor de sueños y esperanzas, es Julio Valdez (República Dominicana). El hecho de vivir en Nueva York, ciudad-espacio de su creación, le ha perfilado,

desde el distanciamiento, sus sentimientos de pertenencia, junto a esa búsqueda constante de re-encuentros consigo mismo en el laberinto multicultural. La mezcla de lo personal y lo regional, presente en obras como *Hombre Isla* y *Voces familiares*, de 1996 y 1997, respectivamente, se ha consolidado en su posterior producción de autorretratos en los que explora, con su silueta, diversos estados de autorreflexión.

José Morales (1947), al igual que sus contemporáneos Juan Sánchez y Fernando Salicrup, nació en Nueva York pero es puertorriqueño por descendencia y por pertenencia. Morales mitifica su identidad nacional recontextualizando un ícono del imaginario de Puerto Rico: el racimo de plátanos; signo y clave distintivos de identidad, por su esencia y significación. Desde la fundación y sedimentación de un arte nacional en el siglo XIX hasta expresiones más actuales, artistas relevantes como Francisco Oller, Ramón Frade, Carlos Irizarry y Rafael Trelles, en diversos estadios artísticos, colocaron en su contexto originario, el campo y la isla, al jíbaro con su racimo de plátanos. Esta vez, Morales, en su vocación sintética, sólo toma el racimo como tal, lo traslada simbólicamente al lugar donde vive, el barrio boricua de Nueva York, en una relación de diálogo y fusión con James, un joven creador de esta comunidad. Sobre aquel asfalto y rodeado de rascacielos, el icono vuelve a convertirse en mito, desdibujando las sombras de las fronteras.

Carmen Miranda, Iris Chacón, Jennifer López, La Lupe, Libertad Lamarque, María Félix quedaron atrapadas por Miguel Trelles (Puerto Rico) en una serie de serigrafías y fotoserigrafías para exhibirlas, desde la marca del tiempo, como mitos que fueron y son, amadas o rechazadas; aplaudidas o negadas; recordadas u olvidadas, desde sus voces y sus corpóreas imágenes, ahí están, en la pasarela del tiempo mítico.

Mario Lewis (Trinidad y Tobago), René Peña (Cuba) y Vicente Dopico Lerner (Cuba/EE.UU.), desde diferentes espacios de origen, formación y pertenencia generacional, han explorado las construcciones míticas de nuestras mentes, conciencias y emociones. Sus reflexiones nos conducen a una serie de interrogantes que necesitan una redefinición: ¿Qué es la culpa? ¿Qué es el progreso, la vida, la muerte, el conocimiento, la pobreza, la ambición, el racismo, la violencia, el género? ¿Cuáles han sido los paradigmas-mitos por los que la sociedad nos ha registrado y evaluado? ¿Quiénes trazaron en la geografía de nuestras mentes las nociones de frontera, marginalidad, exclusión y discriminación? ¿Cuál es el espejo y cuál es la máscara? ¿Por qué cubrimos? ¿Cuál es el verdadero reflejo que proyectan nuestras imágenes? La desnudez de sus mentes revisa y cuestiona la mitología impuesta, incluso auto-incorporada, tan devastadora que es imprescindible exorcizarla.

A fines de 1999, llegó a Cuba, para compartir una experiencia de trabajo con profesores y alumnos del Instituto Superior de Arte de La Habana, el joven artista trinitario Mario Lewis, a quien conocíamos por su participación en el taller colectivo *Big River International Artists' Workshop*, que tuvo lugar en la Grande Rivière, de Trinidad Tobago, del 18 de abril al 3 de mayo del mismo año. En dicha ocasión, Lewis construyó una especie de cabina telefónica, letrina o confesionario de madera y malla metálica que colocó en la arena y a la que tituló *De Construction*. Su silueta quedó inscrita en diversas partes de la estructura así como una simbología *ashanti*. Para el artista, un local tan simple y cotidiano adquiriría otro valor al funcionar como espacio de reflexión sobre marcas colectivas que inciden en nuestra existencia.

Lewis ha continuado profundizando sobre las maneras en que operan ciertas nociones- límites que la sociedad institucionaliza para evaluar y medir conductas del ser humano. La instalación, *La escala de las cosas*, presentada en Casa de las Américas, a propósito de la muestra colectiva *Mitos en el Caribe*², incide en este fenómeno. El artista proyectó y dibujó directamente en la pared su propia silueta, concediéndole el poder simbólico, desde sus dimensiones, para fijar la escala de valores con que se marca la operatividad del ser humano. La instalación se complementaba con fragmentos de su diario, fotografías que destacan zonas de su cuerpo y una serie de inscripciones distribuidas por el piso y la pared que cuestionan registros de nuestra existencia en un espectro amplio que pudiéramos sintetizar con los contrastes extremos de la vida y la muerte.

El fotógrafo cubano René Peña recurre a su propio cuerpo y lo conduce más allá de su territorialidad física para que adquiera una dimensión cultural capaz de quebrantar fronteras establecidas. La ambigüedad y la subversión constituyen uno de los ejes operativos de su producción fotográfica. Las poses, los atributos y las acciones con que manipula su cuerpo refuerzan desde lo sensual —incluso en ocasiones con una morbidez erotizante—, la carga irónica hacia lo canonizado.

Peña niega las antinomias cuerpo-alma, cuerpo-espíritu; ambas son complementarias para subrayar la verdad del ser que va más allá de los confines de cualquier esteticidad. Su cuerpo, sumergido en el

² “A través del tiempo, muchos mitos nos han sido impuestos. Los ‘canibales’, pobladores de nuestras islas, descritos así en las crónicas de los conquistadores fueron sustituidos por cuatro S (*sun*, *sex*, *sand* y *sea*) que suelen registrar la ‘autenticidad’ de un *made in the Caribbean*. Mascarada manipuladora de la arqueología de nuestras pertenencias cuando la historia y la realidad del Caribe es otra y su drama no es ficción”. La obra de Mario Lewis testimonia estos procesos. Véase el catálogo *Mitos en el Caribe*, La Habana, Casa de las Américas, 2000, p. 3

mito, documenta las experiencias sacras y los ritos del hombre contemporáneo así como su condición existencial en el mundo de hoy. Intérprete de su propia ficción y de su indestructible intimidad, el artista es capaz de citar e interrogar desde el desdoblamiento de la realidad y el artificio. El suyo es un proyecto ubicado en los bordes de la imaginación y la realidad, la percepción y lo representado; en su caso, los mitos se extienden como espejos que nos invitan y nos seducen a precisar nuestra propia imagen mediante la sugerencia.

Desde una mediación simbólica —que en progresiva transformación pierde todo atuendo de legibilidad real y se presenta como simulacro—, nos sorprenden los personajes de Vicente Dopico Lerner.

El ser humano es tratado con una connotación de dimensión trascendental, sin prioridad genérica, en ocasiones desde la androginia, esperando otro tipo de sacralización: la reclamación de la energía por la desmitificación.

Para Dopico Lerner, los corpus míticos son construcciones sociales sublimadas y emblemáticas que llegan a marcar nuestras dependencias psíquicas y emocionales más que los propios modelos reales que nosotros distinguimos para tejer y armar estas construcciones. Su intención conceptual y artística incide particularmente en esta zona, la de nuestras realidades más íntimas, para convocarnos a reconocer todo ese imaginario de dependencias, drama y dolor que creamos, repetimos y comunicamos a través del tiempo sólo para automutilarnos, autocensurarnos y juzgarnos.

Canoas, carabelas, buques de vapor, modernos trasatlánticos, aviones, visas, pasaportes, aduanas han marcado nuestra memoria de tránsitos, peajes, migraciones y desplazamientos; de isla a isla o de isla a territorios firmes. Cualquiera que haya sido el éxodo, cualquiera que sea el motivo, forzoso o espontáneo, económico, político o sentimental, ha llevado consigo la fragilidad de nuestras existencias, los sueños, las frustraciones; el conflicto no resuelto del arraigo-desarraigo; la pertenencia-no pertenencia; el espejismo y la irrealidad; el dilema de las mutaciones espirituales. Durante siglos, el Caribe ha sido escenario de un continuo e interminable viaje: un viaje en espiral, donde muchos no saben todavía cuál es, realmente, su punto de partida y cuál el de llegada.

Mosera (Santa Lucía) representa en un medio mixto esta verdad. Las identidades étnica, religiosa y local conviven con el sueño de “llegar” —¿a dónde?—, se preguntaría el propio artista. Fragmentos de un pasaporte con visas y la imagen de la Estatua de la Libertad se mezclan en intención simbólica con atributos e iconografía de un *rasta*, imágenes de los medios masivos, historias cotidianas inconclusas; la meta por llegar al “progreso”; la incertidumbre, el frenesí y la ironía de esa esperanza.

Desde una óptica autorreferencial, basada en sus vivencias, Ever Fonseca (Cuba) engendra criaturas-mitos, extensión metafórica de nuestra mágica realidad. En Cuba, el pueblo y en especial las comunidades rurales, han conservado una gran riqueza de tradiciones relativas a estos seres que adoptan una enorme variedad de formas. Desde niños hemos oído hablar de la *madre de agua*, el *güüje*, el *chicherekiú*, las *ciguapas*, las brujas y los *jigües*; un mundo mágico de criaturas sobrenaturales que habitan tanto nuestros campos como nuestra fecunda imaginación. Una gran zona de su creación, ha estado dedicada a la recreación del mito del *jigüe*, al cual define como una aparición antropomorfa de cabeza impresionante, formada caprichosamente por la fauna y la flora.

Estas representaciones plásticas nos recuerdan que el Caribe es más que azúcar blanca y café negro, y como bien me comentó un artista a quien mucho admiro, la palabra y la imagen siempre podrán más que los límites de un mapa. La aldea global podrá interactuar económica y tecnológicamente pero aquí, allá y en todas partes la (con)versión de las identidades cuenta con un eco de voces. Las del Caribe viajan más lejos que las sombras de las fronteras, en un *remolino de palabras libres*, como un *...animal marítimo y enigmático que tiene cresta de cristal, el lomo azul y la cola verde, vientres de compacto coral, grises aletas de ciclón...* y se me antoja ¿por qué no? *en coches de aguas negras y en días de lunas llenas...*³

Ivonne Muñoz, curadora y crítica de arte especializada en el Caribe. Se desempeña como tal en el Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas.

³ Versos de Ernest Pépin (Guadalupe), Nicolás Guillén (Cuba) y Federico García Lorca (España).

BELKIS AYÓN

BAJO EL PODER DE LA METAMORFOSIS

DARYS J. VÁZQUEZ



HABLAR DE LA CREACIÓN PLÁSTICA DE LA ARTISTA CUBANA Belkis Ayón (1967-1999) es penetrar en el universo mágico del mito de Sikán de la Sociedad Secreta Abakuá cuyos integrantes llegaron a Cuba, en el siglo XIX, en las huestes de esclavos procedentes de Nigeria y de Camerún.

A través del arte, el mito se universaliza y se extiende más allá de los círculos cerrados de esta Sociedad Secreta y, a su vez, el arte se convierte en una especie de rito sagrado que alude de forma simbólica al tiempo original de esta leyenda.

La figura principal de las obras de Belkis es la princesa Sikán, hija del rey Iyamba, del territorio de Efor. Sikán halló al pez Tanze en el río Oddán, que era la reencarnación del viejo rey Obón Tanze, quien al mismo tiempo era la reencarnación de Abasí, Dios Supremo. Poseer al pez significaba tener prosperidad y riqueza pero además su voz serviría para restablecer la paz en las tribus Efor y Efik. La voz de Tanze (*Ékwe*) era el secreto, la fuerza, el poder pero ésta se apagaba y, en un intento por recuperarla, Sikán es sacrificada. Su muerte fue en vano, la voz no se escuchó. La muerte de *mbori* (el chivo) sería el esfuerzo final, para rescatar el bramido del pez. Con su cuero se construirá el tambor *Ékwe*, en el cual se oiría, finalmente, la voz sagrada.

Belkis, gracias a un profundo acercamiento intelectual al mundo abakuá, se adentra en el mito de Sikán, reordena su estructura caótica y lo dota de una lógica interna. Selecciona los momentos más importante de la leyenda, entrelaza sus distintas variaciones, las combina, las transforma, hasta llegar a gestar un mito propio que sea capaz de “rectificar el pasado y de modificar o intentar modificar el porvenir”.¹

¹ Orlando Hernández. *La respetuosa arbitrariedad de Belkis Ayón*, 1992. Manuscrito.

La artista construye una iconografía personal inspirada en los íconos bizantinos, que se nutre de las firmas utilizadas en los rituales abakuá y también se vale de las referencias a los diferentes atributos religiosos, del culto totémico, de la alusión al paisaje y de la presencia de personajes evocados en la leyenda abakuá la cual no posee “un sistema iconográfico (...) porque no existe un culto a la imagen sino un culto simbólico al tambor sagrado *Ékwe*.”²

El mito de Sikán es usado como pretexto para insertarse en la realidad, para indagar en los conflictos humanos. Ayón no sólo descongela la leyenda, sino que le aporta vida interna y movilidad a la historia. Sus personajes existen en un mundo dramático, de poderes en pugna, de fuerzas encontradas, rodeados por una atmósfera especial de pena, de dolor, de calma, de paz o de angustia.

Existe en toda esta obra una identificación Belkis- Sikán que se establece en un inicio a escala epidérmica, mediante el poder de la metamorfosis. Pues al decir de Ernst Cassirer: “Si existe algún rasgo característico y sobresaliente del mundo mítico, alguna ley que lo gobierna, es ésta de la metamorfosis.”³ Ciertamente, en el mito, nada tiene una estructura definida ni estática, sino que todo fluye en un puro caos, todo está dispuesto al cambio súbito, a la transformación, a la metamorfosis. Ésta posibilita que las identidades de Belkis y la princesa se confundan y fusionen al ser Sikán representada con el cuerpo y el rostro de la artista. De esta manera, Ayón se inserta en un espacio prohibido, lo penetra, rompe con el código de silencio que lo rodeaba, e interviene en el mito. El espacio religioso se diluye en el espacio artístico y viceversa. Los sucesos pasados se trasladan al presente, reviven en cada imagen. En sus obras, el mito se renueva constantemente. Se actualiza sin perder su esencia, ni empobrecerse, sino que multiplica sus mensajes y significados.

En estos grabados un cierto carácter feminista transgresor sobresale, al ser una mujer quien represente en sus colografías todo el complejo mítico- ritual abakuá, y que además se autorretrate dentro de ese mundo tan machista y hermético que excluye al sexo femenino. Sin embargo, es válido destacar que este carácter feminista en su obra no fue una búsqueda consciente, más bien su pretensión era hurgar en nuestras raíces étnicas y antropológicas.

En sus primeros grabados —*Sikán*, 1991— Ayón interpreta a una Sikán de postura sumisa, dócil, que expresa la resignación de ser

² Eugenio Valdés. *Belkis Ayón: la revelación de un secreto*. Marzo, 1994. (Manuscrito).

³ Cassirer, Ernst: *Antropología filosófica*. 3ed., México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1963. p.126.

sacrificada por haber escuchado la voz sagrada de Tánze. Su gesto es de incertidumbre contenida ante un vaticinio pronosticado del cual no puede escapar. Su actitud aparentemente escéptica, su simulada calma e indiferencia, unido a la frontalidad y al hieratismo de su figura y al tamaño monumental de la pieza hacen que tanta paz inquiete al espectador, que se convierte en testigo presencial del desconsuelo de Sikán.

Los ojos son la única expresión del alma en los rostros de estos seres, incluso cuando solo están esbozados tímidamente. Ellos nos miran penetrantemente, hipnotizándonos. Los ojos parecen decir algo que no entendemos, pero que nos hacen cómplices de sus sufrimientos y penas, y se atreven incluso a interrogarnos.

El halo misterioso del mito se preserva aún más con la reducida escala de colores negros, blancos y grises utilizados por la artista, que le confieren gran fuerza expresiva a las imágenes y caracterizan ética y simbólicamente a los personajes

El binomio Belkis–Sikán aparece relacionado en muchas ocasiones con ciertos atributos recurrentes pero nunca tratados de manera estática como *mbori* (el chivo); Tanze, el pez y la serpiente.

En *La cena* (1993), Tanze puede estar asociado con el pan símbolo de la carne de Cristo. En esta ocasión la imagen recuerda el pasaje bíblico de Jesús con los apóstoles en la Eucaristía. Ahora será una cena de mujeres, presidida por Sikán. La presencia de dos hombres (uno en el lado derecho de la pieza y el otro sentado con el rostro negro) en esta ceremonia femenina, aluden a un suceso acontecido en la realidad: el cambio del matriarcado al patriarcado. Y es que evidentemente como apunta Malinowski: “El mito(...) es el aserto histórico de uno de aquellos acontecimientos que definitivamente atestiguan la verdad de cierta forma de magia(...)”⁴. La Sociedad Abakuá se creó dentro de una comunidad matriarcal. Las mujeres eran en un principio las consumidoras del pez y las que practicaban todo un ritual ceremonial para obtener generosos resultados de su captura. Este animal era en un inicio tabú para los hombres, quienes tuvieron que entrar en el tótem de la mujer, es decir en su culto al pez (seguramente por alguna necesidad económica) y apropiarse del secreto de su caza. Con *La cena* Belkis articula lo histórico y lo mitológico hasta llegar a construir una fantástica versión de lo acontecido, expresada de forma poética.

⁴ Malinowski, Bronislaw: *Magic, Science and Religion and Other Essays*. Boston, ed. Beacon Press, 1948, p. 63-65. Citado por Enrique Sosa: *Los nánigos*, La Habana, ed. Casa de las Américas, col. Premio, 1982, p.254

La relación Belkis-Sikán-Tanze posee un contenido altamente simbólico. Tanto la joven princesa como el pez están destinados al sacrificio, a la inmortalidad. Pero también su vínculo expresa la unión sexual mujer-hombre, en cuanto Tanze es la evocación de un rey antepasado. La aparición de Tánze dentro del güiro (colocado en ocasiones sobre el vientre de Sikán) pudiera aludir al pasaje donde Nasakó, el brujo, mezcló la carne de Sikán con la del pez para recuperar la voz divina. El güiro en la creación plástica de Belkis es una especie de útero femenino, “es (...) un fértil proveedor que garantiza la subsistencia(...)”⁵. El güiro es el cáliz de la vida. Algunas veces la vasija es el propio vientre de Sikán en el cual se introduce el pez o falo para garantizar el eterno retorno, la continuidad del ciclo mítico de la existencia.

En *Sentencia* (1993) aparece otra interesante relación Belkis-Sikán-*mbori*. El sacrificio del chivo revive a Sikán cada vez que se realiza el ritual abakuá, que a su vez vivifica la voz del pez. En *Sentencia* se expresa todo este simulacro ritual vida- muerte- resurrección. La obra no significa un culto a la muerte, sino un culto a la fertilidad. Seguramente coincidiría Belkis con Bataille cuando expresó: “La muerte y solo la muerte asegura constantemente la renovación de la vida”.

Continuamente, Ayón utiliza la figura de Sikán como personaje símbolo donde elementos antagónicos (nacer- perecer) entran en armonía. Nada tan contradictorio como la Sikán embarazada que sostiene a *mbori*, condenado a morir. Ella “madre de todos los abakuá”, se convierte en el núcleo donde empieza la vida y en sepulcro donde habita la muerte.

Reiteradamente, en estas colografías se hace coincidir en un mismo espacio plástico pasajes de cuerpos religiosos tan diferentes como la cristiana y la abakuá. En otra obra también titulada *Sentencia* (1993), Sikán aparece “... amenazada constantemente - como enunciara la artista - por dos serpientes, herida de ramas punzantes enterradas en su piel como las flechas de San Sebastián”⁶. Esta escena recuerda una de las versiones del mito sobre el sacrificio de esta joven cuando la amarran al tronco de una ceiba y es abandonada hasta la muerte. La comparación con el santo cristiano unido a su representación coronada con la aureola como una imagen bizantina acentúan las características de doncella, angelical y virgen, propias de la iconografía católica y además hace hincapié en el sufrimiento y en el martirio de esta princesa, pues San Sebastián también fue atado a un árbol asaeteado y apaleado hasta su muerte, por defender su fe. Tal parece que la semejanza entre la historia bíblica y el mito abakuá no fuese pura coincidencia.

⁵ Sosa, Enrique: *op. cit.*, p.296

⁶ Belkis Ayón: *Escritos personales*. (Inédito)

En esta obra sobresale un atributo muy recurrente en la creación plástica de esta artista: la serpiente. Cuando Tanze desaparece del río el brujo Nasakó envía dos serpientes para saber qué había ocurrido, Sikán al verlas se asusta y deja caer el güiro que contenía al pez. Belkis hace de la serpiente una constante compañía para Sikán, pero también puede anunciarle el peligro, ser una amenaza, o un símbolo fálico.

Belkis, con un uso excelente de la técnica colagráfica, modelará con gran simplicidad el cuerpo de sus seres mitológicos, que junto con el rostro y los gestos contenidos, manifestarán la carga emotiva principal de la obra de esta grabadora. El cuerpo será un espacio híbrido donde confluyen los más diversos signos como cruces, círculos, anillos concéntricos y firmas. En ocasiones los cuerpos no tendrán un sexo definido para que tras el disfraz de una aparente igualdad se encuentre la mujer en lugares que le son prohibidos.

Las diferentes combinaciones de pieles evidencian la constante metamorfosis de lo humano y lo animal. En las figuras no se distinguen tajantemente los límites entre estos reinos como tampoco estaban estos definidos en la conciencia del pensamiento primitivo. La metamorfosis será en la obra de Ayón un rasgo característico y notable, que no se limita a ser la suma de epidermis diferentes, sino que esta comunión conlleva una transformación de esencias, que aportan nuevos significados mágicos.

Sus personajes también pueden expresar el trance entre lo terrenal y lo divino. En una obra de 1996, Sikán aparece flotando en el aire, en ese paso intermedio, de transición donde el cuerpo se separa del alma o se aferra a ella en un último aliento, «unidos por su columna vertebral pero separadas por el laberinto de la pérdida (...)del misterio(...)»⁷. El laberinto declara el conflicto de Sikán, su incertidumbre ante su eterna condena, pero también es un elemento con carácter ambiguo, pues simula a la misma vez como piel y como atuendo.

En *Arrepentida* (1993), el personaje de Sikán en el cual Belkis expone su perturbación y desesperación, “aparece desgarrándose la piel como símbolo de la ambivalencia entre lo que queremos ser y lo que somos”⁸. Se alude en este caso a la piel como una máscara o antifaz en los que el hombre se refugia, esconde sus sentimientos y sus debilidades. La piel no sólo nos protege de miradas ajenas, sino que es el atributo idóneo para jugar a ser otros.

⁷ *Ibid*

⁸ *Ibid*

Con esta obra ha quedado atrás la aparente calma y tranquilidad de las primeras piezas. Los diferentes gestos de cada brazo, refuerzan la idea de caos, de angustia vital. Es un arte mucho más dramático, saturado de tensiones y conflictos internos. Pareciera como si el equilibrio entre las fuerzas antagónicas se deshiciera, como si ya no estuviésemos apreciando a la Sikán del mito Abakuá, sino a la propia Belkis en cuerpo y sobre todo en alma, quien finalmente ha quedado atrapada en los vericuetos del mito, un mito que nació de la leyenda africana y que se enriqueció con su historia personal, un mito que también transmutó.

Tanto en *Arrepentida* como en *¡Déjame salir!* (1997), Sikán sigue presente, aunque de manera diferente, porque como aseguró la propia Belkis, Sikán “vivió y vive” a través de ella “en desasosiego, buscando insistentemente una salida”⁹. La relación Sikán- Belkis dada en un inicio únicamente por ser la artista el modelo representacional de la princesa Abakuá, se fue haciendo cada vez más compleja, hasta fundirse la identidad de una en la otra. El tiempo mítico se disuelve en el tiempo actual. Sikán se ha humanizado. Ha revivido no solo en estas colografías sino dentro de la personalidad de Ayón, quien gracias al poder de la metamorfosis, se ha inmortalizado a pesar de no estar ya en cuerpo presente con nosotros.

Con su obra, Belkis se convirtió en una especie de héroe mitificado del arte cubano de los noventa. Su imagen indestructible aparece en el espacio plástico donde acontece el mito Abakuá, lo cual la sitúa siempre en un tiempo eterno, en el tiempo del “aquí” y el “ahora”.

Darys J. Vázquez Aguiar es un crítico cubano Licenciado en Historia del Arte.

⁹ Ayón, Belkis. Catálogo *Desasosiego/ Restlessness*. Los Angeles, [CA], Couturier Gallery, 1997. Ver asimismo: Jaime Sarusky: «Hablar de los mitos y el arte» (Entrevista), en *Revolución y Cultura*, La Habana, Época IV, n. 2-3, marz.-jun. de 1999, p. 68-71. Yolanda Wood: «Belkis Ayón: La resurrección de los cuerpos marcados», en Catálogo de la exposición *Siempre vuelvo*. VI Bienal de La Habana. Galería Habana, La Habana, 2000, p. 4-7

JOSÉ A. VINCENCH

SE ROMPIÓ EL SECRETO

MIHARU MIYASAKA



Cuando en el mundo no existían las diferencias entre la tierra, el mar y el cielo, no había barreras; todo era plano y accesible. Olordumare le pidió a Ifá que se presentara ante él, pues tenía problemas serios que resolver. Respondiendo a Olordumare y muy bravo por un insulto de sus hijos, Ifá decidió abandonar la Tierra, sumiéndola en gran confusión y caos. Las matas no parían frutos, la pestilencia cundió en ciénagas y ríos. Los animales y los seres humanos no se reproducían y, por tanto, la vida estaba a punto de extinguirse.

Se reunieron los sabios y decidieron mandar a los dieciséis hijos de Orúnmila para que rogaran a Ifá que volviera. Estos lo encontraron al pie de la palma descansando y, en ese momento, por gracia de Ifá, la planta extendió dieciséis brazos para que ellos, a su vez, reflexionaran tranquilos acerca de lo que estaba pasando. Pero Ifá se negó a regresar. No obstante, viendo la desesperación de los jóvenes les dio dieciséis nueces de palma y les dijo: “La persona que ustedes consulten les traerá dinero, esposas, hijos, casa, ropa, fertilidad. Esa es la persona a quien ustedes deben consultar”.

Cuando regresaron, comenzaron a adivinar con los ekines, con la autoridad y sapiencia de Ifá, que hablaba a través de Orula. Estos dieciséis hijos se convirtieron en los oddun, patakí, ebbó... Con su gran sabiduría, inteligencia y comprensión, Ifá coordina todos los trabajos de los orishas y orissas en el cielo, sirve de mediador entre hombres y orishas, entre hombres y ancestros africanos. Es la boca parlante de los dioses del panteón yoruba.

NATALIA BOLÍVAR

El mito [hubiera reafirmado Bronislaw Malinowski para esta historia] en una sociedad primitiva, es decir, en su original forma viva, no es simplemente la narración de un cuento sino que es una realidad viviente. No pertenece al género de sucesos inventados que tenemos en nuestras novelas sino que es una realidad viva que se cree acaecida en los tiempos primordiales, e influyente desde entonces sin cesar en el mundo y sobre el destino de los hombres. [...]

Tales relatos no se mantienen vivos por alguna curiosidad vana; no son considerados como historias inventadas, ni tampoco como historias

verdaderas. Son, más bien [...], manifestaciones de una originaria realidad superior y mucho más importante, la cual determina la vida, el destino y las actuales actividades de la humanidad, mientras los hombres derivan de esos relatos o bien como motivos para los actos rituales y morales; o bien como advertencias para ponerlos en práctica.

ADOLF JENSEN

MITOGÉNESIS DE UNO DE LOS PRINCIPALES SISTEMAS DE adivinación de la cultura religiosa yoruba, este relato expresa la existencia del tiempo primigenio, por cuanto narra el origen del fenómeno revelador, la voz profética de esta deidad. Esta pre-historia, no obstante, trasciende el pasado, tanea el presente, e invoca el futuro; es un inexorable *estar ahí* que reencarna en las interpretaciones que los *babalawos* dan a los secretos ocultos en los *ekines*, el *okpelé* y el tablero de Ifá. Esta pre-historia reviste, por tanto, la temporalidad mítica descrita por Claude Lévi-Strauss como “el relato [...] en el tiempo, [que] (consiste en una sucesión de acontecimientos) y “fuera del tiempo”, [pues] (su valor significativo siempre es actual)”¹; representa el conocimiento mítico que ha condicionado de manera decisiva las formas de vida del hombre, y no sólo como fundamento espiritual importante en el culto, sino en muchos otros aspectos de la conformación de la vida humana. Los rituales adivinatorios de Ifá objetivan los acontecimientos de la narración sagrada; el culto halla su fundamento conceptual y formal en la fábula, en los acontecimientos creadores que tuvieron lugar entonces y en los seres divinos que crearon el mundo tal cual es hoy; pero, a su vez, ambos condicionan la vida del creyente que acepta las verdades anunciadas, que experimenta el rito profético de la lectura de la letra como un *modus operandi*.

Es en este sentido que el mito de Ifá encierra la clave para penetrar en la serie más reciente de un artista que simboliza la íntima conexión entre mito, culto y vida, característica esencial de la religión afrocubana. Como practicante de esta fe que llegó con rostro de esclavo, José Ángel Vincench rige su vida, e incorpora a su arte, los designios y profecías que le revela el oráculo de Orula. Las predicciones de esta deidad son el resultado de la ritualización, de la sacralización de un mito, y los practicantes de la Regla de Ocha son, así, receptáculos de esa voz mítica de Ifá; de lo que resulta que Vincench, como creyente y artista, escucha a Orula y se apropia figurativamente de sus revelaciones.

El corpus literario-adivinatorio de Ifá habla a través de los *babalawos*

¹ Lévy-Strauss, Claude: *Antropología estructural*. Traducción de J. Almela. 3a. edición, México, D.F., ed. Siglo XXI, 1983, p.134

o *awoses*, categoría hierática superior dentro del sacerdocio santero, que proviene etimológicamente de los vocablos *babá* (padre) y *awó* (secreto). El sistema más frecuente por el cual realiza sus registros es el *okpelé* o cadena de Ifá, la cual devela a través de cada uno de sus signos u *oddun* numerosas historias que expresan mitológicos avatares de orishas, figurando entre ellos animales o plantas; importante fuente teológica que sirve para explicar el propio ritual y da base al cuerpo de creencias. Las historias de los *oddun* de Ifá, como lenguaje del oráculo, deben ser interiorizadas por el creyente y aplicadas a su situación específica.

En las historias que dan origen a los *oddun* del sistema de adivinación de Ifá, las ideas, al quedarse en un nivel empírico, se expresan de forma espontánea dentro de lo sensible, principalmente dentro de los límites de lo cotidiano. Muchas narraciones revisten la forma de un simple cuento, donde los personajes no son dioses ni reflexionan o actúan guiados por pensamientos “elevados”, donde la visión del mundo y de la creación es muy inmediata. Para algunos estudiosos, estos relatos quedarían excluidos del mito auténtico, pues según ellos, la legitimación de éste radica en la grandeza de su asunto, en el aspecto sublime del concepto.

En el caso de las *letras*, más que meras historias, están legitimadas como afirmaciones sagradas en la religión, y con ellas se orienta la vida del practicante. ¿Cómo hubieran podido creer los hombres en estas historias, haber llegado a la convicción sagrada que les hizo aceptarlas como creencias, si no hubieran contenido una verdad válida para ellos? ¿Cómo han podido los creyentes interiorizar y reflexionar con las alegorías anecdóticas de las letras, regirse por las indicaciones y moralejas que de ellas devienen, si no aceptaran su verdad mítica, exponente de una realidad superior?

José Ángel Vincench, como practicante de esta religión, se apropia conscientemente del mito que oculta la *letra* por la que Orula le habla en cada consulta y la recrea en un proceso de interiorización que luego vierte en el contenido y visualidad de su propuesta artística. Así ocurre con *Iwori Meyi*, uno de los *oddun* mayores y, a través del cual, Ifá develó proféticamente el destino del artista.

La historia de *Iwori Meyi* cuenta que:

En un tiempo hubo un hacendado que tuvo mucha gente trabajando en su finca y un día se le apareció *Iwori Meyi* y le dijo que él solo hacía más dinero que todos los que allí trabajaban. El hacendado le contestó que si eso era así, desde ese mismo día podía empezar a trabajar; pero *Iwori Meyi* le contestó: “Bueno,

pero a mí me hacen falta dos pesos para hacer un pago”. El hacendado se los dio pero, al otro día, *Iwori Meyi* se puso a observar a todos los trabajadores. En esta operación llegó la hora de almorzar. El hacendado le dijo: “Bien, ¿cuándo vas a empezar a trabajar?” *Iwori Meyi* le respondió: “Por la tardecita”. Pero siguió sin hacer nada. El hacendado, con disimulo, mandó a buscar al alcalde y, después de hablar otras cosas con él, le dijo: “A propósito, este señor que está aquí, me ha cobrado dos pesos adelantados por su trabajo y estas son las santas horas que su trabajo está todavía por hacer”. *Iwori Meyi*, que lo oyó, se dirigió a él y le dijo: “Señor, dentro de poco ha de llegar un hombre a caballo, corriendo a las cuatro patas, que viene a buscarlo porque su señora está de parto. Para que ella pueda parir bien tiene que hacer *ebbó*, de lo contrario, ella morirá”. En eso llegó un hombre a caballo, gritando: “Señor, su esposa se muere”. El alcalde preguntó: “¿No hay remedio para evitar eso?”. *Iwori Meyi* le dijo: “Dos pesos por la otra, dos pesos por ésta y como tengo que seguir hablando, señor hacendado, saque un caballo que usted tiene que robó y escondió”. El hacendado le dijo que se callara. *Iwori Meyi* le había devuelto los dos pesos y entonces dijo: “Si quiere que me calle, me tiene que dar dos pesos más”. El hacendado se los dio y, desde ese día, *Iwori Meyi* se quedó de adivino en el pueblo.

La dimensión simbólica de estos relatos, revestida con una fuerte carga emocional, condiciona las más variadas interpretaciones por parte de los creyentes, según sus intereses y vivencias personales; condiciona además, los consejos, refranes, prohibiciones, avisos de Ifá, que configuran el cuerpo de la *letra*. Teniendo esto en cuenta, *Iwori Meyi* no representa únicamente la historia de un adivino, ni el hacendado es sólo un hacendado, ese sería uno de los niveles de lectura, el más inmediato en este caso. En otro plano semántico, los acontecimientos pudieran simbolizar el conocimiento y la incredulidad, la magia y la razón, el poderoso y el indefenso, lo aparentemente oculto que no queremos o no podemos ver. Las múltiples connotaciones que de este relato puedan derivarse ya forman parte de las necesidades y respuestas que ande buscando el creyente.

Lévi-Strauss, reflexionando sobre este aspecto, decía:

como modo de lenguaje, los mitos lo usan de modo hiperestructural: forman, pudiera decir, un metalenguaje donde la estructura es operante en todos los niveles. (...) Sí emplean, en tanto que discursos, reglas gramaticales y palabras del vocabulario. Pero otra dimensión se agrega a la habitual, porque reglas y palabras sirven ahora para construir imágenes y acciones que son, a la vez, significantes “normales” con respecto a los significados del discurso

y elementos de significación con respecto a un sistema significativo suplementario que reside en otro plano².

De aquí que en el corpus de la *letra* aparezcan frases como “*Iwori Meyi* es una cabeza que habla desde el interior de la tierra”, o “... este *oddun* lleva una fiera oculta”, que al parecer son ajenas a la historia del signo, pero que representan sólo dos de las variadas interpretaciones, adaptables a cada individuo.

En estas frases se sintetiza el mito (o un aspecto de él); quizás no se represente en un sentido ilustrativo inmediato, pero aparece objetivado en su esencia. Esto explica que una obra de Vincench no se remita a una representación fidedigna del relato, para reflejarlo o exponerlo sino que la apropiación de la fábula se produce en otro plano; sus obras: *Desde el interior de la tierra* y *La fiera oculta* no tienen que referir un título identificador de la *letra*, por cuanto, como practicante, él no se queda con la historia sino con lo indispensable, lo que necesite y responda a sus interrogantes. *Desde el interior de la tierra* es la encarnación del adivino del relato. *Iwori Meyi* se expresaba desde un conocimiento oculto a los ojos de los demás y la cabeza que habla desde el interior de la tierra también pasa desapercibida, sus palabras hay que oírlas con atención, hay que querer escucharlas.

Vincench toma de la letra lo que necesita, lo que le aporte en las respuestas que anda buscando. A pesar de la inmediatez que pueda asumir en la representación de la frase, no ilustra. El artista recrea la connotación adivinatoria para darle cuerpo personal. En la obra, la cabeza se esconde a los ojos del espectador, más que una cabeza que habla, es alguien que escucha, es el propio Vincench. Su autorretrato pasa a proporcionarle la riqueza de su propia espiritualidad. Ya no es la voz del adivino, la simple voz oculta; ahora son las voces de antepasados, de personas que ya murieron, o las voces de cualquiera, porque todos vamos de la mano de Ikú y aunque esta se oculte, hay quien la puede ver, u oír; son los sonidos de hoy que ya no serán los de mañana. Ahora es todo aquello que quiera hablarle, o mejor, todo aquello a lo que quiera prestarle atención, escuchar con detenimiento. La cabeza quiere hablar, pero él también quiere oír. *Desde el interior de la tierra* es Vincench, un joven artista que reflexiona sobre lo inaprehensible que es el mundo; que se percató que debe atender a lo que oye, a lo que siente.

Es una obra que ostenta una síntesis formal dentro de una representación totalmente figurativa. Aún cuando el dibujo reviste un buen dominio técnico, su intención no es la perfección naturalista,

² Levy-Strauss, Claude: *op. cit.*

tampoco es el descuido *estudiado*. La frialdad de los matices, la economía de medios, son inevitables en un artista que ha priorizado siempre la instalación como recurso expresivo; y en el que el dibujo a carboncillo representa un juego intencional con otro soporte. Visualmente persigue la objetivación de una idea mítico-religiosa exenta de estereotipos, desvinculada de la iconografía santera y que sea accesible a cualquier espectador. El público, libre de referentes que de algún modo le condicionen la lectura, dará paso a múltiples conjeturas e interpretaciones.

El uso del instrumento médico es una analogía de lo oculto presente. El bebé se esconde tras el vientre de la madre, pero representa una existencia, simboliza una voz interior lista para ser descubierta. Resulta una visión metafórica de la tierra como la Madre Natura, como el germen de la vida, como la *raíz* que nos habla todo el tiempo, pero a la cual no siempre escuchamos, o no siempre entendemos.

Con relación a otra obra que reviste el cuerpo del *oddun*, en la *letra* dice: “El *Awó* que tenga ahijados con este signo no debe darle mucho poder, pues este *oddun* representa a una (La) *fiera oculta*³.”

Este consejo, esta advertencia directa, resume una de las lecturas a que está sujeta la historia y que depende del que se consulta. *Iwori Meyi*, un aparentemente simple trabajador buscando empleo, resultó ser un poderoso adivino; el hacendado y el alcalde, de un plano de superioridad, terminaron a los pies del que les develaba el futuro.

Esta frase, que encarna así los hechos del mito, resulta en la *letra*, en el contexto real: la personificación del *babalawo* y su ahijado.

La obra potencia, nuevamente, la síntesis de lo oculto; en una representación donde, no obstante ser figurativa, la fusión de imagen y contenido es más sintética, más lograda quizás. En esta ocasión también, el dibujo a carboncillo es suficiente para que la obra cobre fuerza ante el misterio que esconde el envoltorio negro. El color aquí simboliza lo que se oculta tras la oscuridad, lo que no se ve porque tenemos los ojos vendados, o cerrados; el negro como símbolo de la noche, de lo no perceptible fácilmente; el color negro como mito de la maldad, del mal que acecha.

Parafraseando lo que decía Lévi-Strauss con relación al simbolismo en el discurso mítico, y llevándolo al plano de las obras de Vincench, como del arte en general, también estas constituyen un metalenguaje. Sus dibujos emplean una estructura composicional y una materia

³ Libreta de Ifá

expresiva establecida como válida; dibujo, colores y figuras sirven para construir imágenes y acciones que son representaciones con un significado inmediato, de elemental comprensión, y, a la vez, elementos significantes en otro plano más complejo.

Vincench se propone prevenir al público de la misma manera que él ha sido advertido por Ifá. De esta forma le dice: *No te confíes, El pez muere por la boca, Quiérase usted primero y después al prójimo*, “Estira la mano hasta donde puedas, según la medida de tus posibilidades”. Sus obras comparten el ritual adivinatorio, lo llevan al contexto artístico, lo extraen de lo privado, para que cualquiera sea partícipe de las predicciones de Ifá. El artista —afirma muy acertadamente Vivian Romeu— “... más que un mero discípulo de su credo, actuará como mediador entre éste y su público, haciendo el papel de intermediario impuesto de dones y saberes, que aconseja al tanto que adoctrina a sus escépticos receptores”⁴.

Estas sentencias resumen acciones, normas morales, reglas de comportamiento, ostentan una connotación ética. Y es que en muchas historias de las letras se idealizan patrones de conducta, sentimientos; los actos humanos se abstraen del contexto profano, de la cotidianidad, para elevarlos a categorías sagradas, repetidas de generación a generación, de creyente a creyente. Resulta de esto una mitificación de valores, normas y procederes, congelados como inviolables en un relato que los hace trascender como verdades.

La autorreferencialidad opera como el *leit motiv* de la casi totalidad de las propuestas; es la serialización del yo a manera de firma, como constancia de que el espectador vivencia su letra. La fecha como registro histórico anecdótico, coloca al público en un estado de dualidad realidad-irrealidad: estamos experimentando, vivenciando, los verdaderos avisos de Orula en cada día señalado. Recibimos el contenido profético a destiempo, pero con la certeza de su autenticidad.

Con *Estira la mano hasta donde puedas...*, Vincench propone la trascendencia de lo anecdótico, el tema de la letra acepta promiscuirse con el procedimiento constructivo, con la materia prima, aún cuando ambos no excluyan la significación que fundamenta la serie. Sólo que aquí la “filosofía del material” - como la denomina el artista -, es un significante en su esencia matérica, más allá del contenido que pueda encerrar. La yuxtaposición de instrumentos de medición es el recurso para configurar una idea que no funciona por sí misma, desvinculada

⁴ Romeu, Vivian: “Sobre lo privado y lo público”, en *Arte Cubano*, La Habana, n.1, 2000, p. 23

del soporte, sino que éste constituye un potencial aporte semántico. La pluralidad de objetos es una analogía directa a la variedad de medios para conquistar el destino, a la combinación heterogénea de manos que serán estiradas.

La economía de la forma, en las obras de la serie, encuentra término en la expresividad conceptualista de las charlas de Ifá. En esta obra la síntesis visual destierra definitivamente a la imagen, y le otorga el poder hegemónico a la palabra. El texto funciona como una reseman-tización de las charlas en el objeto artístico. La palabra sagrada de Ifá no configura la obra sino el diálogo imaginario “inventado” por el artista, que detiene su mirada crítica sobre el estado de cosas en la sociedad, y le crea un corpus literario a su propuesta, compuesto por un lenguaje de ironía y sarcasmo: *...Usted quiere ser internacional y universal; Usted quiere ser una especie de construcción abstracta y en inglés...*” son algunos de los avisos. En estas charlas, subyace la carga autobiográfica, el sello antropológico que marca la producción de Vincench, se reviste indistintamente de aspectos psicológicos y sociológicos.

La recreación del Dice Ifá de la letra, se establece a partir de una idealización de la efectividad profética de la palabra de Orula como poseedora de caracteres extraordinarios para ayudar a la persona, aleccionarla y darle verdades. En este sentido, al ser abstraído el rito adivinatorio de la consulta, se mitifican sus poderes y su sabiduría.

Los refranes de los *oddun* que, al condensar la esencia de la letra, son para la fábula, la moraleja; al elevarse como verdades en las obras de Vincench, devienen mitificación; pues como extractos de una realidad que recubre el manto de lo esotérico, y que como instancia sagrada, es tenida por cierta, sus advertencias e ideas determinan la vida, la práctica de sus creyentes. Extrae los avisos de su específico contexto religioso, del discurso sagrado del ritual adivinatorio, para redimensionarlo semánticamente. En un nivel de lectura, es Ifá que habla a través de su oráculo, esas son sus predicciones, y el espectador que sea entendido en ellas, sabrá descifrar la obra a través de sus implicaciones religiosas. Sin embargo, en otro nivel, es Vincench quien ha asumido el papel de portavoz profético. Él mitifica su vivencia individual, la eleva a un plano extrapersonal, y devela, comunica al espectador, hace al público reflexionar e interiorizar, cuestiones sociales e individuales a través de un conocimiento mítico, que le transmite Orula en las letras. Aún cuando el receptor reciba las predicciones de Ifá de manera inconsciente, acepta las de Vincench, que le es más inmediato y que ha mitificado y desacralizado la lectura de la letra. Si en los signos, los designios de Orula forman parte de una concepción religiosa, que se vuelve mítica en la medida que refiere un orden

inicial, que explica el devenir y la existencia de las cosas, que da a sus fenómenos una connotación ideal, y que funciona en el marco de la fe; las advertencias que Vincench extrae de las letras, sacadas de su contexto inmediato, él las eleva, las abstrae a una evocación de máximas, de refranes de operatividad universalista. La mitificación ordena el traspaso del significado sagrado que revisten los oddun, hacia una socialización. Vincench exime al signo de la intimidad de la consulta, para que establezca una comunión fuera del plano eminentemente religioso. La profecía se vuelve refrán cotidiano, lo sagrado se colectiviza; el ritual se transfigura en cosmovisión plástica.

En este sentido, el artista no sólo mitifica los avisos de Orula dentro de la letra, sino que, en consecuencia, lo que se produce es una mitificación del ritual en su totalidad, e incluso del fenómeno religioso. Los oddun son elevados en el sistema de creencias para validarlos como recurso adivinatorio con implicaciones en extremo abarcadoras, son sacados del nivel de oráculo de Orula para convertirlos en reveladores de verdades, personificadores del destino, que no sólo hablan al creyente sino a cualquiera que quiera oírles. Así, la religión en general, resulta un efectivo medio de comunicación de las personas con sus interioridades y con el mundo, se redimensiona su impacto práctico y espiritual en la sociedad, se convierte en mito, por cuanto, aún inconscientemente, se erige en rectora de los destinos y reflexiones de las personas que la han vivenciado a través del corpus plástico con que la ha vestido el autor.

De esta forma, en la obra de Vincench la aproximación al mito se objetiva a partir de dos niveles que oscilan entre su configuración como receptáculo del relato y la activación de sus propios mecanismos mitificadores.

Hay que hacer un pacto con la siguiente afirmación de Vivian Romeu, a propósito de la serie *Estira la mano hasta donde puedas*, cuando dice:

Lo cierto es que Vincench no duda en ayudar a despejar el camino a quienes lo quieran oír. Ponga, pues, atención a ese diálogo esotérico que la metáfora de su arte nos deja traslucir y escuche, escuche atentamente cada resorte de su enmarañada historia, aquella que surge precisamente donde usted empieza a develar la sugerente magia de sus evocaciones⁵.

Miharu Miyasaka Chirino es licenciada en Historia del Arte de la Universidad de La Habana. Ha realizado investigaciones sobre cine japonés y actualmente se desempeña como especialista del ICAIC.

⁵ Vivian Romeu: *Ibid*

MITOCARIBE

ARQUEOLOGÍA DE UN SABER IMAGINARIO

MARCE E. BLANCHARD



Se sabe de las dos ramas tiernas, que se apartan como muslos de mujer, ocultando en su juntura un puñado de musgo verde; se sabe de las redondas heridas dejadas por la caída de los vástagos secos; se sabe de las esplendorosas ojivas de arriba, tanto como de las bifurcaciones extrañas que llevaron todas a las savias hacia un madero favorecido, dejando el otro en escualidez de sarmiento bueno para las llamas. Trepando a su mirador, entendía Esteban la relación arcana que tanto se había establecido entre el Mástil, el arado, el Arbol y la cruz.
ALEJO CARPENTIER

I
En este trabajo, me gustaría reunir tres ideas mayores —las ideas de mito, de narrativa y del Caribe— en un intento por elaborar hasta el presente las etapas de un imaginario caribeño. Me propongo examinar como estas ideas informan el pensamiento occidental moderno sobre el Caribe como sitio epistemológico, no solo por haberse enfrentado con la idea marxista de que la historia no resulta ser una mera lista de acontecimientos sino por padecer una conciencia caribeña de alienación crónica en su relación con el mundo de los continentes, de la colonia y del capitalismo global. A tales efectos, puede servir de epígrafe el fragmento de Carpentier cuya novela mayor, *El siglo de las luces*, usaré para presentar este breve ensayo de epistemología caribeña:

Cuando pensaba en su ciudad natal, remota y singular por la distancia, Esteban no podía sino evocarla en colores aguafuerte, con sus sombras acentuadas por la excesiva luz; con sus cielos repentinamente cargados de sueños y nubarrones; con sus calles angostas, fangosas, llenas de negros atareados entre la brea, el tabaco y el tasajo (Carpentier, 1983 a:168).

En este pasaje el narrador nos entrega un Caribe donde los “sueños y nubarrones” no logran esconder la realidad inestable de la colonia. A pesar de este desorden acarreado por el imperio nostálgico del narrador, cualquier narrativa, sea épica o autobiográfica, presupone un conocimiento organizador y fundamental, casi doctrinal, del mundo, lo que, usando la terminología de Foucault llamaré *un saber* (una *épistème*). Apunta Foucault:

Cet ensemble d'éléments, formés de manière régulière par une pratique discursive et qui sont indispensables à la constitution d'une science, bien qu'ils ne soient pas destinés nécessairement à lui donner lieu, on peut l'appeler savoir. Un savoir, c'est ce dont on peut parler dans une pratique discursive qui se trouve par-là spécifiée : le domaine constitue par les différents objets qui acquerront ou non un statut scientifique[...] Un savoir, c'est aussi l'espace dans lequel le sujet peut prendre position pour parler des objets auxquels il a affaire dans son discours[...] un savoir, c'est aussi le champ de coordination et de subordination des énoncés où les concepts apparaissent, s'appliquent et se transforment[...] Enfin un savoir se définit par des possibilités d'appropriation et d'utilisation offerte par le discours[...] Il y a des savoirs qui sont indépendants des sciences (qui n'en sont ni l'esquisse historique ni l'envers vécu), mais il n'y a pas de savoir sans une pratique discursive définie ; et toute pratique discursive peut se définir par le savoir qu'elle forme (Foucault, 1969 : 238-239).

Un *saber* es la totalidad del pensamiento, de la memoria y de las estrategias discursivas que los habitantes de una región, de una época, utilizan para sobrevivir en el mundo cotidiano que les rodea y en el otro mundo, a la vez atemorizante y seductor del imaginario cultural y filosófico que les asedia. Al mencionar a Foucault, me estoy refiriendo a un autor que estaba profundizando sus nuevos conceptos en la cúspide de los años cincuenta y sesenta, aproximadamente al mismo tiempo que Carpentier seguía preocupado por encontrar la nueva forma discursiva que le permitiera —o mejor dicho, usando el condicional arcaico a que el novelista filólogo había acostumbrado a su lector, *hubiese permitido*— crear el acontecer de una conciencia caribeña.

Aunque muchos de sus críticos han intentado iluminar la obra de Carpentier con la ayuda de textos teóricos contemporáneos, dudo que el novelista se haya preocupado por una filosofía que le hubiera parecido fuera de su ámbito novelístico y autobiográfico. Ya había dicho Carpentier que la crítica, por haber sido reducida a un sistema de pensamiento limitado por el espacio físico continental y las ideologías nacionalistas y racistas de Europa, no podía servir de base para la elaboración de una experiencia caribeña (Tiempo, 1945). Sin embargo, estaba conciente Carpentier de que en el caso de la narrativa caribeña un conocimiento nuevo del Caribe quedaba pendiente de un entendimiento de la dimensión histórica del saber, tal como la había establecido desde los años veinte la tradición francesa positivista proveniente de las *sciences humaines* y a la cual nos corresponde hoy integrar también a Foucault:

Se hablaba de los portentos de la ciencia, de la posibilidad de viajes interplanetarios; nacían las ciencias que hoy llamamos

ciencias del hombre. Y en todas las mentes estaba la idea de que el mundo, tal como estaba constituido hasta entonces, no podía seguir así (Arias, 1977a:28).

En este contexto arqueológico, la noción foucauldiana adquiere un sentido privilegiado, por no ser el Caribe un sitio de origen sino un lugar de transmisión de culturas, lo cual requiere, además del conocimiento de culturas distintas, un entendimiento de los procesos de transmisión de un sitio al otro así como una apreciación de la manera en que las estructuras de la vida social han cambiado por una geografía y una historia de transferencias. Por ejemplo, en *El siglo de las luces*, donde el narrador aborda el destino del líder jacobino Víctor Hughes, el autor se ha propuesto referir cómo las teorías revolucionarias del nuevo saber francés triunfan y también fracasan en las colonias del Caribe hispano, francés y hasta inglés a fines del siglo XVIII. Sigue el narrador las peregrinaciones de Hughes y de sus acompañantes de Cuba hasta otras islas del Caribe, Francia y España y, de regreso al Caribe; de tal manera que el lector se da cuenta, a lo largo de una experiencia de quince años, de cómo paso la historia, no por haberse quedado en el ámbito cubano, europeo o africano sino por los diferentes lugares en que se encontraron los personajes de la ficción conformada por el narrador.

Pero Carpentier no intentaba presentarse como un profesor de historia del Caribe, ya que su crónica ni siquiera había sido compuesta en los tiempos en que decidió escribir sobre su relación no sólo con Cuba sino con todas sus regiones; además, le interesaba explorar cómo, nacido en Cuba de padre francés y de madre rusa, podía reconfigurar para sí mismo, una nueva trayectoria en el Caribe. Para lograrlo, tenía que recurrir a un paradigma diferente al que principalmente se ha usado en Latino América: el paradigma de la Conquista. A Carpentier le interesaba averiguar si, en vez de recopilar otra vez los temas ya investigados acerca de la llegada, la colonización y las resistencias, podía discutirse la entrada de Europa al Caribe por otros medios. Se le ocurrió escribir, entonces, a propósito de ese encuentro fortuito con el personaje romántico y misterioso del revolucionario francés Víctor Hughes, en la isla de la Guadalupe. La cuestión era fabular el tema de la Revolución francesa, tal como se pudiera imaginar uno que había cambiado de significación al trasladarse del Campo de Marte a Puerto-Príncipe. Esto iba a ser algo nuevo; no la historia de la instalación europea en las Américas sino la narración de una idea mayor: la idea de Revolución y de su destino nómada por las demás islas del Caribe.

Además, ya que a un lector poco avezado en el conocimiento de la historia le resultaría difícil una comparación erudita entre los acontecimientos de la Revolución en París y los acaecidos tanto en

Cuba como en Haití, Barbados y el resto de las Antillas, Carpentier elude las trampas de dicha comparación al perfeccionar, dentro de su narrativa, un nuevo contexto de encuentro. En lugar de enfatizar directamente el conflicto entre africanos y europeos en distintas regiones del Caribe, procura seguir las hazañas de Víctor Hughes junto a las aspiraciones de tres jóvenes: Esteban, un sobrino “endebido huérfano desde la niñez” (p.97) así como Carlos y Sofía, hijos recién privados de madre y padre en La Habana pero cuya educación quiere completar el narrador al lanzarlos por un mundo de viajes y trastornos inventados por su novela. Al salir de Cuba sus personajes, el narrador pone a sus lectores ante la última ola de violencia que enfrenta esclavos contra latifundistas mientras averigua los deseos de terror de quienes, como Víctor Hughes, quieren imponer, rápidamente, las medidas jacobinas a todos los territorios coloniales, para impedir que tanto Inglaterra como los Estados Unidos se aprovechen de la situación. De esta forma, mientras acompaña a estos héroes jóvenes, sin padre ni madre, en sus andanzas por el Caribe y Europa, el lector participa como investigador auxiliar en el desvelo épico de las revoluciones de Saint-Domingue, de la reacción del Thermidor en Francia y, por fin, del derrocamiento del régimen napoleónico en España. Estas divagaciones parece acumularlas el narrador como si hubiera conservado un archivo histórico-geográfico inagotable: “Poblado de islas, pero con la increíble particularidad de que eran islas muy pequeñas, como bocetos, proyectos de islas, acumulados allí como se acumulan los estudios, los esbozos, los vaciados parciales de estatuas, en el taller de un escultor” (Carpentier, 1983^a: 267).

Huérfanos en un mundo recién parricida, los personajes del libro exponen al lector la problemática de los comienzos de su orfandad. Las preguntas teóricas del huérfano podrían ser las siguientes: ¿Cómo se expresa algo sin referirse a lo que ya saben los demás? ¿Cómo se legitima un pensamiento nuevo? Y, en el caso nuestro, ¿cómo se piensa el Caribe de nuevo? Esta práctica es elemental en cualquier tipo de narrativa: al no especificarla con certeza no hay nada que podamos relatar. Por una parte, es preciso que cuando empezamos cualquier proyecto, preferimos pensar que el proyecto sea nuestro, que somos nosotros quienes vamos a llevar el proyecto a cabo y que nos corresponde pensar que el mundo en que actuamos queda pendiente de nuestra volición. En 1927, poco después de ya haberlo pregonado Antonio Gramsci en Roma, antes de salir de las cárceles de Mussolini, pero el mismo año que es enviado a la cárcel Carpentier por la dictadura de Machado, Rubén Martínez Villena declara en Cuba que sólo con las condiciones de un realismo táctico puede entablarse una acción social revolucionaria:

Hemos dicho principios revolucionarios. Y hemos dicho bien. Porque toda esa acción que nos proponemos desarrollar, la difusión

y la propaganda de la Verdad, la lucha empeñada por la justicia verdadera, la unión y la defensa de los pueblos, es, en suma, hacer la Revolución en los espíritus, como proclama el cuarto y último de nuestros lemas directrices. Él es en nuestra orientación como el Norte de la brújula. Él concentra y supone los anteriores, que son sus derivados, las formas de su aplicación práctica a la realidad continental americana. (Martínez Villena 2000 [1927]:90).

Por otra parte, no podemos pensar sobre lo táctico en política en la forma en que lo hicieron Martínez Villena o Gramsci hasta que podamos asegurarnos que nosotros somos los únicos que podemos describirla en forma tal que nos obligue a ser responsables con ella. El narrador de *El siglo de las luces* se refiere a una “indeseable lucidez” que hasta sus personajes rechazan: “Era mejor beber para empañar una indeseable lucidez, tan exasperante en estos momentos que daba ganas de gritar. Esteban arrimó el cuenco a una canilla y lo llenó hasta el borde. Arriba, los hombres coreaban las coplas de *Los tres cañoneros de Auvernia*” (Carpentier 1983^a: 257).

Como se ha dicho muchas veces, es la decisión simbólica del narrador de privilegiar un cuento sin padre lo que da a *El siglo de las luces* un doble simbolismo, metafórico y epistemológico. En un siglo donde se guillotina a un rey, el móvil de los huérfanos listos para apoderarse del mundo no puede ser una coincidencia. Sin embargo, la llegada de Victor Hughes como subrógate de estos jóvenes huérfanos parece demostrar que un relato no puede empezar en un mundo sin padre, porque no hay historia de veras sin padre o padrino que la conciba, la manipule o la esconda. Más aun, puede ser que esta genealogía haya permanecido oscura. A pesar de que el narrador logra presentar a Victor Hughes como el gran revolucionario del Caribe, veamos lo que nos dice el propio Carpentier:

¿Cuál fue, en realidad, el fin de Victor Hughes? Aún lo ignoramos. Del mismo modo que muy poco sabemos acerca de su nacimiento. Pero es indudable que su acción hipostática —firme, sincera, heroica, en su primera fase; desalentada, contradictoria, logrera y hasta cínica, en la segunda— nos ofrece la imagen de un personaje extraordinario que establece, en su propio comportamiento, una dramática dicotomía. De ahí que el autor haya creído interesante revelar la existencia de ese ignorado personaje histórico en una novela que abarcara, a la vez, todo el ámbito del Caribe (Carpentier 1983:417).

Es decir, aun en nuestros tiempos de delegitimación del narrador, las estructuras de cualquier relato no funcionan sin la presencia de alguien que sepa algo relativo a la historia. Incluso en sus famosas declaraciones

sobre lo real maravilloso, asegura Carpentier esta poderosa hegemonía del narrador:

Hay tres personajes imaginarios y un personaje rigurosamente histórico. Por lo tanto, hay en mi relato un voluntario distanciamiento, entre un personaje que, a pesar de ser tratado con suma libertad, debe actuar, sin embargo, en función de ciertas fechas, de ciertos acontecimientos, de ciertas presencias, como la presencia de Robespierre, que pesa mucho en los capítulos centrales del libro (Carpentier 1983b:131-132).

Conforme con eso, la problemática de la orfandad como recurso narrativo en *El siglo de las luces*, además de ser simbólico en esta temática clásica que trata de pedir derecho a la historia, también tiene vigencia casi cincuenta años después de la publicación de la novela, para poner en perspectiva ciertos problemas de la epistemología postmoderna, la cual ayuda a un sujeto migratorio a escapar de las fronteras y límites del mundo socio-cultural. No hay nada nuevo en el uso del tema de los desamparados como estructura genérica de la narración. Muchos son los relatos que presentan la historia del huérfano como lección de lo que puede suceder a jóvenes independientes o rebeldes, mientras el tema de la juventud rebelde es característico de la condición humana en general. Así, por ejemplo, en su *David Copperfield*, Charles Dickens logra ofrecer una historia interesante al mismo tiempo que no logra un cuento de resonancia universal. Menciono la decisión carpenteriana de introducir el tema de los huérfanos y a su mentor para anclar su narrativa, porque tiene que ver con el tema epistemológico que atiza nuestros tiempos de cuestionamiento narrativo.

En efecto, el tema de la ausencia del padre en *El siglo de las luces* recalca el problema de legitimación y patrocinio del imaginario filosófico del Caribe con la pregunta: ¿de donde viene el saber caribeño? El héroe Victor Hughes representa menos la llegada de la Revolución francesa que el problema de acomodar la revolución con los nuevos tiempos y la posibilidad de empezar una historia inédita. Podemos recordar lo que opina Roberto González Echevarría al respecto. Refiriéndose a la novela en su versión inglesa, *Explosion in the Cathedral*, declara el crítico:

Though ranging over a vast geographical expanse encompassing portions of the Caribbean, France and Spain, Explosion in the Cathedral is set more specifically at a crucial point in Cuban history: a period of socioeconomic revolution in the aftermath of the English occupation of Havana from 1762 to 1763. Because of the occupation, Cuba was the first Hispanic country to come into direct contact with the incipient industrial revolution (González-Echevarría 1977:227).

Ahora bien, este saber ¿cual es? Aunque se presenta en forma integral, lo cual permite entender y articular dentro de una sola época, marcada por uno o dos eventos mayores, las personalidades, la manera de pensar y de soñar, de actuar y, sobre todo, los acontecimientos de ciertos personajes emblemáticos de la cultura de grupos enteros, identificables por cualquier lector, sustentan el saber carpenteriano que se apoya en una estrategia circunscrita:

Escribí *El siglo de las luces* más fácilmente que *Los pasos perdidos*, aun cuando presentaba dificultades mayores, que yo mismo me impuse; no mencionar cosas que se desconocieran en el tiempo en que tiene lugar la acción de la novela[...] Me propuse, asimismo, que el lector no supiese que la historia transcurría en los momentos de la Revolución Francesa hasta vencidas por lo menos las primeras ochenta páginas. De ahí que la obra se abra sobre las vidas de Sofía, Esteban y Carlos (Arias, 1977 b:69).

Con estos acontecimientos, a veces míticos, se provee una cronología y una lista de motivos que funden la ideología del grupo, de la nación o más bien de la región, a pesar de que, en nuestro caso, esa región tarda en ser llamada Caribe. Roberto Fernández Retamar, entre otros, ha tratado la ampliación de un concepto caribalo/caribe desde los comienzos de la Conquista, el uso geocultural de la palabra *caribe* está fechado a comienzos del siglo XIX, cuando toda la región está sometida a una intensa explotación y las potencias imperialistas se disputan su tráfico y su comercio. Acepta también Carpentier esta aproximación cuando data con la picaresca de Lizardi, publicada en 1830, las primeras conmociones de la literatura caribeña por sobre el hombro estirado de una literatura latinoamericana todavía menor:

Durante años soñé yo en escribir una novela que habría de titularse *Picaresca* y que sería la novela de las andanzas del personaje de Quevedo, modernizado, por tierras de América. Pero, observando al pícaro trasladado a América, me di cuenta un buen día que ese pícaro español, ocurente, tramposo, fullero, mentiroso, grato en algunos momentos, ingenioso siempre, al pasar a América —pues el pícaro paso a América de verdad, y ahí está la novela de Lizardi— se nos agigantaba en un continente agigantado. (Arias, 1977a: 34).

A pesar de un intento generalizado de fundir en el siglo XIX, es decir, en la etapa romántica del saber, un traslado picaresco al imaginario moderno del Caribe, quedan claros los antecedentes de esta lectura retrospectiva, la cual busca *à rebours* las primeras huellas de un territorio de la cultura nacional cubana. Queda claro también que en el *Espejo de paciencia* (1608) el narrador ya ensaya, bajo el performativo barroco de la epopeya, uno de los primeros comportamientos de la picaresca

criolla recién celebrada por Carpentier. La narrativa de Balboa representa al negro Salvador Golomón como defensor de la religión cristiana, cuando libera al Obispo cautivo de los corsarios franceses. Esta representación siempre ha sido admirada por los críticos, como si, a lo largo de continuas epifanías (de la primera copia del obispo Morell de Santa Cruz en 1760 hasta la edición de 1962, en la cual Cinto Vitier celebra en *El espejo...* la fundación del choteo cubano), hubiera marcado, dentro de un contexto todavía saturado de las memorias del Renacimiento italiano, la autonomización progresiva de una literatura nacionalista cubana. Sin embargo, el *Espejo...* tenía dos metas. La primera era integrar a Cuba a un mundo cristiano y asegurar el triunfo de la fe católica. La segunda meta era la de resolver, dentro de la fe cristiana, la diferencia entre blancos, negros y criollos, al unir a todos los feligreses no en contra de los moros sino de los piratas anticolonialistas franceses. Sin embargo, esta ficción tiene valor ejemplar en la memoria literaria cubana y se amplía continuamente desde la época inicial de la colonia hasta los tiempos modernos, ya que atempera las inquietudes existentes en Cuba y el Caribe sobre la correlación entre blancos y negros; que no hubo ni maltrato ni conquista. Confirma esta forma del romance que, con los indígenas, no hubo jamás ningún problema, ya que no se tiene que hablar de ellos en el mundo pastoral en que los infeligrés no son ni negros ni blancos sino corsarios transplantados de Argelia al Mar Caribe. A estas alturas, los Africanos en Cuba de ninguna manera amenazan a los hacendados, como pronto lo van a hacer en un discurso ya más realista para mostrar cómo pueden ser expresados los sentimientos que ponen en peligro las estructuras económicas de la esclavitud (Williams 1994:99; Martínez-Alier 1974: 82-99).

Con relación a los esclavos africanos, ningún grupo se ha quedado con su cultura propia, ya que los negreros procuraban mezclar las razas y las costumbres de sus cautivos, especialmente en Cuba donde los hacendados empezaron a temer las consecuencias de una importación africana que no solo iba a comprometer su dominio bajo el sistema de esclavización sino también daba, como opinaba hasta el mismo Varela, “la triste imagen de la humanidad degradada” (Varela: 1977: 261). Los europeos tampoco mantuvieron sus vínculos con Europa, más que todo por el hecho de haber desarrollado una cultura esclavista y criolla, la cual miraba a la metrópoli menos como sistema de dominio que como la garantía militar de la explotación del sistema colonial: “[...]el adolescente miraba la ciudad [...] siempre erizada de andamios, maderas aspidas, horcas y cucañas de albañilería, desde que la fiebre de la construcción se había apoderado de sus habitantes enriquecidos por la última guerra de Europa” (Carpentier, 1983^a:87).

En cuanto a los indígenas, no quedó ninguno, pues fueron exterminados por los europeos:

No llegarían jamás los Caribes al Imperio de los Mayas, quedando en raza frustrada y herida de muerte en lo mejor de su empeño secular. Y de su Gran Migración fracasada, que acaso se iniciara en la orilla izquierda del Río de las Amazonas cuando las cronologías de los *otros* señalaban un siglo XIII que no lo era para nadie más, sólo quedaban en playas y orillas la realidad de los petroglifos caribes —jalones de una época nunca escrita— con sus seres dibujados, encajados en la piedra (Carpentier 1983^a:316).

Desde la pérdida de los verdaderos indígenas hasta la época moderna, la representación narrativa del Caribe en Cuba tiene que ajustarse por la desaparición de las resistencias de cualquier tipo a la dominación europea y cumple con este ajuste al concentrarse sobre tipos psicológicos y problemas éticos a lo que llamaré una *normalización del saber colonial*, y la organización de temas descriptivos mediante estrategias que modifican la relación entre autor y narrador. En este sentido no hay que contradecir a Foucault, quien desplegó su teoría del saber como forma de normalización, o restricción social, después de haber aprendido de Canguilhem cómo el progreso científico resulta sobre todo de la adopción y difusión de ciertas prácticas de distinción y selección en el campo social, las cuales representan, por una parte, una necesidad de objetivar y conservar el sujeto en una forma de saber determinado que lo defina y lo limite; y, por otra, la necesidad de buscar nuevas reglas del discurso que permitan a este sujeto hallar otras formas de subjetivación menos rígidas. (Canguilhem, 1966: 194-195).

En estas condiciones, la normalización del saber colonial en Cuba y el Caribe es parte integral de la narrativa y se entiende bien porque el novelista se interesa en contar la educación de sus tres jóvenes. Mientras muestra a su lector lo que sucede en diversas zonas del Caribe que han visitado, el novelista, en efecto, establece paso a paso las reglas que controlan la interpretación de los hechos que sigue relatando. Mientras más avanza el novelista, no sólo se da cuenta el lector de la narración nacida en los archivos de la historia sino también entiende la función hermenéutica del narrar en relación con el relato. Educando a sus personajes, educa también el narrador a su lector sobre un paradigma del saber caribeño.

La primera regla de este paradigma sería: describir y clasificar lo que no ha sido ni descrito ni catalogado, para entonces poder ordenarlo. Esta fase descriptiva del saber, sobre todo, permite entender las etapas de lo que se da como una progresión *histórica* de un acontecimiento al otro; lo que en realidad demuestra que esta progresión forma parte de un sistema de definición sociocultural, parecido al que intentaba definir Foucault. Más aún, mientras sabemos perfectamente que al

narrador le importa parecer muy distinto a sus personajes a lo largo de la historia evocada, queda claro también que varias partes de la novela de Carpentier confirman con cada uno de los personajes, lo que en la actualidad sugiere la voz autoral del narrador. Hay muchas referencias en *El siglo de las luces* a la función de recordar y escribir, es decir, al magisterio del texto y al lujo que se puede dar el narrador de burlarse de su profesión de escritor en tiempos de emergencia:

Eran presentados a los periodistas como víctimas de un régimen intolerable, y más si eran franceses. Se les hacía hablar de sus desengaños y padecimientos, bajo una tiranía peor que todas las conocidas, facilitándoseles los medios de regresar al hogar, donde, arrepentidos, narrarían sus malandanzas en los despenaderos de irrealizables utopías. Esteban se indignó ante la intención que le era atribuida: “¿Si crees que soy capaz de prestarme a eso, por qué me embarcas en una de tus naves?” El otro le topó la cara con la nariz, como quien remedara un altercado de marionetas: “Porque eres un excelente escribano y necesitamos uno por cada flota para levantar el Acta de las Presas y hacer los inventarios muy de prisa, antes de que algún bribón meta las uñas en lo que pertenece a la República” (Carpentier, 1983^a:243).

Sin embargo, hay varios pasajes en la novela donde queda claro que la narrativa funciona con una articulación especial, bajo una normalización generalizada de los eventos y de los pensamientos de los personajes. Es decir, se elabora en el subconsciente narrativo una visión preventiva del mundo, y lo que acontece todavía tiene que ser evaluado y clasificado para presentarlo al lector como lección. En uno de los pasajes descriptivos más ricos del *El siglo de las luces*, Carpentier propone que los personajes queden cautivos de una forma de pensar más geográfica que histórica: un universo narrativo donde la intriga parezca manejada por motivos muy poco relacionados con un vasto conocimiento de una infinitud de lugares: «A medida que se adentraba el *brick* en aquel extraño mundo que el piloto no había contemplado nunca ni lograba ubicar tras de la tremebunda deriva de la noche anterior, sentíase Esteban llevado a expresar asombro ante esas *cosas* puestas allí, inventándoles nombres». (Carpentier, 1983^a:267).

Se podría objetar que eso ocurre en todas las novelas. Comienza la novela clásica cuando asegura el narrador que tiene en la mano todos los mapas y todos los planes. Ya había dicho Lawrence Sterne en su *Tristram Shandy* (I:6) que, mientras iba a conversar con sus lectores, le correspondía enseñarles lo poco que sabían del mundo. Sin embargo, en el Caribe, esta forma autoritaria presenta problemas distintos. Dominar la intriga, afinar los vocabularios, controlar a los personajes, forma parte de una responsabilidad autoral, tomada muy en serio.

Pero puede pasar que el narrador enturbie, de paso, la realidad histórica. Argumenta Roberto González Echevarría que eso conforma el problema específico de un escritor atrapado en las contradicciones del arte puro y la novela realista (Gonzalez Echevarria 1977:66-73). Mas tarde, José Lezama Lima insinúa en *Paradiso* que el narrador no puede seguir sus personajes paso a paso, porque le faltaría el conocimiento local necesario para guiarles con autoridad alrededor del Caribe. Sin embargo, esta falta de homogeneidad —lo que Gramsci asocia en sus *Carnets* con un desacuerdo profundo entre el mundo del narrador y la realidad histórica de los personajes—, tiene en Carpentier el valor educacional que, precisamente, desespera al narrador romántico elitista del príncipe Mishkin en Dostoievski o de Emma Bovary en Flaubert.

Cuestión de apertura. Dostoievski lamenta que su protagonista no pueda convencer a los que van decidiendo su porvenir; Flaubert desprecia los sueños infantiles de su heroína. Al narrador de *El siglo...* le interesa quedarse abierto a las circunstancias que persigue, sin pretender que es él quien sabe. No ver, no estar, no participar, puede ser para los huérfanos forma de aprendizaje sin que se cierre sobre ellos el regulador verdadero. Aún la falta de entendimiento puede ser recurso del método. La cuestión no es si ha pasado algo ni lo que ha ocurrido sino cuántos acontecimientos han sucedido fuera de ajuste y cómo se puede representar, en el esquema reductivo de la cronología narrativa, con sus etapas distintas, una intriga en forma de desliz, quizás de fracaso. Comenta el narrador al respecto:

No había pensado, hasta ahora, en volver a la Habana, deseoso como lo estaba de desempeñar su papel, por pequeño que fuera, en una Revolución destinada a transformar el mundo[...]No valía la pena haber venido de tan lejos a ver una Revolución para no ver la Revolución; para quedar en el oyente que escucha, desde un parque cercano, los fortísimos que cunden de un teatro de ópera a donde no se ha podido entrar (Carpentier, 1983^a:180-181).

Así se constituye en la narrativa de Carpentier un saber incompleto, lo cual calificaré de *saber joven o saber de acomodación*. Este saber queda por organizarse, mientras que el narrador, predispuesto por su estricta educación europea, concibe sus personajes en la forma clásica de una intriga con exceso, inversión y resolución, se enfrenta con formas ya mas rígidas del mismo saber: todavía intenta continuar relatando las aventuras de sus protagonistas que salen de Cuba al mundo mas amplio del Caribe y de Europa, mientras advierte que la forma narrativa en que traspasa las noticias a sus lectores, casi le obliga a descontar el valor existencial de los acontecimientos para darles un carácter más bien típico ejemplar, como en el caso de la

guillotina, agarrotada en el puente de la nave que lleva Victor Hughes al Nuevo Mundo:

La Máquina permanecía enfundada en la proa, reducida a un plano horizontal y otro vertical, escueta como figura de teorema, cuando la escuadra entró de lleno en los mares del calor, afirmándose la cercanía de las tierras en una presencia de troncos arrastrados por las corrientes, de raíces de bambúes ramas de mangle, hojas de cocoteros, que flotaban sobre las aguas claro-verdecidas, aquí, allá, por los fondos arenosos (Carpentier, 1983^a:201).

Es esta forma joven del saber la que nos invita a compartir Carpentier en una intriga que pronto choca con las formas exteriores de la civilidad y de la enseñanza. El narrador plantea al lector la pregunta de si se puede encontrar en el área del Caribe los rasgos de una narrativa que permita trascender los términos ya dados de invasión o resistencia, de opresión o liberación. No cabe duda, esa problemática de la estratificación de un saber joven *versus* un saber viejo la había anticipado Karl Marx en su necesidad de definir cómo se deben entender los estadios de formación del capital. En Carpentier, la idea se retoma como reconfiguración entre dos continentes. Pero el problema más amplio de si cabe la teoría en las realidades prácticas de la geopolítica es lo que motiva por debajo el narrador. Al revisar este tema, se puede afirmar que:

cualquier saber tiene, por una acumulación, entonces, rasgos del mundo imaginario y del mundo real, de la ficción y de la historia, del individuo y del colectivo —y que existe como resultado de la compenetración de un cotidiano práctico y de un discurso ético sobre el mundo precisamente porque es discurso de filósofos, escritores, historiadores y críticos en la etapa joven de una historia de la acumulación. (Marx, 1973: 513).

Desde luego, en el caso de *El siglo de las luces*, nos llama la atención el hecho de que el héroe patrocinador de la novela es un negociante-trafficante de mercancías, un funcionario que tramita papeles y transmite órdenes; un ejecutivo que dispone de varias posesiones; un estratega que regula tanto el tráfico de los productos como el de seres humanos e ideas. En esta fase temprana de la circulación del capitalismo comercial, lo que más vale de la producción de esos mismos productos es su prospecto así como la organización del mercado donde se van a recibir.

Esta mercantilización de las ideas es cosa propia de la época que describe Carpentier. Esta fase abierta del saber representa un periodo idealista de acumulación, en el que el valor de las ideas está sujeto a la posibilidad de

estetizar la realidad, es decir, de representar el mundo como si fuera, no un sitio de confluencia entre teoría y práctica sino un lugar de experimento y de juego, hasta que los protagonistas se den cuenta de que son incapaces de modelar el mundo con sus sueños y terminan por enamorarse al mismo tiempo que comprenden que sus rebeldías son asimiladas por ser anticuadas también. Comenta Sofía, el personaje femenino de *El siglo de las luces* quien sirve al narrador de vocero y le parece, por ser la única mujer en un mundo de varones, también la única cuerda en un mundo de locos: «¡Quédate si quieres! ¡Yo voy!» “¿Y vas a pelear por quien?” “¡Por los que se echaron a la calle!—, gritó Sofía—. ¡Hay que hacer algo!” “¿Qué?” “¡Algo!” Y Esteban la vio salir de la casa, impetuosa, enardecida, con un hombro en claro y un acero en alto[...]” (Carpentier, 1983^a:412).

La novela termina trágicamente, ya que Esteban y su prima, ahora enamorados, mueren envueltos en el asalto del pueblo madrileño contra los vestigios del régimen napoleónico. Los críticos han comentado mucho sobre esta interrupción cruel de una epopeya romántica, cuando, al parecer, los dos héroes habían encontrado, sin Victor Hughes, por fin muerto en el Caribe, el sentido de la vida. Entonces, al haberlo descubierto, termina la novela. El novelista defiende la incongruencia de un final brusco por el hecho de que nunca habría en la novela un final adecuado. Pero una cosa se ha entendido perfectamente. No se puede escribir más allá de los que han encontrado su destino y cumplido el ciclo joven de la sabiduría. Son los *morituri*.

Sin embargo, la visión tradicional del siglo XVIII, como siglo de la racionalidad, procura buscar en las Revoluciones y en los intelectuales —filósofos que las auguran— signos imprescindibles de lo que tiene que haber pasado. Esta visión de un mundo sistematizado procura los fundamentos de lo que se sabe hoy de un pasado ya formalizado, pero no permite recuperar lo que más interesa al novelista: el potencial avasallador de un mundo joven en el que sólo se sabe una cosa: que el futuro queda por delante y que esa clara distinción entre presente y futuro es la clave del futuro. Carpentier rememora en su discurso lo que estaba escrito en la *Encyclopédie*:

Il faut tout examiner, tout remuer sans exception et sans ménagement; oser voir, ainsi que nous commençons à nous en convaincre, qu’il en est presque des genres de littérature ainsi que de la compilation générale des lois et de la première formation des villes[...]qu’aussitôt qu’un nom fut donné à une composition d’un caractère particulier, il fallut modeler rigoureusement sur cette esquisse toutes celles qui se firent... (Encyclopédie 1969:43-68).

II

Tal como lo mencioné, la noción de un saber filosófico-histórico, la popularizó Foucault, al añadir al concepto estructuralista ruso de

“cronotopo” (Bajtín) la dimensión fenomenológica de un pensamiento teórico, heredado de Heidegger, con lo cual se calcula la dinámica de los individuos, de las fuerzas y de los poderes que animan una época. Es como si, de Vico a Marx, y hasta los críticos del postmodernismo, del colonialismo, del color y de la raza, de la diáspora y de la resistencia (de Frantz Fanon y C.L.R. James, hasta Suleri, Said y Gilroy), se hubiera establecido la idea, sin definirla propiamente, de que cualquier forma de pensamiento filosófico, sea de alienación, de lucha de clases, de ideología y de identidad, presupone, para tener valor práctico, un saber, lo cual quiero llamar «histórico-ficcional», sobre la época, el lugar y sus posibilidades narrativas.

Estas posibilidades forman parte, sobre todo, del mundo cotidiano. Propongo que en Europa y hasta cierto punto en el resto del mundo, hay cuatro etapas en el desarrollo de esta narrativa de lo cotidiano novelesco. La primera ocurre en el mundo de una modernidad temprana, cuando el universo ficcional tiene que reflejar los cambios de visión que resultan de la necesidad de integrar un nuevo mundo con el antiguo. Esa época, naturalmente, la simboliza *Don Quijote* con su deseo de ajustar hasta los más íntimos detalles del mundo exterior con lo que ya ha leído en sus libros de caballería. Forma parte de esa época también el *Espejo de paciencia* (1608) con sus representaciones de bárbaros dentro de un mundo caribeño. La segunda época de la novela empieza en Europa con *La princesse de Clèves* a finales del siglo XVII, una novela donde los sentimientos de la heroína a la que no se le permite casarse con su prometido —a pesar de que las circunstancias externas (ha muerto el marido, cuya existencia hacía imposible esta unión)— demuestran cómo los símbolos que impiden al caballero lograr sus metas amorosas y humanísticas—, han sido integrados al universo de la *princesa* y son ahora meros signos de las contradicciones internas que tanto tiene la novela como el mundo. A ese universo también pertenece *Sab*, donde el relato de una relación amorosa tiene que tomar en consideración ahora cómo las relaciones entre blancos y negros, bajo un régimen de esclavitud, pueden justificarse con referencia a principios de moralidad inquebrantable. La narradora reconoce perfectamente por qué su amor por un mulato nunca será permitido. Admite su héroe:

Mi madre vino al mundo en un país donde su color no era un signo de esclavitud; mi madre —repitió con cierto orgullo—, nació libre y princesa. Bien lo saben todos aquellos que fueron, como ella, conducidos de las costas del Congo por los traficantes de carne humana. Pero, princesa en su país, fue vendida en éste como esclava [...] ¡Mi libertad!... Sin duda es cosa muy dulce la libertad... Pero yo nací esclavo desde el vientre de mi madre [...] fui escriturado a la señorita Carlota: soy esclavo suyo, y quiero

vivir y morir en su servicio (Gómez de Avellaneda, 1973:140-141).

La tercera etapa integra a Europa los argumentos de quienes quieren relacionar los problemas del narrador (al contar la historia tiene también el narrador que identificar su papel en el trato y la manipulación de los acontecimientos) con los de los maestros del realismo europeo. Tanto Balzac como Manzoni, Dickens, Fontane o Galdós cumplen lo que hasta la fecha no se había logrado: presentar la intriga articulada dentro de un espacio mental, lo cual permite sintetizar el relato no sólo en lo que se refiere a la ficción sino también como sistema de registro y de demarcación de ciertos momentos de la historia. Ahora bien, los encuentros de estos personajes iluminan, en pocos años, toda una época. Vale la pena recordar el comentario de Galdós al respecto:

Bien quisiera yo que estas Memorias ofreciesen pasto de curiosidad e interés a las personas que buscan en la lectura entretenimiento y emociones fuertes. Pero no he querido contravenir la ley que desde el principio me impuse, y fue contar llanamente mis prosaicas aventuras en Madrid desde el otoño del 80 al verano del 84, sucesos que en nada se diferencian de los que llenan y constituyen la vida de otros hombres, y no aspirar a producir más efectos que los que la emisión fácil y sincera de la verdad produce, sorpresas y burladeros de pensamiento y de frase, haciendo que las cosas parezcan de un modo y luego resulten de otro (Galdós, 1994: V:26:1:675).

A esta categoría de *cronotopo* pertenece, más que cualquier otra, la novela cubana *Cecilia Valdés*. En ella, Cirilo Villaverde procura ajustar el enfoque del narrador con los acontecimientos que describe, como si el tema principal de la novela fuera no solo reflejar la relación de la mulata con el heredero criollo sino plantear el tema de la distancia estética apropiada para exponer además la realidad del sistema colonial en que tiene que colocar a sus personajes. Desde luego, no es extraño el cuarto de siglo que Villaverde necesitó para terminar su libro. Le costaba trabajo afinar un discurso que pudiera integrar los cambios que le tocaba representar. Y mientras más incidían estos acontecimientos en su propia vida así como en su proyecto literario, se daba cuenta de que había madurado la situación, no sólo porque el tiempo seguía transcurriendo sino porque ponía en un pasado lejano la representación de los sucesos acaecidos. La cuarta época está marcada por novelas como el *Alexanderplatz* de Doebelin en Alemania, las novelas de Henry James en los Estados Unidos y en Inglaterra, y las de Boris Pasternak en la Unión Soviética, de Paul Nizan y especialmente de Louis Guilloux en Francia. En esta época, el narrador se percató de que si han ocurrido en el mundo cambios a escala

transnacional, no puede describirlos en forma autoritaria, porque exceden su capacidad narrativa y tendría que investigar cómo sus propios personajes deben percibir la historia que les transmite.

No pretendo, en estas cuatro etapas, recuperar la totalidad de la historia novelística de Occidente —faltan muchas en esta recopilación. Por ejemplo, no menciono ni a Kafka ni a Joyce ni a Proust; ni, en la segunda mitad del siglo XX, a los escritores del *boom* latinoamericano. Sin embargo, me parece adecuado este esquema para aproximar la tradición novelística del *saber joven* a la cual me refiero. Es una tradición en que la representación del mundo histórico-social depende de los deseos contradictorios de los personajes en lo privado y lo público. Es a la cuarta época que pertenece el proyecto novelístico de *El siglo de las luces*. La última etapa marca una evolución crítica en la progresiva autonomización de la novela en relación con la realidad económica y social a la que está asociada. Y la manera en que se demuestra esta diferencia es que el modo descriptivo que caracteriza a la mayoría de las novelas europeas tiene una función diferente.

Se ha demostrado (Genette, 1998) que la función del proceso descriptivo, integrado por el sistema narrativo, permite al narrador establecer la distancia que le conviene y así convencer al lector de que la narrativa es no sólo cuestión de secuencia cronológica sino también del cambio de enfoque que exige la intriga. Por ejemplo, la manera en que Karamazov se permite juzgar a la gente que vive alrededor de su entorno es diferente de la manera en que el autor-héroe del *Dr. Zhivago* pone en escena su pasado. De Karamazov a Zhivago, el desarrollo del mundo capitalista confirma la alienación del héroe y demuestra con esta alienación la inevitabilidad de los conflictos que demandan un cambio social. Cuando en *Dr. Zhivago* el narrador de Pasternak declara que la posición de un individuo en la sociedad se define por el poder de su imaginación, está indicando que el papel de la ficción en tiempos convulsos es proyectar, como a la manera de los rayos X, los contornos que no se ven a simple vista. Además, sugiere que la posición del narrador objetivo es insostenible porque le queda claro que, al describir el mundo como si pudiera él seguir mirándolo desde una posición inamovible, sólo obtendría una mirada nostálgica sobre un pasado reificado dentro de un instante presente (Jameson, 1989: 517-537), aun más poderoso por haber sido constantemente reciclado:

«Rummaging through history has become a standard technique of advertising, especially of visual and electronic ads, as a way to underline the inherent ephemerality of the present». (Appadurai, 1997: 23-45).

Es decir, el mundo de la fracasada Revolución rusa no deja otra solución que el abandono de una forma que enfoca conflictos en el modo

artificial de la nostalgia. Concluye el narrador del *Dr. Zhivago* sobre las pretensiones de los intelectuales:

Dudorov's pious platitudes were in the spirit of the age. But it was precisely their correctness, their transparent sanctimoniousness, that exasperated Yuri. Men who are not free, he thought, always idealize their bondage. So it was in the Middle Ages, and the Jesuits always played on this. Yuri could not bear the political mysticism of the Soviet intelligentsia, though it was the very thing they regarded as the highest of their achievements and described in the language of the 'spiritual top-flight of the age'. But this he also kept to himself in order to avoid hurting the feelings of his friends. (Pasternak, 1958: 431).

Verdaderamente, esta forma comprometida de la novela, existe también en muchas partes del mundo en general, y del Caribe en particular. William Faulkner, por ejemplo, en la Nueva Orleans de su novela picaresca *Palms*, muestra cómo el intento de tomar en cuenta la historia por ser objeto de investigación profesional, por ser el narrador un periodista en la época de Cuba y del Caribe, no puede mantenerse sin volcarse al estilo humorístico. En Cuba, este humor *no picaresco* no funciona en la novela. Sólo ocurre en la poesía, como lo demuestran Guillén y otros en una lengua más bien dialectal. Dice Guillén: «He tratado de incorporar a la literatura cubana —no como simple motivo musical, sino como elemento de verdadera poesía— lo que pudiera llamarse el *poema-son*, basado en la técnica de esa clase de baile, tan popular en nuestros días. [...] Mis *poemas-sones* me sirven además para reivindicar lo único que nos va quedando»... (Retamar, 1972: 17-18).

En la novela cubana, el tránsito de una narración de tipo valorativo a otra de tipo clasificatorio, o sea, del manejo discursivo de Cirilo Villaverde al de Carlos Loveira, significa que el potencial narrativo de los acontecimientos históricos, con tal de que queden bajo el dominio del narrador, radica en el poder adquisitivo de un narrador que busca modelos y ofrece normas. Villaverde no da un buen ejemplo de este fenómeno cuando se esfuerza en detallar anécdotas mientras añade un comentario justificativo aunque sin costumbrismo. Terminado un exhaustivo inventario de los ceremoniales de la cena en casa de Don Cándido Gamboa, Villaverde se ocupa del padre de Leonardo:

Las preferencias de doña Rosa no podían equivocarse: todas a favor de Leonardo. Las de D. Cándido, si algunas dejaba ver en ocasiones señaladas, hacían foco en su hija mayor Antonia. Era el hombre de negocios mas bien que de sociedad. Con escasa o ninguna cultura, había venido todavía joven a Cuba de las serrañas de Ronda, y hecho caudal a fuerza de industria y de economía,

especialmente de la buena fortuna que le había soplado en la riesgosa trata de esclavos de la costa de África. Su tráfico principal en La Habana, aquel que le sirvió de peldaño para subir a la cima de la riqueza, consistió en la negociación de maderas y ripia del Norte de América, teja colorada, ladrillos y cal del país, si bien en el día no se ocupaba de eso exclusiva ni personalmente, sonándole mejor en los oídos el título de hacendado que le daban sus amigos por el ingenio de fabricar azúcar, *La Tinaja*, que poseía en la jurisdicción del Mariel, el cafetal *Las Mercedes*, en la G?ira de Melena y el potrero o dehesa de Hoyo Colorado. (Villaverde, 1953: XI, 183).

En la narrativa de Loveira, ese tipo de comentario se ha modificado. En vez de recalcar la certidumbre no problemática de Villaverde, el panorama descriptivo de la novela se ha enriquecido con las opiniones estereotipadas del narrador autodidacta sobre sus propios personajes. Como resultado, el lector comienza a sentirse desconectado del ambiente. En una mirada detallada al comedor de Don Roberto, el narrador de Loveira, provee a su lector una información de cuestionable valor histórico, que funciona a nivel seudo histórico. El texto alcanza un tono familiar, aunque desalentador. Por ser realista, al narrador le importa más lo típico que lo histórico:

La casa era casona, porque en ella debían vivir todos los “muchachos”, aun después de casados. Era esta una vieja costumbre criolla, que se complicaba con otra debida al pasado régimen de la esclavitud: la reunión de una numerosa servidumbre, de ambos sexos, en feliz promiscuidad con la familia de la casa. A la gran mesa de caoba, que ocupaba el enorme comedor de la quinta, sentábanse, mañana y tarde, catorce personas. En un extremo de la mesa presidía Don Roberto. Don Roberto, además de cubanísimo por su debilidad por las faldas, de bata o de vestido de percal, lo era por otras muchas características (Loveira, 1962: 55).

Finalmente, cuando llegamos a *Paradiso*, de José Lezama Lima, entendemos la supremacía del narrar sobre lo narrado, de la *fábula* de los formalistas rusos, sobre *fábula* y *sujeto* (Tomachevski, 1965:263-307). Se supone que la existencia de seres humanos, el funcionamiento de sociedades, la realidad material del mundo, es cada una parte de un trabajo de inventario de lo cotidiano, lo cual empieza con el *verum factum* de Vico pero termina con la parodia de Loveira. Al terminar la novela, el lector entiende menos cómo concluye la narración y comprende mejor que el manejo narrativo es cuestión de legitimación. En vez de remitir a su lector a una realidad histórica fundamental indudable —la cual se sabe no puede haber existido *ipso facto*—, el narrador le entrega una suma estética que representa su valoración de lo cotidiano. El que sabe, sabe. Más allá del acontecimiento, en todo

caso ficcional, se ofrece ahora —en una forma que los marxistas acostumbran calificar como *degradada* aunque presente un interés narrativo universal—, una conciencia histórica cautiva de un imaginario histórico. Así lo expresa el narrador de *Paradiso*:

¿Qué pasaba en aquel cuarto donde la cortina había sido tironeada por una mano nerviosa? Allí estaban María Teresa Sunster, el doctor y su hijo; no costaría mucho trabajo, no había que tener un gran don de observación para poder precisar que los tres estaban reunidos por alguna cuestión de extrema gravedad familiar [...] Cuando los tres coincidían a la hora de las comidas, Ricardo dejaba que su padre hablase para no seguir el dialogo[...] Como entre los tres existía siempre una extrema delicadeza en el trato, la simple cortesía, desprovista de su raíz afectiva, hacia la frialdad mas sensible y peligrosa...(José Lezama Lima, 1975:507).

En las novelas de Carpentier, el narrador, a diferencia del narrador estetizante de Lezama Lima y Loveira, adopta una posición revisionista y procura implementar el método investigativo-ficcional de Villaverde. También amplía la idea de que es útil este saber para comprender el imaginario de una época, el punto de vista que tiene la gente sobre su pasado y las esperanzas que tiene sobre su futuro. Es decir, mientras la noción del Caribe y la de la novela, se formalizan tanto en la lengua como en la cultura del siglo XVIII, la noción epistemológica de un saber especial facilita la comprensión de lo que ahora se llama *los procesos históricos*, por lo cual inferimos que la historia consiste mucho más en aprehender los acontecimientos y la interpretación histórica, en aprender cómo la imaginación contribuye a efectuar la interpretación del pasado con la del presente.

Al reflexionar sobre su creación, muchos años después de haber escrito su novela *El siglo de las luces*, Carpentier refiere que escribirla había sido para él la oportunidad de echar una ojeada a la época de fines del siglo XVIII no sólo como a tiempos de revolución sino también como a una época de dos ciclos. El primer ciclo habría tenido lugar con los hechos de la Revolución francesa, los cuales habían impactado bastante al mundo del Caribe sin dejar muchas huellas ni en la historiografía ni, por ser francesa y enteramente negra, en la memoria castellana o anglo-sajona. El segundo ciclo abarcaba, el período entre fines de los años treinta, cuarenta y cincuenta hasta el triunfo de la Revolución cubana, cuando precisamente querría desarrollar el propio Carpentier su visión del mundo al regresar de una Europa en guerra y buscar una forma de pensar y de recordar el pasado que pudiera liberar a los intelectuales latinoamericanos y caribeños de su dependencia con el Modernismo europeo. En su prólogo a *El siglo de las luces*, Carpentier recuerda que el deseo de quebrar una relación simbiótica con la madre Europa, ese deseo de una diferencia

radical que pudiera acomodar a un hombre nuevo, antecedente de la Revolución cubana, es el producto de un nuevo saber cuyo aprendizaje se conforma con una época clave de la historia occidental: el mencionado Siglo de las Luces. Aunque el siglo de los filósofos tiene la reputación de haber reemplazado los mitos con un sentido de la realidad concreta, nos corresponde ver que el proceso de entender la narrativa en toda su extensión también adquiere valor de mito en sí, mientras el lector comprende que lo que ha leído no es sólo un relato imaginario sino algo que también hubiera podido ocurrir en la realidad: dice Balzac en su novela *La fille aux yeux d'or* que tiene que ver con los mundos imaginarios de un espacio transcontinental:

[...] *Cette Fille aux yeux d'or dont raffolait à cette époque toute la jeunesse élégante de Paris, il y songeait à peine ! L'idée de la mort exprimée à travers les plaisirs, et dont la peur avait à plusieurs reprises rembruni le front de cette belle créature qui tenait aux heures de l'Asie par sa mère, à l'Europe par son éducation, aux Tropiques par sa naissance, lui semblait être une de ces tromperies par lesquelles toutes les femmes essaient de se rendre intéressantes. « Elle est de La Havane, du pays le plus espagnol qu'il y ait dans le Nouveau Monde ; elle a donc mieux aimé jouer la terreur que de me jeter au nez de la souffrance, de la difficulté, de la coquetterie ou le devoir, comme font les Parisiennes. Par ses yeux d'or, j'ai bien envie de dormir[...] Il ne voulut pas être dépassé par cette fille qu'un amour en quelque sorte artificiel avait formée par avance aux besoins de son âme, et alors il trouva, dans cette vanité qui pousse l'homme à rester en tout vainqueur, des forces pour dompter cette fille ; mais aussi jeté par delà cette ligne où l'âme est maîtresse d'elle-même, il se perdit dans ces limbes délicieuses que le vulgaire nomme si niaisement les espaces imaginaires* (Balzac, 1977: V: 1093, 1101).

En fin, la novela de Carpentier logra demostrar que la asunción del Caribe a la historia lleva consigo una metaficción del imaginario filosófico, lo cual vincula cada etapa del desarrollo a la evolución de una trastornada hermenéutica colectiva, la cual regresa siempre en la época de insurgentes, cubanos y jóvenes:

«Las palabras no caen en el vacío». Es decir: cuando las palabras de la Revolución Francesa parecían haber sucumbido en Francia bajo la represión termidoriana, sus ideas seguían creciendo y fructificando en América y muchas de ellas en Cuba, como lo demuestran las primeras conspiraciones de nuestro siglo XIX y el espíritu que las animaba, aun tan semejante al de la Revolución Francesa en su fase inicial. (Arias, 1977 a: 31)

El profesor Marc E. Blanchard enseña en la Universidad de California, Davis (EE.UU.)

BIBLIOGRAFÍA

- Appadurai, Arjun (1997). "Consumption, Duration and History". *Streams of Cultural Capitals: Transnational Cultural Studies*. Stanford: Stanford University Press.
- Arias, Salvador (1977a). "Habla Alejo Carpentier", en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Compilación y prólogo de Salvador Arias. La Habana: Casa de las Américas.
- Arias, Salvador (1977b). "Confesiones de un escritor barroco", en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Compilación y prologo de Salvador Arias. La Habana: Casa de las Américas.
- Carpentier (1983^a). *El siglo de las luces*. Edición de Ambrosio Fornet. Madrid: Cátedra.
- Carpentier, Alejo (1983b). "El autor habla de su obra", en *Revolución y Cultura*, numero 131-132 (Julio-Agosto 1983). La Habana: Casa de las Américas.
- Balzac, Honoré de (1977). *La fille aux yeux d'or. La condition humaine, Scènes de la vie parisienne*. Edition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Paris : Gallimard (Pléiade), Volume V.
- Canguilhem, Georges (1966). *Le normal et le pathologique*. Paris : P.U.F
- Encyclopédie* (1969). "Article *Encyclopédie* " : selected articles, edited by J. Lough. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fernández Retamar, Roberto (1972). *El son de vuelo popular*. La Habana:Ediciones Unión.
- Foucault, Michel (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard (Sciences humaines).
- Galdós, Benito Pérez (1994). *Lo prohibido. Novelas*. Genova-Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Genette, Gérard (1998). *Nuevo discurso del relato*, traducción de Marisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis (1973). *Sab*, prólogo y notas de Mary Cruz. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- González Echevarría, Roberto (1977). *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*. Cornell University Press: Ithaca and London.
- Jameson, Fredric (1989). «Nostalgia for the Present», en *South Atlantic Quarterly* 88.2.
- Loveira, Carlos (1962). *Juan Criollo*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- Lezama Lima, José (1975). *Paradiso. Obras completas*. México: Aguilar.
- Martínez-Alier, Vergna (1974). *Marriage, Class and Colour in Nineteenth Century Cuba*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martínez Villena, Rubén (2000). *Prosas*, selección y notas de Luis Suardiaz. La Habana: Letras Cubanas.
- Marx, Karl (1973). *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*, translated with a foreword by Martin Nicolaus. New York: Vintage.
- Pasternak, Boris (1958). *Dr. Zhivago*. Translated by Max Hayward and Manya Harari. London: Collins and Harvill Press.
- Tomachevski, Boris (1965). "Thématique", en *Théorie de la littérature* (Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, préface de Roman Jakobson). Paris : Editions du Seuil.
- Tiempo, Lorenzo (1945). « Alejo Carpentier : un americano que regresa a América », en *Papel literario (El Nacional)*. Caracas.
- Varela, Félix (1977). *Escritos políticos*, editados por Joaquín G. Santana. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Villaverde, Cirilo (1953). *Cecilia Valdés*. Edición crítica y notas por Esteban Rodríguez Herrera. La Habana: Editorial Lex.
- Williams, Lorna Valerie (1994). *The Representation of Slavery in Cuban Fiction*. Columbia: University of Missouri Press.

ELECTRA EN QUISQUEYA

LUISA CAMPUZANO

O mito é o nada que é tudo

FERNANDO PESSOA



LA CONFIGURACIÓN Y UBICACIÓN GEOGRÁFICA DEL Caribe y del Mediterráneo, la heterogeneidad de los pueblos que han vivido y viven en sus riberas, así como algunos de los rasgos definitorios de las civilizaciones formadas en sus cuencas, principalmente su sincretismo y, a la vez, su multiculturalismo, han permitido establecer comparaciones y correspondencias, explícitas o tácitas, entre estos dos grandes espacios de fundación, por lo demás también muy diferentes.

Estos nexos trasatlánticos han encontrado expresión privilegiada en todos los registros de las letras desde los días del Descubrimiento, cuando los manatíes son confundidos con sirenas por Cristóbal Colón -¿nuevo Ulises, nuevo Jasón, acaso el senequeano Typhis con quien lo hace identificarse Alejo Carpentier en *El arpa y la sombra*?

Para comenzar por el principio, por el “*pater Homerus*”, entre las decenas de ejemplos que pudiéramos presentar, dos muestras muy cercanas y de bien diverso carácter, colocadas en contrapuestos polos discursivos del inmenso arco intertextual que une a ambos mares, podrían ser el gran poema *Omeros* (1990), de Derek Walcott, y la *Odilea*, de Francisco Chofre, un valenciano que escribió en “cubano” una desternillante parodia del texto homérico -la cual fue mención del Premio Casa de las Américas en 1966.

Pero esta relación entre el Caribe y el Mediterráneo y, particularmente, entre espacios y conflictos caribeños contemporáneos, y la Grecia también contemporánea, a través de la reescritura como palimpsesto de grandes mitos y obras literarias de la Hélade, resulta del mayor interés cuando es abordada por mujeres, ya que dadas algunas características de la literatura femenina de la segunda mitad del siglo XX —a las que nos referiremos más adelante—, los nexos que se establecen en estos textos no sólo son muy sorprendentes e inquietantes sino también muy subversivos; lo que en no pocas ocasiones se exhibe como decidida voluntad de afirmación de esta relación transatlántica y, al mismo tiempo,

como muestra del espíritu transgresor con que se apela a ella en función de subvertir la cosmovisión patriarcal consagrada por la tradición clásica. Tres ejemplos muy evidentes, aunque no hagamos más que citar sus títulos, se encuentran en *Homérica latina* (1979), de la argentino-colombiana Marta Traba --autora a la que volveremos más adelante--, *El miedo de perder a Eurídice* (1979) de la cubano-mexicana Julieta Campos y *Papeles de Pandora* (1976), de la puertorriqueña Rosario Ferré.

Por tanto, no puede extrañarnos que *Escalera para Electra*, novela de la más importante escritora dominicana del siglo XX, Aida Cartagena Portalatín (1918-1994), no sólo haya sido materialmente escrita a fines de los sesenta entre Atenas y Santo Domingo sino que a comienzos del primer capítulo su protagonista narradora, una dominicana estudiosa del arte que lleva varias semanas recorriendo Grecia, mientras pone por escrito sus comentarios de diverso carácter sobre la tragedia de Eurípides a cuya representación acaba de asistir, diga lo siguiente: “Dos Electras para un cerebro es un tumulto. Electra en tierras de Agamenón. También en la historia de una familia amiga de la nuestra. Electra nació en mi pueblo”. (Cartagena, 5-6).

Por otra parte, si revisamos no sólo la literatura antillana sino también otras literaturas hispanoamericanas, nos encontramos con que el mito de Electra es uno de los que se ha prestado a más reelaboraciones, y que la mayoría de ellas se deben a escritoras. Recordemos brevemente algunas, como la memorable “Electra en la niebla” (poema inédito hasta 1991) de la chilena Gabriela Mistral, “Retorno de Electra” (1984), de la mexicana Enriqueta Ochoa, la Electra de *Las andariegas* (1984), de la colombiana Albalucía Ángel; o *Electra, Clitemnestra* (1986), de la cubana Magaly Alabau, sobre las que volveremos más adelante.

Pero de momento conviene detenernos en algunas de las razones por las cuales la escritura femenina del siglo XX se interesó tanto en los mitos clásicos. Como prefiero repetirme que citarme, insistiré, con casi idénticas palabras, en lo que he dicho en otras ocasiones.

La escritura femenina de las últimas décadas, incluida la latinoamericana se caracteriza por un espíritu transgresor, subversivo, contestatario, que se expresa en una praxis polémica. Entre los objetivos fundamentales de sus autoras ha estado la revisión y reformulación de las imágenes de las mujeres acuñadas a lo largo de siglos por el discurso patriarcal. Pero aunque se ha insistido en cómo esto implica una “intervención crítica, y por lo tanto paródica, en el ‘paisaje textual’ preexistente” (Sklodowska, 144), sin embargo, no se ha reparado lo suficiente en el hecho de que parte de la revisión y subversión promovidas por las escritoras latinoamericanas contemporáneas ha tomado como blanco

y, simultáneamente, como fuente, la antigüedad clásica, lo que era de esperar habida cuenta del peso que el pensamiento y, en general, la cultura grecolatina han tenido en la construcción de la subalternidad femenina.

Emprendida desde la perspectiva metodológica de una estudiosa de las letras femeninas hispanoamericanas con formación de filóloga clásica, mi indagación sobre este tema, comenzada hará dos años, dista mucho de aspirar a constituirse en un inventario de “influencias” o de “deudas” de esas autoras con el mundo grecolatino. Por lo contrario, su objetivo es descubrir la inteligencia con que las escritoras contemporáneas de la América Latina se han empeñado en volver a tejer con otros diseños los hilos de tramas antiguas y --en cierta medida-- ajenas, o a tomar algunos de sus motivos para sus propias telas; es decir, desentrañar el modo en que Eco da nueva forma y nuevo sentido al discurso del siempre autorreflexivo Narciso.

Es, pues, tanto teniendo en cuenta la relación entre las culturas del Caribe y las del Mediterráneo, como los objetivos de mi trabajo sobre la presencia de la tradición clásica en la escritura femenina latinoamericana, que vuelvo a la lectura de *Escalera para Electra*, de Aida Cartagena Portalatín, retomándola más o menos donde la había dejado, es decir, en sus primeras páginas.

La protagonista narradora de esta novela eminentemente experimental --finalista en 1969 del Premio Biblioteca Breve de Seix Barral--, es una mujer que, nacida y formada en la periferia de la periferia, en uno de los países más pobres del Caribe, y consciente de su pertenencia a este medio, se mueve, sin embargo, en el espacio de la “alta” cultura, a la que hace permanente referencia a todo lo largo de un relato marcado por una gran --y en buena medida, caótica-- densidad intertextual. Así da pormenorizada y valorativa cuenta de sus curiosas y eruditas andanzas por Grecia, intercalando digresiones tanto sobre el arte y la literatura como sobre la gastronomía y los licores de la Hélade, al tiempo que metatextualmente comenta la “biografía” de su Electra quisqueyana, la que está escribiendo durante este viaje con la finalidad de enviar el texto a su editor europeo antes de regresar a Santo Domingo. Cada uno de los treinta capítulos de que consta la novela incorpora al principio, al final o en cualquier otra parte, sin ninguna motivación evidente o comentario, tanto pasajes de una o más escenas de la *Electra* de Eurípides, como los textos de tarjetas postales, cablegramas o cartas que la protagonista narradora escribe a distintos destinatarios. Ella discurre en torno al arte de novelar en general o se detiene, en particular, en la poética del *nouveau roman* y los postulados de Alain Robbe-Grillet o de Claude Simon, e igualmente trata con detenimiento, pero siempre irónicamente, otros aspectos de la cultura contemporánea, los grandes

cambios de todo tipo que se están produciendo hacia fines de los sesenta --Viet Nam, LSD, píldoras anticonceptivas--. Pero, sobre todo, es de la mayor trascendencia en relación con nuestro análisis, pues este no sólo será la cornisa referencial que codifica la trama, el paralelo que va desarrollando entre la vida política griega y dominicana contemporánea a través de la comparación --también irónica-- de los respectivos regímenes dictatoriales --el de Trujillo y el de los coroneles-- y su aparato militar, del intervencionismo norteamericano, de los parecidos grados de miseria, de la emigración, en fin, de todo lo que en aquellos tiempos --y tratándose de Grecia, en buena medida también en éstos-- permitía una identificación de la periferia europea con el Tercer Mundo.

En este contexto sin dudas contestatario, provocador, crítico, alcanza mayor relevancia la transgresión del mito clásico que opera la autora al identificar a la “biografiada” por la protagonista narradora con Electra. Resumamos, pues, los aspectos más significativos, como “novela familiar”, del mito, a fin de hacer más evidente su subversión cuando lo comparemos con la historia que se inserta en la novela.

De acuerdo con cualquier diccionario mitológico al uso lo que sigue es lo fundamental: Electra, hija de Agamenón y Clitemnestra, después del asesinato de su padre por Egisto --quien se había convertido en amante de su madre mientras Agamenón estaba en Troya-- y por ésta, logra escapar de la muerte y salvar a su hermano Orestes, pero es tratada como una esclava o casada con un campesino. Cuando pasados algunos años regresa su hermano, con el fin de vengar la muerte de su padre, Electra se encuentra con él y lo ayuda a ejecutar la muerte de Egisto y de Clitemnestra, por la que él pena hasta ser perdonado por Atenea.

Lo que cuenta la novela de Cartagena en algo se acerca, pero en mucho se aleja del mito. Don Plácido, el hombre más rico del pueblo gracias a su matrimonio con Rosaura, de la que tenía dos hijos pequeños, se pasaba la vida fuera de su casa, en juergas y parrandas, y uno de sus peones, apenado por la tristeza, soledad y trabajos de Rosaura, la ayudaba y jugaba con los niños. Celoso, Plácido decidió que los niños no eran suyos, sino del peón, se los quitó a la madre y los envió a la abuela materna, mató impunemente al peón y encerró a Rosaura, a la que forzó para que le diera descendencia que sin dudas fuera de él. Así nació Swain --que en inglés es un sustantivo y adjetivo masculino que significa zagal, galán, amante, enamorado-- , nombre que le puso una de las empleadas de la casa --que antes había trabajado con americanos--, a la niña fruto de esta violencia, la que fue educada por el padre en el odio a su madre y a todo lo relacionado con ella, incluyendo su abuela y hermanos. Pasado el tiempo y muertos el más pequeño de los hermanos y la abuela, que dejó su propiedad en herencia a Rosaura, ésta intentó irse a vivir con el hijo sobreviviente,

pero Swain lo había enemistado con ella. Casualmente un muchachito de la finca descubre que Swain y Plácido tenían relaciones incestuosas y busca la forma de que Rosaura los vea. Rosaura mata a Plácido y no es descubierto su crimen gracias a la complicidad de todos. Pasado el tiempo y habiendo dividido la vivienda entre ambas, mientras que Swain se entrega a cualquiera, Rosaura tiene relaciones estables con el médico, de quien queda embarazada. A punto ya de parir, Swain intenta quitarle a su amante y, como no puede, ocasiona la muerte tanto de su madre como del bebé. Después se reúnen ella y su hermano en una relación que se insinúa también como incestuosa.

Confrontadas ambas tramas, resultan evidentes la defensa y el predominio en las dos de las concepciones tradicionales de la familia patriarcal, pero mientras que en el mito clásico el amor al padre significaba el respeto a una legalidad estatuida que iba mucho más allá de los sentimientos y afectos --suponiendo que estos existieran entre sus miembros tal y como los conocemos ahora-- y el matricidio, por tanto, tenía un sentido de justicia dentro de este orden del padre; en la novela el amor al padre es también --y sobre todo-- satisfacción del deseo sexual, por lo que el matricidio es un mero crimen pasional, una venganza entre rivales sin ninguna legitimación fuera de ese deseo perverso.

Pero hay elementos nuevos de interés, que también emergen en los otros textos de autoras latinoamericanas de las que hablábamos al inicio, y estos son, en primer lugar, el protagonismo que asume Electra, arrebatándose a Orestes --el hermano de Swain no tiene participación en la venganza; Electra y Orestes son un continuo, un uno con dos formas en el poema de Mistral; y en los textos de Ochoa, Alabau y Ángel, Orestes simplemente no existe. En segundo lugar --y la prelación es puramente retórica, puesto que el protagonismo de Electra, colocada en primer plano o en plano exclusivo, va a ser el efecto de esta causa-- es del mayor interés la transformación del conflicto en algo exclusivamente familiar --o individual, en las autoras a las que acabamos de referirnos--, que ni tiene vínculos ni repercute, como en el caso de las tres tragedias que abordan y desarrollan el mito, en la política, en la ciudad; y sobre todo su concreción en las complejísticas y omnipotentes relaciones madre-hija, que en una sociedad significativamente matrilineal como la latinoamericana, tiene una trascendencia innegable, la que se evidencia en la novela, por ejemplo, en el poder económico y la independencia de la madre de Rosaura, de cuyo padre jamás se habla. Así Alabau retomará esta relación madre-hija, tan consustancial en la obra de Mistral, a través de la reelaboración del mito de Deméter y Perséfone en otro libro suyo: *Hemos llegado a Ilíón* (1995). Sin embargo, en Ochoa el destinatario del discurso, de la súplica de perdón, del testimonio de amor de la Electra que retorna, es el padre.

Por último, resulta muy importante revisar otro aspecto que aparece en la novela y no está presente, de modo explícito, en el mito helénico tal como lo hemos resumido a partir de las tres tragedias que lo desarrollan dramáticamente. Se trata de la inocencia de Rosaura. La madre, en este caso, es una víctima inocente. Y, en este sentido, la bibliografía desarrollada más recientemente por los estudios clásicos feministas ha prestado especial atención a otras secciones narrativas del mito, que permiten orientar nuevas interpretaciones y, sobre todo, la reivindicación y subversión del “personaje” Clitemnestra, considerada no como culpable del asesinato de su marido y merecedora del castigo que se le impone sino como su víctima y vengadora de los ultrajes y crímenes de Agamenón, tal como ha comenzado a aparecer en algunas de sus reelaboraciones literarias contemporáneas, entre ellas, la Clitemnestra de la mexicana Aline Pettersson (2000). Estas secciones narrativas dan cuenta, por una parte, de que Tántalo, su primer marido, y la descendencia que de él tuvo fueron asesinados por Agamenón, que se casó después con ella; y, por otra parte, de que Ifigenia, también hija de Clitemnestra y Agamenón, fue sacrificada por éste, a pesar de la oposición y los ruegos de su madre, para que la escuadra aquea tuviera buen viento a su favor. Ambos hechos, junto con las infidelidades de que la hizo víctima Agamenón durante la guerra, y el que después trajera a Casandra y viviera con ella en Micenas, sirven para exculpar a Clitemnestra —considerada por la tragedia como símbolo de lo demoníaco, de la perversidad, de la depravación (Lesky, 316)— y para justificar su venganza.

En un análisis como el que nos proponemos no pueden obviarse la dimensión política de la tragedia en Atenas, ni el hecho de que no fuera un solo trágico, Eurípides, quien abordara el personaje de Electra -- ausente de los poemas homéricos, donde su padre es tan importante--, sino que ésta fuera tratada, con distintas finalidades políticas, antes por Esquilo --en *Las Coéforas*, segunda parte de la *Orestíada*--, y también por Sófocles en su *Electra*, contemporánea de la de Eurípides. Sin embargo, en nuestro afán por establecer en qué concuerdan o difieren los textos contemporáneo y antiguo que estamos comparando, y en qué medida la novela de Cartagena es subversiva y transgresora del mito, resulta importante subrayar el carácter de la tragedia como “un discurso de la ciudad sobre ella misma, que reflejaría sus incertidumbres y una crisis de las representaciones colectivas, como síntoma de un período de mutación” (Dupont, 195), para lo cual el mito es un pre-hipo-texto, una trama sobre la que se pueden (a)borderar otros asuntos, lo que permite encontrar en cada uno de los trágicos que se ocupan de Electra un tratamiento y un discurso político perfectamente diferenciables y hasta contrapuestos.

Así pues, lo más subversivo y transgresor en el caso de la novela de Aida Cartagena no es su reescritura del mito de Electra sino su utilización como pretexto para tratar como al bies, mediante el establecimiento de

un al parecer inimaginable paralelo entre la República Dominicana y Grecia, las condiciones políticas a las que estaban sometidos ambos países bajo sombrías dictaduras militares amparadas por un orden mundial que en buena medida se vale de ellas. Pero al igual que el orden económico, político y social mundial, así como la historia contemporánea hacían posible este paralelo, la propia literatura del Caribe hispano ofrecía otra muestra de un tratamiento similar de los mitos, de su puesta en función para abordar la realidad nacional en su relación con la griega, en la obra de una notable escritora. Así en *Los laberintos insolados* (1967), novela de la ya citada Marta Traba, se narra el periplo de un tal Ulises Blanco, lector de Joyce, pero del *Retrato del artista adolescente*, quien viaja a Grecia para descubrir que los niños del Pireo son tan pobres y tan feos en su miseria y su mendicidad como los negritos de Cartagena de Indias, su ciudad, y donde aparecen una Circe, una Penélope y hasta una Itaca a la que el héroe regresa para volver a partir nuevamente como Odiseo.

Llegada a este punto, prefiero terminar con otra cita, más larga que el epígrafe inicial y tan sólida como ella, un texto de Virginia Woolf que nos habla de la permanencia, de la duración, de la resistencia de esa antigüedad tan frecuentada por nuestras autoras, y que nos explica, a su modo, el porqué de su intensidad y de su extraño y doloroso atractivo, de su fascinación:

With the sound of the sea in their ears, vines, meadows, rivulets about them, they [los antiguos griegos] are even more aware than we of the ruthless of fate. There is a sadness at the back of life which they do not attempt to mitigate. Entirely aware of their own standing in the shadow, and yet alive to every tremor and gleam of existence, there they endure. (Woolf, p.13).

Luisa Campuzano dirige el Programa de Estudios de la Mujer de la Casa de las Américas así como la revista Revolución y Cultura.

BIBLIOGRAFÍA

- Cartagena Portalatín, Aida. *Escalera para Electra*. 2da. ed. Santo Domingo: Editora Taller, 1980
- Dupont, Florence. *L'insignifiance tragique*. París: Le Promeneur, 2000
- Lesky, Albin. *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos, 1968
- Skłodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*. Amsterdam
- Filadelfia: John Benjamin's Publishing Co., 1991
- Woolf, Virginia. "On Not Knowing Greek", in *Collected Essays*, Volume 1, London: Hogarth Press, 1977, p. 1-13

HACIA UNA REVALORIZACIÓN DE ÉCUE-YAMBA-Ó, DE ALEJO CARPENTIER

UNA PERSPECTIVA FANTI

MOSES E. PANFORD



A mi padre putativo, el Dr. Don Antonio Olliz-Boyd

CON EL PRESENTE TRABAJO QUISIERA DAR A CONOCER las posibilidades interpretativas del rótulo *Écue-Yamba-Ó* desde una perspectiva *fanti*,¹ aplicarlas al texto y contexto de la novela, para dar pie a una revalorización de la misma. Es menester llamar la atención a los estudiosos de ese mundo novelístico, marcado sobre la posible joya cultural-literaria-histórica que encierra la obra, a la luz de los antecedentes del *Signifying Monkey* de Henry Louis Gates, Jr. quien, al trazar los antecedentes que le llevarían a una teoría de la crítica literaria afroamericana, se vale del nombre *Esu* como forma común de referencias a la deidad llamada “*Esu-Elegbara* in Nigeria and *Legba* among the *Fon* in Benin [and] *Exú* in Brazil, *Echú-Elegua* in Cuba, *Papa Legba*...in the pantheon of the loa of Vaudou of Haiti, and *Papa La Bas* in the loa of Hoodoo in the United States” (5). Como señalara Pedro Lastra en “Aproximaciones a *Écue-Yamba-Ó*», hay una necesidad de “intentar una revisión de las particularidades de la obra, que permita reconocerla en una dimensión más rescatable para el interés del estudioso de Carpentier” (41).

Los objetivos del presente ensayo se fundamentan en que la crítica literaria considera a *Écue-Yamba-Ó* como la obra menos valiosa de

¹ El *fanti* es uno de los idiomas que, como conjunto, forman el grupo *akan* de Ghana. El idioma se limita a una pequeña región costera del país y presenta varios dialectos. Los nativos se llaman *fantis*. El propio idioma, se dice *mfantse* y se le llama *mfantsefo* a los nativos (sing. *mfantsenyi*)

Alejo Carpentier y, hasta el propio autor, manifestó que no hubiera querido sacarla a la luz pública y mucho menos que se volviera a publicar:

me opuse a su reimpresión, porque después de mi ciclo americano que se inicia con *El reino de este mundo*, veía *Écue-Yamba-Ó* como cosa novata, pintoresca, sin profundidad —escalas y arpegios de un estudiante. Mucho había conocido a Menegildo Cué, ciertamente, compañero mío de juegos infantiles. El viejo Luis, Usebio y Salomé —y también Longina, a quien ni siquiera cambié el nombre— supieron recibirme, a mí, muchacho blanco a quien su padre, para escándalo de las familias amigas, «dejaba jugar con negritos», con el señorial pudor de su miseria en bohíos donde la precaria alimentación, enfermedades y carencias se padecían con dignidad, hablándose de esto y aquello en lenguaje sentencioso y gnómico. Creí conocer a mis personajes, pero con el tiempo vi que, observándolos superficialmente, desde fuera, se me habían escurrido en alma profunda, en dolor amordazado, en recónditas pulsiones de rebeldía: en creencias y prácticas ancestrales que significaban, en realidad, una resistencia contra el poder disolvente de factores externos... (10-11).

Aparte de este desengaño y el hecho de que Carpentier es considerado uno de los grandes escritores mágico-realistas, la crítica literaria suele mantener a *Écue-Yamba-Ó* al margen del *corpus* carpenteriano considerado mágico-realista. Por ejemplo, el mismo Pedro Lastra, tras indicar que la novela “contiene en germen la percepción de la realidad que se despliega plenamente en las obras posteriores” (44), no llega a tratar debidamente su aspecto mágico realista. Sobre el desarrollo evolutivo del novelista, Fernando Alegría afirma que:

desde *Écue-Yamba-Ó* hasta *El acoso* muévase en una búsqueda —vertical y horizontal— de las raíces mitológicas americanas para enfrentarlas en un afán de comprender los signos secretos que dividen su facultad creadora y su conciencia social... En el terreno literario su evolución va desde el exotismo científico de *Écue-Yamba-Ó* hasta la abstracción neosimbolista de *El acoso*. (39-40).

Aunque asegura que “el realismo mágico de Carpentier se afirma... en una autenticidad que es, a la vez, ideológico y material” (46), no incluye a *Écue-Yamba-Ó* en el análisis que hace de él. Por su parte, Luis Leal señala que el cultivador del realismo mágico «trata de captar el misterio que se oculta tras la realidad, sin cambiarla.... Se enfrenta a la realidad y trata de desentrañar su misterio, sin violentarla» (283). Entre las pocas líneas que dedica a la novela, asevera que: «los personajes se mueven en un mundo mágico, tanto en el campo como en la ciudad,

de supersticiones, de ceremonias primitivas, de ritmos autóctonos, todo orquestado bajo una forma sinfónica de temas y contratemas» (285). Juan Barroso VIII, tras un detallado análisis del duo binomial realismo mágico y lo real maravilloso ofrece la siguiente definición:

El realismo mágico es la combinación de temas que reflejan la realidad dentro de una exactitud y hondura detallística con técnicas que aunque rompen con las leyes de causalidad, acoplan apropiadamente los temas dentro de la unidad total de la obra. Cuando los temas tratados son americanos, se ofrece la variante de lo real maravilloso. (65).

En mi opinión, el realismo mágico tiene mucho que ver con la formación cultural del lector, y hay escenas de actos rituales en *Écue-Yamba-Ó* que le traen al recuerdo del lector conocedor de los ritos tradicionales de África una fidedigna representación literaria de las mismas. Sin lugar a dudas, la novela presenta un contenido temático variado que no mana de la fantasía. El aspecto documental, aparte del citado testimonio del propio autor, ha sido observado ya por varios críticos. Para Alegría, “es una novela semi documental sobre el mundo mágico primitivo de un sector de la población negra en Cuba” (40). Por su parte, Salvador Bueno afirma que “aparentemente la obra posee carácter documental. Quiere velar los misterios de las religiones afrocubanas... Lo folklórico predomina... Sin embargo, nota esencial en esta novela resulta la estilización de la vida cubana que en ella aparece” (163). Pues, lo que hace Carpentier es infundirle cierta dosis de maravilla al texto; y la fuente de ésta, según la distinción que hace Donald Shaw (21), no es la fantasía ni la imaginación creativa del novelista sino esas costumbres de raíces africanas y que son auténticamente afrocubanas. El mundo íntegro de los negros es regido por una fuerza mítica palpable, en la cual Menegildo llega a confiar tras una etapa de “iniciación” (durante la cual recurre a ella para conseguir el amor de Longina), seguida por un involucramiento total en las prácticas *maningas* durante su estancia en la ciudad.

Écue-Yamba-Ó es una obra de protesta sociopolítica en contra no sólo de la situación política de la Cuba machadista sino también de la deplorable realidad existencial de la población negra, representada por Menegildo Cué. No obstante, esas realidades ficcionalizadas se presentan dentro de un espacio y un tiempo reales no precisados. Hay que recurrir al trasfondo histórico para llegar a un buen entendimiento de los propósitos del autor.² Pese a la soñada independencia incipiente, Cuba ha caído en las fuertes garras del monopolio estadounidense, situación que desemboca en la

² El mismo autor dice hacia finales del prólogo: “y ya que el libro anda rodando por los reinos de este mundo, me resuelvo hoy a entregarlo a las prensas para que, al menos, sobre valor de documento, perfectamente [sic] fechado, explicado y ubicado por el presente prólogo, dentro de la cronología de mi producción” (11). Luego procede a unos señalamientos de mejor orientación al lector.

firma de un manifiesto político y el consiguiente encarcelamiento de Carpentier, entre otros. Una vez en la cárcel, la novela se produce, en un espacio temporal de nueve días,³ como una manifestación de frustración política. Es significativo notar que la protesta política cede ante el contenido esotérico.

En términos castizos, el rótulo *Écue-Yamba-Ó* equivale a «Jesucristo, loado seas», tal vez como reconocimiento al palpable contenido esotérico de la obra, o quizás —cabe suponer— debido a un esfuerzo de autoinspiración que surge del perfil religioso de un escritor enfrentado a una situación difícil. Sin embargo, en base del contenido de protesta sociopolítica y las raíces africanas de la cultura cubana, el lector *fanti* —caso del presente crítico— debe preguntarse por qué se ofrecerá esa alabanza si Jesucristo no ha hecho más que llevar al pueblo/rebaño por el camino equivocado. Obviamente, el título real debe responder a cierta motivación ideológica, ya que ignora el hecho de que los lectores serían, en su mayoría, blancos de las clases media y alta y no los negros representados.

Ekú, entre los *fantis*, es una deidad a quien se atribuyen ciertos milagros. Existe también como un apellido poco común. Téngase en cuenta que entre los *akan*, en general, es costumbre apellidar a los hijos en honor a un antepasado o una persona importante (muerta o viva) de la familia extendida o una deidad que ya se ha mostrado muy bondadosa con la familia (verbigracia, el apellido *Nyaamekye*, el cual significa *Dios dador* o *Diosdado* entre los hispanohablantes y *Dieudonné* entre los francófonos). Se supone que el aura de la deidad o la persona particular acompaña a la persona apellidada como tal. Incluso existe una canción popular que relata el milagro que obró una serpiente para ponerle fin a la condición manca de una pobre muchacha llamada *Ekú* que había llegado a ser objeto de burla precisamente por su condición física. A consecuencia del milagro, la pobre muchacha se hizo rica, se arropó de joyas de oro y, al estilo de Cenicienta, se convirtió en la esposa del rey. Se le puso el sobrenombre de *Sika* (o sea, dinero) y, de allí proviene, el nombre de *Ekú Sika* (literalmente *Ekú dinero*), igual que se hace con las personas de ese apellido. Nótese que en el capítulo 35 de la novela, titulado «¡Écue-Yamba-Ó!» se lee: “donde cimbrea la palma, vive la fuerza de Écue, que se venera cara al sol, cuando el chivo ha sido degollado entre cuatro colinas hostiles (...) Y he aquí que Sicanecua, negra linda, esposa del hechicero, se dirige al río Yecanebién, llevando su cántaro al hombro” (162-63). A la hembra nacida el miércoles, la llaman *Ekua* como nombre de pila.⁴ Por tanto, *Sicanecua* se traduciría literalmente del *fanti* como *dinero* y *Ekua*. *Yecanebién* correspondería

³ La primera versión se hizo en la “Cárcel de La Habana, agosto 1-9 de 1927”, y la definitiva en “París, enero-agosto de 1933”.

a un verbo sustantivado que significaría «lo decimos otra vez». Por éstas y otras coincidencias lingüísticas, cabe preguntarse el origen o etimología del apellido Cué de la familia del protagonista de *Écue-Yamba-Ó*. De todos modos, es llamativa su afinidad fonética con *Echu*, *Eku* y *Ekua/Aku*.

Yamba, en *fanti*, es una forma verbal en el pretérito perfecto negativo que significa *no vinimos*. *O* es un morfema vocativo que sirve para reforzar la idea que se expresa. De allí, que *iÉkue-yamba-Ó!* es una exclamación que significa *iEku, no vinimos!* En el sentido figurado, connota la patética idea de que *iEku, aquí no contamos o (mejor dicho) no pintamos nada!* como una lamentación dirigida hacia esa deidad: el típico desengaño barroco, no sólo desde el punto de vista del negro cubano sino asimismo desde el del mismo Carpentier. Nótese que ese desengaño puede abarcar un movimiento cíclico; es decir, se puede llegar al desengaño tras un proceso totalmente cíclico, como notaremos más adelante. Pero ¿con quién se comunica? ¿a quién se invoca? A pesar de las varias posibilidades, creo que se comunica con los (espíritus de los) antepasados mediante el ritual de libación. Ahora, ¿cómo se aplica esto a la novela carpenteriana?⁵

En cuanto a la estructura formal de la novela, Alexis Márquez Rodríguez acierta en que «el relato sigue minuciosamente, en secuencia lineal la vida de su protagonista, Menegildo Cué» (19). Debe agregarse, sin embargo, que la acción de la novela enmarca un «círculo vicioso» que subraya la futilidad de los esfuerzos del pueblo afrocubano para salir adelante. Como ha observado John Brushwood:

The theme of Écue-Yamba-Ó must be understood in terms of a circular series of events. Menegildo's son is born and is given his father's name in circumstances like those that surrounded the early years of the first Menegildo. The circular action suggests the durability of the black culture and the individual's inevitable adherence to its pattern. On the other hand, it suggests that total adherence is impossible, that pressure from white society will always force the Menegildos out, and that white society will destroy them, only to have the cycle repeated infinitely. (102).

La acción intra-diegética de la novela empieza y termina con el nacimiento de un niño. La estructura tripartita (que en sí misma connota cierta divinidad) comienza con el nacimiento y la infancia de Menegildo el protagonista. El narrador dice al respecto: «un nuevo *cristiano* enriquecía

⁴ Entre los *ewes*, se da la variante *Aku*.

⁵ En 1928 Carpentier estrenó una tragedia burlesca titulada *Yamba Ó*; pero ésta será estudiada aparte.

la ya generosa estirpe de los Cué» (25. *El subrayado es mío*) aunque luego son las prácticas esotéricas o *ñánigas* las que pasan a enfatizarse.⁶ La fuerza aplastante de la rueda de la fortuna devora esas esperanzas vírgenes en la muerte o la nada. En otras palabras, la estructura cíclica de la novela revela no sólo la durabilidad de la raza afrocubana y la posibilidad de ser aplastada por los blancos, como apunta Brushwood; sino que demuestra también lo frustrante de los empeños de aquella sociedad. Menegildo no regresa de la ciudad. Su «encargo» en forma de un futuro heredero, semilla sembrada en el vientre de Longina, es lo que connotará y hará entrega del simbólico *yamba-o*: el «no alcanzamos...» irónico (en este caso la soñada mejora de vida en la ciudad). Además de la estructura cíclica externa, se perfilan ciertos altibajos anímicos que rayan en lo cíclico. Por ejemplo, al final del capítulo⁶, Menegildo tiene ocho años y empieza a trabajar con su padre en vez de asistir al colegio. El capítulo⁷, titulado «Ritmos» comienza:

Era cierto que Menegildo no sabía leer, ignorando hasta el arte de firmar con una cruz. Pero en cambio era ya doctor en gestos y cadencias. El sentido del ritmo latía con su sangre. Cuando golpeaba una caja carcomida o un tronco horadado por los comejenes, reinventaba la música de los hombres. (36).

El capítulo continúa, haciendo hincapié en los nuevos hallazgos, logros y conocimientos del protagonista, para luego terminar en un «descubrimiento» de desengaño:

Esa misma noche, no pudiendo dormir a causa de la excitación nerviosa, Menegildo tuvo la revelación de que ciertas palabras dichas en la obscuridad del bohío, seguidas por unas actividades misteriosas, lo iban a dotar de un nuevo hermano. Sintió un malestar indefinible, una leve crispación de asco, a la que se mezclaba un asomo de cólera contra su padre. Le pareció que, a dos pasos de su cama, se estaba cometiendo un acto de violencia inútil. Tuvo ganas de llorar. Pero acabó por cerrar los ojos... Y por vez primera su sueño no fue sueño de niño. (41).

Esta revelación brusca pone fin a una serie de «descubrimientos;» pero, más adelante, vemos al mismo protagonista hecho practicante de la misma «violencia» que a él le había dado asco. El encuentro entre Menegildo y Longina en el capítulo titulado «Iniciación» se narra así:

Menegildo le desgarró brutalmente el vestido. Sus senos temblorosos, contraídos por el deseo, surgieron entre hilachas y telas heridas. El

⁶ Téngase en cuenta la referencia irónica al vocablo *cristiano*.

⁷ Véase Alexis Márquez Rodríguez: *La obra narrativa...*p. 37-38.

mozo la apretó, rabiosamente contra su cuerpo. Jadeantes, empapados de sudor, rodaron entre las hierbas tiernas (...) Dos días después, guiados por una telepatía del instinto, el hombre y la mujer se encontraron en el mismo lugar. Y la cita se repitió cada tarde... (92-93).

De modo que, a veces, la repetición sirve para hilar esa estructura cíclica y, otras veces, cumple una función estética diferente.

Pese a los lapsos lingüísticos que apuntan a un autor extraño, no perteneciente al grupo representado, verbigracia las deformaciones lingüísticas,⁷ el habla de los *ñáñigos* aquí presentada es muy reveladora de las raíces africanas de la misma. Por ejemplo, el aceite rojo de palma, producto alimenticio común en la costa occidental de África, se llama *ngo* en *fanti*. Este producto, entre otros usos, suele utilizarse para preparar «la comida de las deidades».⁸ Ahora bien, a modo de introducción epistolar de la jornada titulada «Íreme» aparecen los versos:

*Eribó, écue, écue,
Mosongoribó,
Ecue, écue... (165)*

Cuya traducción libre al *fanti* correspondería a:

*Estás en camino, ¡Eku! ¡Eku!
Vengo cargando aceite de palma,
¡Eku! ¡Eku!...*

Luego comienza el capítulo: «una marcha de ritmos primarios, resueltos, clara de temas como la Marcha de Turena, cundió en la noche....La voz de selvas ancestrales se filtró una vez más a través de los parches afinados con estaca» (165). Por su parte, Brushwood precisa que en la novela:

the roots of custom...in the Afro-Cuban culture are transplanted. However, this very fact gives the novel a particular value, because it shows that man's basic qualities (the characteristics that cause us to consider him natural man) comprehend a good deal more than his relationship to place. This relation becomes especially effective...through repetition of «Initiation» and «Therapy,» essential steps in the life of the protagonist. (101).

Aparte del acierto de Brushwood tocante a las raíces de la cultura afro-cubana, hay que tener en cuenta el perspicaz señalamiento de Amy Emery de que:

⁸ Esta comida normalmente consta de ñame cocido, triturado y mezclado con aceite de palma. Se complementa con huevos cocidos.

While poststructuralists have focused on the disturbing ironies of colonial representation of hegemonic forms, Carpentier's perception of the same ironic situation led him to posit an alternate form of representation that would celebrate the hybrid condition as authentic rather than as alienated from some essence emanating from Europe—and that alternative form was inspired by the decentering hybridity of collage...Rather than view náñigo ceremonies as the endpoint of a tradition derived from Greek tragedy,...he views the two rituals as existing together, melded in the same ritual act as symbiotic creations: as collage. (153).

Es más, cuando el lector —que ya con anterioridad ha sido testigo ocular de semejante actuación ritual (en África)— se encuentra ante el referido ejemplo en la novela, le pasa lo mismo (aunque posiblemente en sentido contrario) que a Carpentier en su primera visita al reino de Henri Christophe:

...una primera noción de lo real maravilloso me vino a la mente cuando, a fines del año 1943, tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri Christophe (...) y de conocer la todavía normanda Ciudad del Cabo, el *Cap Français* de la antigua Colonia, donde una casa de larguísimo balcones conduce al palacio de cantería habitado antaño por Paulina Bonaparte...fue, para mí, como una revelación. Vi la posibilidad de establecer ciertos sincronismos posibles, americanos, recurrentes, por encima del tiempo, relacionando esto con aquello, el ayer con el presente. Vi la posibilidad de traer ciertas verdades europeas a las latitudes que son nuestras actuando a contrapelo de quienes, viajando contra la trayectoria del sol, quisieron llevar verdades nuestras a donde, hace todavía treinta años, no había capacidad de entendimiento ni de medida para verlas en su justa dimensión (...) Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores del Petro y del Rada, me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años. (*Tientos y diferencias*: 94).

Uno de los elementos que se asocian con el realismo mágico es lo telúrico, también presente en *Écue-Yamba-Ó*. A este respecto, no cabe mejor ejemplo que la narración minuciosa, a cámara lenta, a veces repetitiva pero muy eficaz, de la serie de capítulos titulados «Temporal» (a), «Temporal» (b) y «Temporal» (c). El capítulo 9 [«Temporal» (b)] está totalmente incorporado entre paréntesis; equivale a una inserción cuya única función, al reforzar lo repetitivo de la serie, es postergar lo obvio y agonizante: la destrucción inevitable de la vivienda de los Cué

que se veía venir. Se presente el poder destructiva de esa fuerza mítica al comenzar a leer: "... (La fricción de vientos contrarios se produjo sobre un gran viñado de sargazos, donde pececillos de cristal, tirados por un elástico, saltaban de ola en ola. Punto. Anillo. Lente. Disco. Circo. Cráter. Orbita. Espiral de aire en rotación infinita..." (46). De manera que al final el lector no se sorprende al llegar a "... El ciclón ha pasado, ensangrentando aves y dejando un balandro anclado en el techo de una catedral.)" (48).

Comentemos que en todo el desenvolvimiento contextual de la novela, la función de la mujer es tanto fuerza como medio de la continuidad generacional. En ausencia de Usebío (el marido), Salomé es la que se encarga de criar y guiar a Menegildo. Al aparecer Longina, ésta se convierte en la fuerza (un tanto malévola) que anima al protagonista y llega a ser el eje de su vida. Le guiará hacia la muerte. Pero al final, «un nuevo cristiano [enriquecerá en ella] la ya generosa estirpe de los Cue» (25) como sucedió algún día en la vida de Salomé. La mujer, fuerza malévola atractiva y a la vez fuerza continuadora de la supervivencia, también se hace la víctima que más sufre de las consecuencias fatales de esa fuerza mítica y las esperanzas tronchadas. Lo cual recuerda el caso de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca en cuya famosa trilogía el amor funciona como una fuerza vital pugnante contra la realidad cotidiana/el orden social, y la mujer, símbolo de esta fuerza y cuyo destino es una vida frustrada, suele encaminar al hombre hacia una muerte trágica que resulta dolorosa para sí misma. Por ejemplo, Longina es la manzana del pecado que inicia a Menegildo y le inspira otras aventuras pecaminosas. Es la causa del asesinato cometido por Menegildo. Sin embargo, es la «víctima» sobreviviente a quien le toca, no sólo la furia de Salomé sino la tarea de asegurar el engrandecimiento generacional de los Cue. Había salido en busca de una nueva vida y nuevos horizontes pero acaba, de manera cíclica, donde empezó: la ironía del ...*yamba-ó* barroco, el desengaño.

Los nombres de algunos de los personajes también contribuyen tanto a la representación de la mujer en el sentido de fuerza malévola como al aspecto mágico-realista de la novela. De las citadas palabras del autor (*Écue-Yamba-Ó*, 10-11), se entiende que cambió el nombre a todos sus personajes menos a Longina. No cabe duda que a ésta la presenta como una vampiresa o una mujer fatal, como ya hemos visto. El simbolismo del nombre Salomé también es notable. Por un lado, corresponde a la esposa de Zebedeo, quien asistió a la muerte de Jesús y fue una de las mujeres que acudieron al sepulcro. Por otro, responde a la hermana de Herodes el Grande, quien le instó a asesinar a su esposa Marianne y sus hijos y también a sus propios dos primeros maridos. Además, tenemos a la princesa judía quien,

instigada por su madre, le pidió la cabeza de San Juan Bautista a su tío el tetrarca Herodes Antipas. En vista de este simbolismo, cabe preguntarse si Carpentier, al retocar el trasfondo documental de la obra, no transfirió algunas de las funciones de las dos mujeres. Es más, Menegildo recuerda al príncipe visigodo (Hermenegildo) que, tras casarse con una princesa católica, se abjuró del arrianismo para convertirse al catolicismo, adoptando el nombre de Juan.⁹

Sin ánimos de revisar el ya estudiado barroquismo de *Écue-Yamba-Ó*, cabe reiterar que la novela está llena de un desengaño barroco.¹⁰ Un barroco tanto histórico como sincrético, un espíritu de vida hecho espejo de la frustración vivida en la Cuba machadista y que se relaciona con el realismo mágico en cuanto a la distinción entre la realidad y lo maravilloso. En primer lugar, lo paradójico, el *iyamba ó! fanti*, irrumpe en todas las facetas de la vida. Por ejemplo, los negocios alimenticios, en vez de mejorar la calidad de vida, se destinan a arruinar al pueblo. Se abre una bodega para «ordeñar al bracero las monedas que acaban de dársele» (19. *El subrayado es mío*). Hasta el estilo narrativo está afectado por esa paradoja. Pues, se esperaría que semejante novela de protesta le diera cierta voz a sus personajes defendidos. Paradójicamente, esa voz es casi inexistente en la novela. El narrador lo presenta todo, desde su propio punto de vista. Los personajes asumen la función de títeres que apenas llegamos a conocer mediante las pocas pinceladas delineantes del autor. Menegildo es el único bien desarrollado, en contraposición a los demás. De ahí, la ironía del *Yamba-Ó*, desde la perspectiva de los personajes.

Es irónico también que el mismo autor se desengañe de las primicias de sus esfuerzos novelísticos. El mismo Carpentier comentó en *Tientos y diferencias* que:

en una época caracterizada por un gran interés hacia el folklore afrocubano recién «descubierto» por los intelectuales de mi generación, escribí una novela —*Écue-Yamba-Ó*— cuyos personajes eran negros de la clase rural de entonces. Debo advertir que crecí en el campo de Cuba en contacto con campesinos negros e hijos de campesinos negros, que, más tarde, muy interesado por las prácticas de la *santería* y del *ñañiguismo*, asistía a innumerables ceremonias rituales. Con esa documentación escribí una novela que fue publicada... en pleno auge del «nativismo» europeo. Pues bien: al cabo de veinte años de investigaciones acerca de las realidades sincréticas de Cuba, me di cuenta de que todo lo hondo,

⁹ Téngase en cuenta que el nombre de Menegilda es una deformación vulgar de Hermenegilda, según la *Nueva Enciclopedia Larousse*.

¹⁰ Para los aspectos barrocos de la obra carpenteriana, puede consultarse *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, de Alexis Márquez Rodríguez.

lo verdadero, lo universal, del mundo que había pretendido pintar en mi novela, había permanecido fuera del alcance de mi observación. Por ejemplo: el animismo del negro campesino de entonces; las relaciones del negro con el bosque; ciertas prácticas iniciáticas que me habían sido disimuladas por los oficiantes con una desconcertante habilidad. Desde entonces desconfío, de modo cada vez más fundado, de toda una literatura que solían presentarnos, hasta hace poco, como la más auténtica de América. (12-13).

Carpentier hizo constar su lamento de un fallido deseo íntimo de alcanzar el meollo de las costumbres distintivas de sus personajes. Incluso los mismos equívocos autorales lamentados orquestan la realización del supuesto fracaso. No obstante, al son de los posibles componentes *fantis* de las raíces ancestrales del rótulo *Écue-Yamba-Ó*, las connotaciones y el contenido barrocos, todo complementado por los ideotextos representados, puede afirmarse que la obra sí que dramatiza el trasfondo de desengaño que pretende impugnar. El fondo documental convertido en ficción, el tiempo y el espacio real imprecisos; lo telúrico y el contenido mítico palpable contribuyen al carácter mágico-realista de la obra. De ahí su mérito —similar al de los mismos elogios que recibieran otras novelas carpenterianas como *El reino de este mundo*—, y su cabida en la cuna del desarrollo evolutivo mágico-realista/real maravilloso del cubano Alejo Carpentier.

La Sociedad de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos ha publicado en 2003: Manuel Vicente Guerrero. El negro valiente en Flandes, del hispanista Moses E. Panford, profesor del Instituto Politécnico de la Universidad de Virginia (EE.UU.)

BIBLIOGRAFÍA

- Alegría, Fernando. "Alejo Carpentier: Realismo mágico", en Helmy F. Giacomani, ed. *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York: Las Americas Publishing Co., 1970. 33-69.
- Barroso, Juan, VIII. "*Realismo mágico*" y "*Lo real maravilloso*" en *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*. Miami: Ediciones Universal, 1977.
- Brushwood, John S. *The Spanish American Novel. A Twentieth-Century Survey*. Austin: University of Texas Press, 1975.
- Bueno, Salvador. *La letra como testigo*. Santa Clara, Cuba: Universidad Central de las Villas, 1957.
- Carpentier, Alejo. *Tientos y Diferencias*. Buenos Aires: Calicanto Editorial, S.R.L., 1967.
- _____. *Écue-Yamba-Ó*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Emery, Amy Fass. "The Anthropological *Flâneur*" in Paris: *Documents, Bifur,* and Collage Culture in *¡Écue-Yamba-O!*" *Hispanic Journal* 14 (Fall 1993): 145-55.

Gates, Henry Louis, Jr. *The Signifying Monkey. A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1988.

González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*. Austin: University of Texas Press, 1990.

Lastra, Pedro. "Aproximaciones a ¡Écue-Yamba-Ó!"

Klaus Müller-Bergh (ed.) *Asedios a Carpentier*.

Once ensayos críticos sobre el novelista cubano. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972. 40-51, 210-212.

Leal, Luis. *Breve historia de la literatura hispanoamericana*. New York: Alfred A Knopf, Inc., 1971.

Márquez Rodríguez, Alexis. *La obra narrativa de Alejo Carpentier*. Venezuela: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.

_____. *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. 2ª edic. México: Siglo Veintiuno Editores, 1984.

Nueva Enciclopedia Larousse. 3ª edic. 20 vols. Barcelona: Editorial Planeta, 1984.

Shaw, Donald L. *Alejo Carpentier*. Boston: Twayne Publishers, 1985.

Fondo Editorial
Casa de las Américas

DESCARGAS DE UN REYOYO ANTE EL ESPEJO

DE LOS MITOS, EL CARIBE Y
YO(NU)¹

ROGELIO MARTÍNEZ FURÉ



(Canto: *Oyaya lumba lumba*)

¡Agó!

Omi tutu

Ana tutu

Tutu ile

Tutu Laroye

Arikú babá wa ...

I. OKAN: PRIMERA DESCARGA

(Canto: *Olofin lowa*)

“Yo(nu) se contempla silencioso en un ojo de agua perdido en medio del maniguazo. La muda superficie le devuelve infinitos rostros desconocidos, hijos de la Memoria y el Olvido. Pregunta ingenuo, Yo(nu): —¿Quién soy? Y la superficie tersa y líquida sólo le devuelve infinitos rostros desconocidos, hijos de la Memoria y el Olvido”.

(Canto: *Oraye bambi oraye*)

El mayor mito en el imaginario caribeño es sin dudas ese mar que nos engendró, que nos rodea, nos alimenta, y también muchas veces nos ha devorado... y aún nos devora.

A través de sus aguas tranquilas o encrespadas llegaron *todos* nuestros más lejanos ancestros.

Akpwón: —¿Os imagináis el miedo y luego el terror de esas rústicas canoas que transportaban a nuestros abuelos y abuelas aruacos?

Coro: —*¡Ibaé bayé tonú!*

Akpwón: —¿Imagináis el miedo y luego el terror de nuestros abuelos y abuelas europeos cuando en sus carablas y galeones se enfrentaban a los primeros ciclones y huracanes?

Coro: —*Ibaé bayé tonú!*

Akpwón: —¿Se imaginan el miedo y el terror de nuestros abuelos y abuelas africanos encadenados en las calas de los barcos negreros? ...¿ O el de nuestra sangre culí engañada y robada en algún puerto del Asia lejana?...

TODOS: —*Iba babá iba yeyé*
Iba babá yeyé
Ibaé bayé tonú

(Canto: *Oraye bambi oraye*)

Mitificamos el Mar. Para unos, es barrera y prisión que nos separa del mundo imaginado; para otros, es autopista líquida plagada de escollos y tiburones, que puede reintegrarnos al mundo mítico de nuestras utopías: nuevas Ciudades del Oro, nuevas Fuentes de la Eterna Juventud, nuevos Catay... ¡Merde!... ¡Ninga!... ¡Shiit! (Qué pena no poder decirlo en papiamento o en creole).

El Mar es nuestra *Iyá mi Oshorongá* (Nuestra Madre Devoradora), como dicen los yorubá. Lo amamos, le tememos y seguimos ofrendándole el sacrificio de nuestros cuerpos y almas.

(*¡Omí o, Yemayá, ten piedad de mí
que ni siquiera sé nadar!*)

(Canto: *Oraye bambi oraye*)

II.MEJI: SEGUNDA DESCARGA

(Canto: *Oshi mini jee Awo sha ma i koko*)

“La voz de Yo(nu) resuena en medio de la manigua primigenia:

—¿Quién soy? ... ¿Quién soy?...

Sólo el silencio le responde...”

(Canto: *Mwe se piti*)

Para la mayoría de *nos-otros*, los reyoyos, (no para *los-otros*, por supuesto, que aunque nacieron y/o viven en nuestro universo caribeño sufren del síndrome de creerse “europeos en el exilio”); para *nos-otros*, repito,

detrás de cada hombre y mujer, de cada héroe o heroína legendario o real, se alza como “guardiero”, una divinidad, virgen, santo o espíritu tutelar. Su arquetipo mítico, consciente o inconsciente, asumido o negado, que nos aureola por “fatalismo” o *gift*.

—¡Agó, Elegbara, os saludo primero no vayáis a ofenderos! y a vosotros después... Huracán, Anacaona, Mackandal, Nanny, Hatuey, Toussaint, el Caballero de París, Puchuchú Comevidrio, la Virgen de Altagracia, Su Majestad Christophe, Diego Grillo, la dueña de Rose Hall, Bayano, Bolívar y su Manuelita, o Manuelita y su Bolívar, como queráis-, Zumbí, el Titán de Bronce, Enriquillo, el Apóstol, la Caridad/Oshun, Papa Dió (canto: *Merci Bon Dié*), Cecilia la Piola, el Negro Miguel de Coro, Josefina (sí, esa misma, la que en la Malmaison añoraba su Madinina natal), Siva, María Lionza, Solimán y su Paulina, yo, tú, nosotros, vosotros y ellos... Santo Tomás (¡Ver y creer!), Cheo Changó, Aponte, Guacaipuro, Tinumí mi abuela, Mojamed, su familia y sus fieles compañeros (¡La ilaja ila la!), el Ánima Solá, el Güije, Malanga el Colombiano (al que todavía Unión de Reyes llora), yo, tú, nosotros, vosotros y ellos..., la Macorina, Sandiyú mi abuelo y su panga Yarini, Olufina, Papa Legba (lo saludo de nuevo para que no se ofenda) y tantos otros...

“¡Oh, qué enigma entre las aguas!”

Sin ellos y sus míticas vidas no sería Caribe nuestro Caribe, no podríamos hablar de lo que fuimos, somos y seremos.

III. MÉTA: TERCERA DESCARGA

(Canto: *Shon shon shon komola*)

“Siglos de sombra y luces transcurridos, Yo(nu), hoy más viejo que el Árbol de la Vida, lanza de nuevo su pregunta sibilina:

—¿Quién soy?...

Y la tranquila superficie del espejo, líquido y frío, mudo como la lengua de algunos muertos, le devuelve tan solo, infinitos rostros desconocidos, hijos de la Memoria y el Olvido”.

(Canto: *Ikulá ewé ikulá eweo*)

El Mito es una “lectura” de la realidad vivida o imaginada, llena de signos cuyos códigos sólo se “revelan” a la mente “iniciada”; es decir,

capaz de “penetrar” su semántica arcana. El Mito transita todos nuestros universos (*Orun* y *Aiyé*). Nada escapa. De ahí la importancia insoslayable en la cultura cubana y caribeña, de esos intelectuales-artistas del pensamiento que son los *babalawos*, los *bokonú*, *oriaté* y *mediums*; los que “leen” los *mpakas*, los *champliones* de los *ngandos*, *revés* y *anaforuanas*.

En el Verbo y el Rito de esas “bibliotecas vivientes”, los mitos se renuevan cada día, tornando lo banal y cotidiano en trascendentes normativas de vida, tangibles al espíritu, al oído atento, al corazón ávido de certezas.

Los mitos son canteras de “identidad” única y compartida; una *Ferrière* inexpugnable e inspiradora. Asumamos nuestros mitos creadoramente; es decir, antillanamente. Una civilización huérfana de mitos es estéril y sin alma. Creamos los mitos y los mitos nos conforman y nos deforman. También nos permiten el acceso a los dominios del imaginario más humano: la Poesía.

IV. MÉRIN: CUARTA DESCARGA

(Canto: *Yô me llama Yaokende*)

—“¡Quiébrese el espejo, ya sé quien soy!”
Epitafio de Yo(nu)

(Canto: *Yô me llama Yaokende*)

A lo largo de los siglos el mito ha contribuido y —contribuye— a conservar cimarronamente nuestra “identidad”, que es como un río de aguas siempre renovadas que al final desemboca en el Océano de la Humanidad. A cada época su identidad. La nuestra se enriquece y reinventa perennemente, proteica en sus utopías y realidades. Se nos escapa siempre, cual cimarrona formada por volutas de humo de tabaco antillano, porque insistimos en buscarla *siempre* donde nunca podremos capturarla. Mientras Ella sobrevive apalencada en los maniguales de nuestros olvidos y memorias.

—“Conviértete en lo que eres”, aconsejaba Goethe.
“*That is the question!*”).

Una vez que asumamos nuestra “identidad” profunda, raigal en su diversidad, en plenitud caribeña, será un poderoso *resguardo*, una *wemba* que nos permitirá decir: ¡Ahora sí, “Traemos nuestro rasgo al

perfil definitivo de América"... y del Mundo! (Con perdón de Ño Nicolás).

(Canto: *Yô me llama Yaokende*)

V. MÁRUN: QUINTA DESCARGA

(Canto: *Awa rere kunfoya odede*)

"El mito me atraviesa —como las saetas de San Sebastián—, en todas direcciones y dimensiones. Y al final me revela, ¡oh, alegría!, que tan sólo soy "*dust in the wind*".

(Canto: *Awa rere kunfoya odede*)

El mito es *payata*, el *poteau mitan* de nuestro imaginario. Precedió al llamado "racionalismo", coexiste a su lado, y espero sobreviva la era cibernética. No es que rechacemos "la Razón" y prefiramos "la Emoción" sino que aprendimos a coexistir en ambos universos, a valorarlos en sus singularidades complementarias. ¿Por qué no? Somos hijos de una Razón que no es (ni puede ser) excluyente o aristocratizante, que nos enseña que "una cosa es con guitarra y otra cosa, con violín" y que "Obatalá repartió *Orí* (Cabeza, Inteligencia) a todo el Mundo". Brotó de las profundas torrenceras de nuestras vivencias y malvivencias históricas —individuales y colectivas—, de nuestras luchas seculares (aún inconclusas) por alcanzar la Libertad. Razón de Pueblo transcendido, que se nutre de todas las sangres y culturas del mundo.

Ya nuestros *orishas* y *vodunes* navegan Internet. Bailamos limbo y viajamos al Cosmos. (Pregúntenle a Tamayo).

(Canto: *Pemba karire lumbrayô*)

—"Yo creo los mitos
Soy Yo(nu), el Creado por los mitos.
Soy(somos) el Mito del Mito".

(Canto: *Pemba karire lumbrayô*)

¡TO IBANESHU!

—Al Mito lo que es del Mito: ¡Ujúu!

A la llamada Ciencia y su mítica, lo que le pertenezca: ¡Ujúu!
Para unos: "Juntos pero no revueltos": ¡Ujúu!

Para otros, como dijo nuestro Guillén:

—“todo mezclado... todo mezclado”: ¡Ujúu!

Pero para el pensamiento mítico caribeño, como dice un viejo Mambito de los paleros cubanos:

*Vamo a vé quién pué má.
Si guayacán o cuajalira: ¡Ujúu!
¿Somo o no somo?
¡Somo!
¿Somo o no somo?
¡Somo!
¿Somo o no somo?
¡SOMO!*

(Canto: *Yo me llama Yaokende*)

*Fundador del Conjunto Folklórico Nacional y experto en temas africanos,
Rogelio Martínez Furé es Premio Nacional de Investigación 2001.*

DULCE MARÍA LOYNAZ Y NICOLÁS GUILLÉN EN SU SIGLO¹

ROBERTO FERNÁNDEZ
RETAMAR



LA DECISIÓN DEL CENTRO DE INVESTIGACIONES Literarias y del Centro de Estudios del Caribe, de la Casa de las Américas, de celebrar juntos los centenarios de Dulce María Loynaz y Nicolás Guillén, nacidos en 1902 (al igual que Rafael Alberti y Luis Cernuda, españoles tan vinculados a América como Dulce María y Nicolás lo estuvieron a España), ha resultado, más allá del azar de la fecha, indudablemente afortunada. Al volver a la vez, con este fin, sobre las obras respectivas, ambas han revelado aspectos que antes habían pasado insuficientemente advertidos. No me refiero, por supuesto, a la envergadura de tales obras, la cual ha sido proclamada desde hace mucho tiempo. Ninguno de sus autores había publicado aún su primer libro, cuando en la década del veinte del pasado siglo empezaron a atraer la atención. La primera de ellos en hacerlo fue Dulce María. Entre los que entonces eran considerados «Los nuevos» en la notable antología *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)*, que publicaron en Madrid, en 1926, Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro, aparece ella bien presentada (salvo en su fecha de nacimiento, que se da como 1901) y representada. Allí se dice que «[o]frece recoger parte de su producción en un libro que titulará *Juegos de agua*»². Un libro suyo con tal denominación sólo vería la luz, también en Madrid, veintiún años después. Y fue precedido por otro aparecido en La Habana en 1938: *Versos, 1920-1938*. Nuevamente en Madrid, publicaría en 1951 su novela *Jardín*; y en 1953, *Poemas sin nombre*, realizados en prosa. Teniendo

¹ Leído en la Casa de las Américas el 27 de junio de 2002, en la inauguración del Encuentro Internacional *Dulce María Loynaz, Nicolás Guillén y la poesía hispánica del siglo xx*.

² Fernández de Castro, José Antonio y Félix Lizaso: *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)*. Antología crítica, ordenada y publicada por JAFC y FL. Madrid, ed. Librería y Casa Editorial Hernando, 1926, p. 374

en cuenta esa producción, escribí hace cerca de medio siglo, en mi libro *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, que Dulce María Loynaz [...] ha devenido la figura más importante de su promoción (la de «Los nuevos» cubanos de 1926)³.

Al ir a concluir aquella década del veinte, en 1930, Nicolás Guillén pasaría a primer plano en nuestra poesía, con la aparición de sus *Motivos de son*, suficientemente conocidos como para que sea necesario subrayar ahora su relevancia. Al año siguiente, *Sóngoro cosongo* ratificaría a su autor como protagonista de nuestras letras, lo que incrementarían títulos ulteriores como *West Indies, Ltd.*, de 1934; *Cantos para soldados y sones para turistas* y *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza*, los dos libros aparecidos en México en 1937; la suma *El son entero* (Buenos Aires, 1947); *Elegías* como las que dedicara a Jacques Roumain, en 1948, y a Jesús Menéndez, en 1951. No es extraño que en aquel mentado libro mío (que a solicitud de José Lezama Lima acogieron las Ediciones Orígenes), el mayor número de páginas consagrado a un poeta correspondiera a Guillén. Me he detenido en esas fechas por razones personales, relativas al libro mío a que he venido aludiendo. Y también porque en tales fechas tanto Dulce María como Nicolás ya habían alcanzado dimensión de escritores mayores. Pero ambos seguirían incrementando sus faenas.

En 1958 Dulce María publicó, nuevamente en Madrid, su libro *Un verano en Tenerife* y su extenso y penetrante poema *Últimos días de una casa*; y tras un largo hiato, a partir de la década del ochenta, volverían a aparecer títulos suyos, a veces procedentes de décadas anteriores, como *Poesías escogidas* (por Jorge Yglesias y la autora, 1984), «*Bestiarium*» (1985), *Poemas naufragos* (1991) y *Diez sonetos a Cristo* (1998), pero también uno enteramente nuevo: su excelente libro de memorias *Fe de vida* (1995). Llamo la atención sobre el hecho de que la longevidad de esta autora (vivió hasta 1997) le permitió asistir no sólo al auge de su producción de madurez, y luego al apagamiento temporal de ese auge, tanto en Cuba como en España (donde, con la excepción de *Versos*, habían sido editados todos sus libros hasta 1958), sino también al renacido interés en sus obras, que se inició en Cuba en la década de 1980, y alcanzó su cima cuando en 1992 se le otorgó en España el Premio Cervantes. A partir de entonces se multiplicarían sus ediciones.

Por su parte, Nicolás, quien volvió del exilio en 1959 y desde 1961 hasta su muerte en 1989 presidió la Unión de Escritores y

³ Roberto Fernández Retamar: *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, La Habana, ed. Orígenes, 1954

Artistas de Cuba, fue llamado Poeta Nacional de su país, denominación que no le satisfacía demasiado. Sus libros de verso y prosa conocieron numerosas ediciones en Cuba y en el extranjero. A los títulos suyos nombrados, había añadido *La paloma de vuelo popular. Elegías* (Buenos Aires, 1958), y después de 1959 publicó otros como *Prosa de prisa. Crónicas*, en 1962; y los poemarios *Tengo y Poemas de amor*, en 1964 (luego *El corazón con que vivo*, 1975), *El gran zoo*, en 1967, *El diario que a diario* y *La rueda dentada*, en 1972, *Por el Mar de las Antillas, anda un barco de papel*, en 1977. En 1982, con motivo de sus ochenta años, aparecieron *Páginas vueltas. Memorias* y el heterogéneo *Sol de domingo*. Me abstengo de citar sus poemas sueltos, numerosas antologías y sus *Obras completas*. Nicolás vivió, como Dulce María, para ver el auge de su obra; pero no, como ella, el temporal apagamiento de aquél que siguió a su muerte y quizá había comenzado en sus últimos años, los cuales pasó enfermo. En relación con ambos, se trató de hechos tan frecuentes como injustos. En todo caso, las conmemoraciones de sus centenarios acabarán de borrar esas empobrecedoras chapucerías.

Dije al principio de estas palabras que la decisión de celebrar juntos sus aniversarios había resultado afortunada, porque al volver con ese fin sobre las obras de los dos grandes poetas, tales obras habían revelado aspectos insuficientemente advertidos. Mencionaré algunos de esos aspectos, sin enfatizar otros evidentes, como que los dos nacieron al mismo tiempo que la República enmendada; que pertenecieron a comunidades no hegemónicas (mujer una, mulato otro), que ninguno de ellos publicó en la *Revista de Avance*, ni mantuvieron entre sí relaciones de amistad (no obstante tantos amigos comunes, como José Antonio Fernández de Castro, Alejo Carpentier y Emilio Ballagas), y que tenían orígenes clasistas distintos. Sobre esto último, es bueno tener presente la observación según la cual Paul Valéry era un pequeño burgués, pero no todos los pequeñoburgueses son Paul Valéry. Además de que la posición política del Guillén de la madurez no aparece en el primer libro, *Cerebro y corazón*, de quien era hijo de un destacado periodista y senador de la República, no de un humilde obrero o campesino. Aquella posición fue asumida por Guillén no debido a su origen clasista, sino a contrapelo de él. Su trabajo literario y su condición étnica proclamada con orgullo, en medio de una atmósfera arremolinada, lo llevaron a tal asunción. No debe olvidarse, sin embargo, el papel desempeñado por los padres respectivos en las evoluciones de los poetas. La tragedia del de Nicolás, «muerto por soldados», como diría en la dedicatoria de *Cantos para soldados y sones para turistas*, alejó a Guillén de la política durante largo tiempo. Fue

el ambiente revolucionario en que estuvo inserto Nicolás a partir de la Revolución del 30, y más tarde la Guerra Civil española, los que lo volcaron sobre la brega política, sin apartarlo nunca de la poesía. Por su parte, es bien conocida la influencia que tuvo en Dulce María su padre, el General de la Guerra de Independencia Enrique Loynaz del Castillo, por quien mantuvo viva devoción. Uno de los últimos trabajos de Dulce María fue editar y prologar las *Memorias de la guerra* (1989) escritas por su padre. Esa devoción explica estas palabras de Dulce María: «El abolengo único que en mi casa se reconocía era el de los héroes de las guerras emancipadoras, y era también el único en que manes maternos y paternos estaban de perfecto acuerdo».⁴ No es extraño que, según Miguel Barnet, «Cuando alguien le susurró al oído el canto demoníaco del exilio ella contestó: “La hija de un General de la Guerra de Independencia no abandona su país”»⁵: palabras que glosé cuando tuve el triste privilegio de hablar junto a su tumba recién cerrada. Aquella mañana escuchamos en el cementerio, porque Dulce María lo había dispuesto así, el *Himno invasor* que debemos a su padre. La indudable cubanía de Dulce María Loynaz es de dominio público. En las *Confesiones de Dulce María Loynaz* (1993), compiladas por Aldo Martínez Malo, quien tanta atención le prestó en sus últimos años, ella había explicado: «...habiendo recorrido medio mundo, visitando países donde mi obra ha sido muy difundida, homenajeada, yo sin embargo mantuve mi hogar en Cuba, en Cuba escribí mi obra, en Cuba sigo viviendo y en Cuba moriré».⁶ Por eso, si es justo que se la vea integrando la cohorte de hispanoamericanas que en la primera mitad del siglo xx estremecieron la poesía de nuestra lengua con acentos nuevos; si lo es igualmente que ante su extraño *Jardín* se piense en la chilena María Luisa Bombal, y ante *Un verano en Tenerife* en *Un invierno en Mallorca*, de la francesa George Sand, todo ello debe verse a través de su condición de cubana, que la hizo caribeña. Hablando de aquellas poetisas hispanoamericanas, escribió Fina García Marruz con su agudeza habitual: «Dulce María trajo a esta pléyade un tono distinto, el de su voz caribeña, de más suave y sutil dulzura», añadiendo: «Dulzura nada blanda, por cierto, sino en extremo resistente, equívoco que quizás sea

⁴ Dulce María Loynaz: *Fe de vida. Memorias*. La Habana, ed. Letras Cubanas, 1995, p. 147

⁵ Miguel Barnet: «Otras opiniones», en Pedro Simón: *Recopilación de textos sobre Dulce María Loynaz*, La Habana, ed. Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1991, p. 710

⁶ Aldo Martínez Malo: «Conversación con Dulce María Loynaz», en Pedro Simón: *op. cit.*, p. 50

⁷ Fina García Marruz: «Aquel girón de luz...», en Pedro Simón: *op. cit.*, p. 164

⁸ Dulce María Loynaz: *Poemas sin nombre*. Prólogo de César López. Pinar del Río, ed. Hermanos Loynaz, 2000, p. 160

la fuente de su ironía, de su seguridad, de su distinto modo de arraigo.» Y más adelante: «Su soplo es imprevisto y tenue, como el de las brisas isleñas: del agua no subrayará la fuerza elemental y primigenia sino los brizados “juegos” [...]».⁷ Ángel Augier, gran estudioso de Guillén, ha escrito también páginas felices sobre Dulce María, y ha visto que ella es un espíritu del agua, según la división que reverdeciera con brillantez Gaston Bachelard. Y esa agua suya (la de *Juegos*, la del mar de *Jardín*, la que asoma en algunos *Poemas sin nombre*) es el agua del complicado y poderoso Caribe. Hermosamente lo proclama el último de sus *Poemas sin nombre*:

*Isla mía, Isla fragante, flor de islas: tenme siempre, náceme siempre,
deshoja una por una todas mis fugas.
Y guárdame la última, bajo un poco de arena soleada...
¡A la orilla del golfo donde todos los años hacen su misterioso nido
los ciclones!*⁸

Por su parte, hablar de la condición caribeña de Nicolás casi es incurrir en un lugar común. Sus combates antirracistas, sus poemas explícitamente antillanos (hace unas décadas no se hablaba todavía, como ahora, de lo caribeño) son pruebas más que suficientes. La de Nicolás es una de las mayores voces caribeñas, anterior en su toma de conciencia profunda a voces de nuestro idioma y de otros. Se suelen recordar sus poemas de esta cuerda, como en general sus sonetos, y en particular sus «motivos de son» (que sólo escribió al inicio de su poesía mayor), tan popularizados por las musicalizaciones que han merecido, y sus numerosos y con frecuencia notables poemas políticos. Pero se recuerda menos, aunque ello ha sido dicho, que fue también un gran poeta del amor y de la muerte, de la nostalgia y del humor, de la flora, la fauna y la angustia, y se consideró a sí mismo un elegíaco. ¿Acaso ser caribeño está reñido con los hechos anteriores, y obliga a una estrechez maraquera? ¿Acaso en el Caribe no se ama y muere, no se sueña, padece y delira? De los *Poemas de amor* de Nicolás se publicó una valiosa selección, realizada y prologada por Augier.⁹ Además, algunos de tales poemas también han sido musicalizados (Guillén y la música tienen relaciones hondas), lo que contribuyera a difundirlos. Por otra parte, el bellissimo poema suyo que comienza «Iba yo por un camino / cuando con la Muerte di»¹⁰ ha sido

⁹ Nicolás Guillén: *Poemas de amor*. Compilación y prólogo de Ángel Augier, La Habana, ed. Unión, 2001, 152 págs.

¹⁰ Nicolás Guillén: «Iba yo por un camino», en *Obra poética*. Tomo I. Compilación, introducción, prólogo, cronología, bibliografía y notas de Ángel Augier. Ilustraciones del autor. La Habana, ed. Letras Cubanas, col. Centenario, 2002, p. 210

recogido por muchas antologías. Pero voy a citar otro poema casi desconocido, que me estremeció cuando, siendo adolescente, lo leí en una revista, con el título «Ansiedad», y Nicolás no recogió luego en ningún libro suyo, viniendo a aparecer sólo en la manigua de sus *Obras completas*, llamado esta vez «Miedo». Helo aquí:

*De repente me asusta
pensar que estoy viviendo.
¡Qué aventura terrible,
qué miedo!*

*Estar aquí encerrado,
el corazón latiendo;
aquí, sin saber nada,
con los ojos abiertos;
aquí como un sonámbulo,
manos rectas, de ciego,
buscando una salida,
un gendarme, un portero.*

*Yo aquí en la vida, solo,
viviendo.¹¹*

Voy a terminar con dos observaciones. La primera remite a la Casa de las Américas y los poetas sobre quienes se ha convocado este Encuentro, pues no es ésta, en absoluto, la vez inicial en que nos ocupamos de ellos. Nicolás Guillén formó parte del primer jurado de lo que iba a llamarse Premio Literario Casa de las Américas; más tarde se le dedicó un disco con poemas suyos grabados por él, una *Valoración múltiple* realizada por Nancy Morejón,¹² que entonces no dirigía aún el Centro de Estudios del Caribe pero ya merecía hacerlo, y un número de la revista *Casa* en homenaje a sus ochenta años, además de tenerlo muchas veces con nosotros. De Dulce María se publicó también un disco con poemas suyos en su voz, una *Valoración múltiple* realizada por Pedro Simón (a quien tanto debe la revalorización de Dulce María), una exposición sobre ella en la Biblioteca, hechos que nos permitieron el honor de recibirla varias veces en este recinto,

¹¹ Nicolás Guillén: «Miedo», en *Obra poética*. Tomo II. Compilación, introducción, prólogo, cronología, bibliografía y notas de Ángel Augier. Ilustraciones del autor. La Habana, ed. Letras Cubanas, col. Centenario, 2002, p. 199

¹² Nancy Morejón: *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, La Habana, ed. Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1974, 429 págs.

¹³ Ver Luisa Campuzano: «Últimos días de una dama: crónicas y memorias de Dulce María Loynaz», en Susana Montero y Zayda Capote: *Con el lente oblicuo: Aproximaciones cubanas a los estudios de género*, La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística, Editorial de la Mujer, 1999

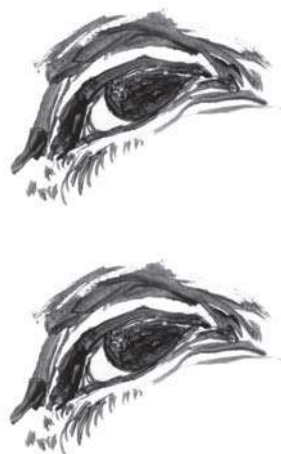
y si no un número entero de la revista *Casa*, sí textos relativos a ella, entre los que quiero destacar un curioso informe que Dulce María redactara con el fin de solicitar el Premio Cervantes para Regino Pedroso y nos hiciera llegar Salvador Bueno; y el ensayo «Últimos textos de una dama: crónicas y memorias de Dulce María Loynaz»,¹³ donde Luisa Campuzano estudió con acierto crónicas periodísticas de Dulce María y las memorias de la que llamó «esta singular representante de la alta burguesía habanera», que ya había expresado, según palabras de Luisa, «la sensación de disolución que promueve la modernidad» en *Jardín y Últimos días de una casa*, es decir antes del proceso iniciado en 1959. No quiero dejar de mencionar que quien propuso que se le otorgara el Premio Cervantes, concedido al fin por unanimidad, fue nuestro Pablo Armando Fernández, miembro en esa coyuntura del jurado.

Por último, en atención a lo que también anuncia el nombre de este Encuentro, es decir los vínculos de Dulce María y Nicolás con la poesía hispánica del siglo xx, hay que subrayar que ambos fueron ciudadanos de la lengua, según la definición que se aplicó a sí mismo, y me complace citar, Rubén Darío: ese Darío de quien proceden Dulce María, Nicolás y lo mejor de la poesía hispánica del siglo xx. Bien lo supo y lo proclamó Alberti; y aunque Cernuda, influido o confundido por Bowra, lo discutiera en páginas a su vez discutibles, también su poesía, tan rica y diversa, debe lo suyo al que Ortega llamó «indio divino». Con orgullo decimos que es magnífica la herencia de la poesía de nuestra lengua y no sólo la del último siglo: ¿qué decir de la de los Siglos de Oro? Lo revelan los caribeños Dulce María y Nicolás, los andaluces Rafael y Luis, y tantos más que sin duda serán evocados en este Encuentro. Por lo pronto, no olvidemos que el espaldarazo que Rubén dio a Antonio Machado y Juan Ramón, Unamuno se lo dio a Nicolás, y, a su manera fantasiosa, Juan Ramón a Dulce María. A un siglo del nacimiento de la gran cubana y el gran cubano, tenemos el deber de amar y prolongar su noble ciudadanía, nada reñida con otros linajes, otros idiomas y otros horizontes.

El poeta Roberto Fernández Retamar es Presidente de la Casa de las Américas.

VERSIONES DE LA REPÚBLICA: DULCE MARÍA LOYNAZ Y RENÉE MÉNDEZ CAPOTE

ZAYDA CAPOTE



FE DE VIDA, EL ÚLTIMO LIBRO QUE ESCRIBIERA DULCE María Loynaz, es quizás el más popular entre todos los suyos. No sólo porque es el menos elaborado a nivel de lenguaje sino porque es uno de los más buscados por sus lectores y admiradores de última hora, que son multitud. Comentado, cuando no leído, con fruición, y con el gozo insondable de lo secreto, pues el libro desapareció de las librerías y hasta de algunas bibliotecas como por encanto, *Fe de vida* se convirtió, a poco tiempo de su publicación, en un libro inhallable.¹ El entusiasmo de sus lectores –reales y en potencia– no ha sido correspondido por la crítica y hay apenas unos pocos trabajos sobre las memorias de Loynaz. El libro, que se publicó ocho años después de haberse terminado, no se conocía aún cuando Pedro Simón² preparo la exhaustiva *Valoración múltiple* que la Casa de las Américas dedicara a Dulce María en 1991, quizás a eso se deba la carencia de textos sobre él, pues mientras armaba la mencionada compilación Simón encargó incluso trabajos para completar la visión de la obra total de la escritora. Otra causa posible es el tono del texto, al que me referiré más adelante.

El interés conseguido por *Fe de vida* después de su primera edición por el Centro Hermanos Loynaz (Pinar del Río, 1994), hizo inmediata una edición de mayor tirada por Letras Cubanas, al año siguiente. Tanto quienes habían conocido a Dulce María por

¹ Dulce María Loynaz: *Fe de vida. Memorias*. La Habana, ed. Letras Cubanas, 1995

² Pedro Simón: : *Recopilación de textos sobre Dulce María Loynaz*, La Habana, ed. Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1991, 834 págs.

la visión que proyectan los medios, como quienes conocían su obra, tenían el mismo interés en descubrir los secretos que guardaba el libro. Tanta curiosidad puede vincularse, por un lado, al develamiento de temas de su vida íntima, algo inédito en una personalidad como Loynaz, reservada en extremo, y, por el otro, quizás el más significativo para la recepción del libro, su descripción de una época y un modo de vida que muchos de sus lectores ignorábamos. Su éxito, comparable al que, tres décadas antes había convertido a *Memorias de una cubanita que nació con el siglo*, de Renée Méndez Capote³ en un clásico repentino, establecía un paralelismo con aquél libro, con el que propongo contrastar *Fe de vida* aunque sea someramente. Méndez Capote también refería anécdotas deliciosas e ilustraba para los lectores cubanos –cuyo número acababa de crecer con la recién concluida campaña de alfabetización–, los modos de vida y costumbres de un tiempo ido, el de la República (1902-1958).

No hay que perder de vista el momento de escritura y publicación de ambos libros, separados por treinta años en que cambiaron la situación del país y la mentalidad de sus gentes, ni la personalidad y destino de sus respectivas autoras, cuando se trate de comparar las imágenes ofrecidas por ambas. Hay varias coincidencias biográficas que merecen recordarse aquí: las dos nacieron con la República, y son hijas de generales del Ejército Libertador, ambas, además, permanecieron en Cuba hasta su muerte. Pero las separan sus obras mucho más de lo que pudiera hacerlo la posición asumida por sus padres en la vida política republicana, o la diversa educación recibida e, incluso, los temperamentos disímiles que tuvieron. Hay todavía una divergencia en cuanto al lenguaje de sus obras. Dulce María es contenida, cuidadosa, y calibra cada palabra aunque no pretendiera, según dice, “escribir una obra maestra de la literatura”⁴, mientras Renée usa con sabiduría y natural gracejo el habla popular. Hay una confluencia, otra, el amor que ambas autoras profesaban al Vedado de su infancia, que fue “enterrado vivo por la estulticia y la avaricia de hombres nacidos bajo su mismo cielo”⁵, en las palabras contenidas de Dulce María y que “se hubiera mantenido puro si los políticos y su secuela de millonarios relámpago no se hubiera precipitado a afeár el paisaje y enturbiar su atmósfera con palacetes presuntuosos”⁶ en la crítica desembozada de Méndez Capote.

³ Renée Méndez Capote: *Memorias de una cubanita que nació con el siglo*. Prólogo de Samuel Feijóo, Santa Clara, ed. Universidad Central de Las Villas, 1963

⁴ Dulce María Loynaz: *op. cit.*, p. 82

⁵ Dulce María Loynaz: *op. cit.*, p. 36

⁶ Renée Méndez Capote: *op. cit.*, p. 51

La República, cuyo centenario acaba de cumplirse este año, es el escenario histórico en que transcurren las historias narradas por Loynaz y Méndez Capote. Ambos textos son, pues, de un valor documental inapreciable, como testimonio que son de la vida de una clase cuya presencia en la historia del país ha sido considerable. Escritos en 1963 (las *Memorias...*) y 1975 (*Fe de vida*), cuando la Revolución de 1959 había trastornado ya el modelo republicano, ésta es, sin embargo, una presencia fantasmal en ambos textos. Las *Memorias de una cubanita* se escriben desde la Revolución, a la que, como a su protagonista, se le construye a través de todo el libro una genealogía patriótica. Aunque no se menciona explícitamente, la Revolución gravita sobre el texto de Méndez Capote y es la razón que justifica y explica su visión al mismo tiempo risueña y crítica para con la realidad de la primera etapa republicana, coincidente con la infancia de su protagonista. *Fe de vida*, por el contrario, está escrita también desde la Revolución —en un sentido temporal—, pero al margen, si no en abierta oposición a ella. La República, en cambio, es retratada con los más complacientes tintes de un *illo tempore* perfecto que la autora describe como “una sociedad civilizada, sin odios, sin persecuciones, sin estridencias”⁷, y reconoce lo difícil que resulta su misión, describir un mundo ya ido, a la manera de Zweig: “Mientras escribo, me doy cuenta de que estoy escribiendo en el vacío. ¡Cómo hacer creer a los que vendrían luego que aquel Vedado era un lujo que podía permitirse la ciudad y con la ciudad un pequeño país donde no existían éxodos en masa, ni asaltos a embajadas, ni gente perseguida ni perseguidores!”⁸. Una aseveración problemática sobre todo si se conoce que Dulce María intentó una novela sobre la lucha contra el machadato⁹, y, dada la inteligencia innegable de esta autora, presumimos que no sería para relatar bailes y encuentros de sociedad.

La frase citada, que puede parecernos asaz amarga, condensa el tono del libro todo, escrito, según testimonio de su autora, en 1976, en medio del período más duro de su vida, justo dos años después de la muerte de su segundo esposo, Pablo Álvarez de Cañas, a quien dedica Dulce María su recuento. En los años sesenta, como ocurrió con muchos de los poetas de generaciones anteriores, la voluntad iconoclasta de los jóvenes minimizó o simplemente ignoró la obra de quienes les habían precedido, sobre todo de aquellos que, como Dulce María, no tuvieran una trayectoria política comprometida con la causa de la Revolución

⁷ Dulce María Loynaz: *op. cit.*, p. 14

⁸ Dulce María Loynaz: *op. cit.*, p. 35

⁹ *Dulce María en su retiro*. Documental para la televisión cubana. Guión y dirección de Raysa White. Mundo Latino, 1999.

o una obra alentadora de la misma. Pero su aislamiento no comenzó en los sesenta. Si revisamos la meticulosa cronología que Pedro Simón preparó para la *Valoración múltiple*, vemos que Dulce María participó en eventos públicos hasta 1968, año en que presidió, junto con Juan Marinello, José Z. Tallet y Regino Pedroso, entre otros, el Festival de Poesía 68, convocado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Toda la década del setenta, sin embargo, Loynaz estuvo ausente de la vida pública y los hechos consignados por Simón son todos de carácter privado. Hasta 1981, año en que recibe de manos del ministro de cultura la Distinción por la Cultura Nacional, no comenzaría la recuperación de Dulce María y su restitución al lugar que, como la escritora de la obra insoslayable que fue, le correspondía...¹⁰

Otra fue la suerte de Renée Méndez Capote, quien colaboró con el Ministerio de Educación con numerosos textos para niños y cuyas obras conocieron las grandes tiradas populares que fueron el orgullo durante tantos años de nuestra industria editorial. Quizás por ello, si el libro de Méndez Capote rezuma humor, e intenta un fresco inclusivo de tipos y costumbres de la época, Loynaz prefiera la ironía, cuando no la abierta reprobación del presente, y se centre en su entorno personal sin pretender generalizaciones u opiniones valorativas, pues no confía en la capacidad de sus lectores para comprenderla. “Yo hablo de un mundo fenecido, y los que quieran seguir mi relato, tendrán que situarse en él”¹¹, dice, amarga pero impositivamente, y luego confiesa: “Me queda de todo lo que fue aquella vida, que en parte fue la mía, la sensación de un perfume que poco a poco se evapora; un perfume cuyo nombre se hace difícil recordar”¹². Restringidas a la niñez de Méndez Capote, las *Memorias...* establecen muy claramente una genealogía simbólica que vincula a su protagonista a los ideales de la guerra de emancipación de España. Su propio padre, el general Domingo Méndez Capote, sus amigos Manuel Sanguily y Lola Rodríguez de Tió, dan fe de su abolengo. Merece recordarse aquí la escena que pinta a Renée, recién nacida, en los brazos de Alberto Herrera y Franchi y Joaquín Llaverías. En ese primer abrazo, la niña recibe, a la manera de los dones feéricos concedidos a los héroes de los cuentos populares, dos herencias: Herrera y Franchi, quien había sido ayudante de su padre durante la guerra, representa la

¹⁰ Recuerdo que, cuando Dulce María se alzó con el Premio Cervantes, César Leante, quien, al parecer, ignoraba este proceso de recuperación ocurrido en Cuba, publicó un artículo cuestionando los méritos literarios de Loynaz.

¹¹ Dulce María Loynaz: *op. cit.*, p. 83

¹² Dulce María Loynaz: *op. cit.*, p. 94

¹³ Dulce María Loynaz: *op. cit.*, p. 147

irrevocable vocación revolucionaria de Renée, Llaverías, futuro director del Archivo Nacional, le concede simbólica y retroactivamente, en esa primera escena, la custodia de las memorias de la nación. Dulce María, en cambio, a pesar de que afirma que “el abolengo único que en mi familia se reconocía era el de los héroes de las guerras emancipadoras...”¹³, no hace mucho énfasis en la herencia que el apellido paterno significa —y que ella llevaba con orgullo— par no desmerecer la figura de su esposo, Pablo Álvarez de Cañas cuya vida pretende convertir en el centro de estas remembranzas. Del esposo que, si confiamos en la fecha de escritura consignada por Loynaz, acaba de morir, se cuentan cosas sorprendentes, como que “Desde 1924 hasta 1958, inclusive, más de treinta años, (...) fue amigo de todos los presidentes que tuvo la República, fuere cual fuese la marejada que los había llevado al poder”¹⁴.

Al final de la primera parte de su libro, consagrada a Pablo Álvarez de Cañas y a su mundo, el de la crónica y las fiestas de sociedad, Loynaz arremete de nuevo contra el presente de su escritura. Refiriéndose a sus lectores del presente, dice: “Sin animosidad alguna contra ellos, creo que sería mucho pedir a los jóvenes de hoy que entendieran cosas así, en medio de la vorágine en que les ha tocado vivir, en un mundo presidido por la pornografía y la droga, la violencia, el terror y la muerte”¹⁵. Esa visión apocalíptica del momento actual contrasta con la edulcoración de un pasado sublimado y perfecto. Y es comprensible, puesto que, según parece, no fueron tiempos gratos para Dulce María los de la escritura de *Fe de vida*, ella alude incluso a un registro policial y concluye, con el reconocimiento de que su mundo —al menos el que adoptó como propio junto a Álvarez de Cañas— ya murió. “Sí, al final se lo llevó todo el diablo (...) porque ya el diablo reinaba en este mundo”¹⁶. La frase terrible, que cierra el texto central del libro, pues en rigor éste finaliza con un “envío” a Pablo que entraría en la categoría genettiana de paratexto, es el doloroso testimonio de una sensibilidad que no podía de ninguna manera adaptarse a los nuevos tiempos.

Que se haya publicado *Fe de vida* en 1995 por una editorial de alcance nacional, aun cuando esto haya ocurrido como fruto de una campaña solidaria propulsada desde México y la tirada, de apenas mil ejemplares, resulte escuálida en comparación con las grandes tiradas a que estábamos acostumbrados antes de la crisis,

¹⁴ Dulce María Loynaz: *op. cit.*, p. 60

¹⁵ Dulce María Loynaz: *op. cit.*, p. 118

¹⁶ Dulce María Loynaz: *op. cit.*, p. 196

aun cuando, por eso mismo, el libro resulte harto difícil de encontrar, es un signo de que el oscurantismo que enclaustró la obra loynaciana en el silencio o la incomprensión no pudo perdurar y de que, al final, a pesar de todas las injusticias cometidas por ambas partes, Cuba supo rescatar, a tiempo para que ella pudiera disfrutarlo regocijada, a esta mujer memoriosa que nunca mereció el olvido.

Zayda Capote es una destacada estudiosa de la escritura femenina caribeña. Se desempeña como investigadora en el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba.

CASA, CUERPO Y PASIÓN

UNA LECTURA DE *ÚLTIMOS DÍAS DE UNA CASA*

MÁRGARA RUSSOTTO



ESTE TEXTO RETOMA LAS IDEAS PRESENTADAS EN EL VI Coloquio de Literatura Caribeña, *La otredad en la mirada*, celebrado en Caracas en mayo del 2000, así como también la experiencia del diálogo con mis alumnos de la Escuela de Letras, con quienes comparto inquietudes y perplejidades sobre la poesía, las cuales suelen llevarnos a constantes búsquedas y redefiniciones.

En aquella ocasión, yo había tratado de diseñar una semblanza problemática de Dulce María Loynaz, basada en algunos hitos de la recepción crítica que acompañó su amplia producción de más de medio siglo. Esa semblanza obedecía a dos propósitos. El primero, consistía en espesar un poco más su figura dentro del contexto venezolano que casi la desconocía, difundir sus libros y comunicar el sentido de su importancia; y el segundo, porque era mi criterio que, a través de la problematización como práctica reflexiva, era posible “desnaturalizar” algunos elementos que parecían obvios a la primera lectura, evitando acercamientos tendenciosos o superficiales, y así tratar de adentrarse en lecturas más profundas.

En efecto, la valoración de la obra de Dulce María ha experimentado una serie de reveses y condicionamientos históricos —como suele suceder, por lo demás, en todos los casos— de acuerdo a las diversas tendencias de la crítica que la han enfocado, a los cambios de la sociedad cubana y a la evolución misma de los estudios literarios durante más de medio siglo. Su obra así lo amerita ya que recorre un largo trayecto que va desde sus primeras producciones poéticas en la década del veinte hasta poco antes de su muerte en 1997. Es decir, un lapso en el cual pasó de todo; en el cual fue ignorada y exaltada secretamente, seguida e interpretada de acuerdo a diferentes recursos y tendencias críticas, afirmándose lenta e inexorablemente entre sus afortunados lectores, en un proceso de actualización todavía vivo e

¹ Un rico panorama de posiciones, estudios, entrevistas y comentarios, se puede encontrar en el volumen de Pedro Simón: *Recopilación de textos sobre Dulce María*

inconcluso ya que falta recuperar la totalidad de su obra para una comprensión global y más sistemática.¹

Un primer perfil difundido ampliamente fue el de una escritura de tendencia intimista e hispanizante, y poco vinculada a las circunstancias de su tiempo. Sabemos, desde luego, que esta desvinculación o supuesto “individualista ahistoricista” es tan sólo aparente. Y no es necesario rasgar abruptamente el velo de las apariencias para reconocer el complicado código de mutuos silencios, incomprensiones, amores y reticencias que pronto se estableció, no sólo entre la obra de Dulce María y sus lectores y entorno, sino entre ella misma y su propia imagen. Es decir, entre ella misma y las máscaras *autorizadas* de la autoría que ella se permitió o construyó. Es este mismo código secreto el que alternó etapas de indiferencia con etapas de interés, hasta consagrarla apoteósicamente como una leyenda viviente a partir de la década de los ochenta. Reconocida en España antes que en Cuba, viajera y memorialista, a su alrededor se fue construyendo el mito de una “personalidad literaria” como fuera del tiempo, resistente a cualquier cambio, tanto en relación al proceso histórico cubano como al de cualquier otra índole, reconfigurando sin cesar las referencias del pasado. Fue una presencia paradójica, esa *otredad en la mirada* de su propio contexto cultural, y un testigo silencioso que, no obstante, rechazó cualquier tentación de exilio o gesto de dramatismo, porque sabía tal vez oscuramente que en ella latían los restos de un mundo en desaparición por consignar. Ángel Rama consideraba que esos mundos ya perdidos, capturados justamente en el instante de su destrucción o de último aliento, habrían producido lo mejor de la novelística latinoamericana durante la década del sesenta y el setenta. Las llamó *visiones patricias*,² formas simbólicas de “resistencia” ante las violentas oleadas de modernización continental; visiones que si bien implicaban una concepción aristocrática de un mundo idealizado, también representaban un sistema cultural y regional con valores propios, con sus códigos de honor y dignidad amenazados, lo cual permitió impulsar

Loynaz, La Habana, ed. Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1991. Ver también una extensa bibliografía pasiva registrada en el *Diccionario de la literatura cubana* (La Habana, Editorial Letras cubanas, Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, 1980, Tomo I), que recoge fuentes hemerográficas sobre la obra de dulce María desde 1945. Una rica información – en mi opinión, actualizada y “recuperadora” en este mismo sentido- puede encontrarse en el libro de Jesús IJ. Barquet, *Escrituras poéticas de una nación: Dulce María Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caulfield* (La Habana, Ediciones Unión, 1999), donde se traza una pequeña historia de la recepción crítica que permite reconectar esta obra a las raíces de la poesía cubana y a las transformaciones sociopolíticas de la nación.

² Ver Ángel Rama: *Transculturación narrativa en América Latina*, México, ed. Siglo XXI, 1982, p. 94-116.

poderosamente la renovación literaria latinoamericana mediante técnicas compositivas de profunda originalidad.

Sin embargo, aunque en muchos aspectos podría hablarse también de visiones patricias, las de Dulce María son de otra índole, ya que su resistencia se ejerce sobre terreno movedizo. Aunque afirme su filiación patricia —de hija del prócer—, su lugar de enunciación queda matizado y problematizado por la presencia de marcas de género que producen una transformación considerable tanto del significante como del significado aludidos. Sus visiones “patricias”, si pueden llamarse así, serán sin duda mucho menores y más privadas que aquéllas transmitidas por los coroneles y “señores de la guerra” de Guimarães Rosa y Gabriel García Márquez, o por los trágicos héroes de Juan Rulfo, de acuerdo a la interpretación de Rama. Sus visiones provienen más bien de espacios clausurados; surgen con gracia y fatalidad desde el encierro en ámbitos de la subjetividad femenina, desde donde se constata una y otra vez la impotencia de la acción, del cambio, y una fragilidad esencial de todos los elementos del transcurrir humano. Un transcurrir silencioso y casi invisible hacia la catástrofe, tal como queda luminosamente indicado en un breve verso de sus Poemas sin nombre (1953), exactamente el número XXIX: “En cada grano de arena hay un derrumbamiento de montaña”.

Esta forma de devastación paulatina y silenciosa, atraviesa toda su obra con velada discreción, pero también con una constancia implacable y continua, tal como el imperceptible deslizamiento de un suelo montañoso a través de los siglos y las magnitudes geológicas. En su poesía, huellas de este derrumbamiento aparecen en lo grande y en lo pequeño: tanto en la herida que deja la duda amorosa, como en el aislamiento de la experiencias que rehuyen toda concreción; en la gravedad hierática ante la frustración que remata un verso final, como en la ironía que deshace el tono sublime en distanciamiento e insatisfacción. Son casi todos “poemas naufragos”, como se titula el conjunto de textos poéticos de distintas épocas, publicados en 1990 y reunidos como restos de naufragios, piezas milagrosamente salvadas de algún desastre innombrable. Y no sería descabellado proponerse el registro minucioso de ese avance de imperceptibilidades destructivas como líneas de un mapa, persiguiéndolas en los diferentes tramos de una red justamente invisible, hasta llegar a su núcleo generador y definitivo en *Últimos días de una casa* (1958).

Pero la oposición entre lo minúsculo y lo monumental no es la única contradicción. La obra de dulce María tampoco es considerada como la de una representante “típicamente” caribeña, ya que en ella no se

³ Ver Wolfhart Henckmann y Konrad Lotter (eds.): *Diccionario de estética*, Barcelona, ed. Grijalbo-Mondadori, 1998.

⁴ Dulce María Loynaz perteneció a una familia tradicional. Hija de un patriota e independentista, el General Enrique Loynaz del Castillo, sus hermanos también

encuentran huellas de lo característico de esta cultura, entendiendo la noción de característico como una forma subjetiva de representación, de carácter descriptivo y arbitrario, que no corresponde propiamente a un goce estético, digamos, “desinteresado”, sino “a la voluntad humana y para la cual el ideal ya no representa ningún valor vinculante”.³ Aunque cubana de pura cepa,⁴ su inclusión es bastante marginal (cuando la hay) en los panoramas dedicados a las literaturas del Caribe, los cuales suelen enfocar con óptica exotizante, hiperdiscursiva y colorística, la producción literaria del Caribe hispánico centrándose sobre todo en la narrativa. Sin embargo, como señala Luisa Campuzano, las crónicas y memorias de Dulce María afirman y enriquecen la tradición hispanófila que es fundamento de la cultura caribeña en general, y cubana en particular. En este sentido, su testimonio completa –afirma Campuzano– “el perfil siempre en construcción de la identidad nacional (...) con aquellos rasgos del gran mundo habanero de fines del siglo XIX y la primera mitad del XX sin los cuales resultaría incompleto y falso”.⁵

Por otra parte, su obra también ha sido considerada reacia al análisis de corte feminista, debido tanto al encubrimiento de sus principales motivos como al peligro de sucumbir a otro reduccionismo crítico en boga. La escritora Marilyn Bobes afirma, por ejemplo, que el tema de la mujer, en ella, es circunstancial y poco afortunado, como se demuestra en el “Canto a la mujer estéril” de 1938. Según Bobes, ella fue una de las pocas escritoras de ese período que “no sucumbió a la tentación feminista de exhibir el muestrario de sus atributos sexuales”.⁶ Una exhibición que, sin embargo, cabe recordarlo, fue una etapa decisiva y necesaria dentro del proceso de afirmación de la escritura femenina y de sus coordenadas estéticas diferenciadas.

En efecto, la poesía de Dulce María no responde ni al feminismo didáctico y sociologizante de las románticas, ni al irónico y satírico de las vanguardistas de comienzos de siglo, ni a los rasgos de “lo femenino” tradicional identificados por la crítica más conservadora. Sin embargo, en muchas entrevistas y declaraciones, a pesar de sus reticencias y estrategias de autopreservación, es evidente su conciencia de género y su reivindicación de las diferencias, incluso en el campo estricto de la construcción poética, a pesar de declararse una tranquila mujer convencional y respetuosa de la tradición. En una de sus últimas entrevistas publicada recientemente, hace una defensa de estas diferencias en términos bastante explícitos:

eran poetas y todos se relacionaron con importantes escritores y artistas de la sociedad habanera de comienzos de siglo, así como también de la sociedad europea en general.

³ Ver Luisa Campuzano: “Últimos días de una dama: crónicas y memorias de Dulce María Loynaz”, en Susana Montero y Zayda Capote: *Con el lente oblicuo: Aproximaciones cubanas a los estudios de género*, La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística, Editorial de la Mujer, 1999, p. 77-89.

Como creadora la mujer puede hacer una poesía enteramente distinta a como la asume un hombre, es más, un hombre no puede hacer lo que una mujer hace en poesía. Hay poemas que son netamente femeninos como los hay netamente masculinos. Usted no puede concebir que una mujer escriba una poesía como “Los caballos de los conquistadores”, de Santos Chocano; eso nunca una mujer lo haría, no está en su psicología ni en su modo de sentir, tampoco un hombre puede hacer “La carta lírica a otra mujer” que hizo Alfonsina Storni. De modo que sí creo que existe poesía masculina y poesía femenina. La poesía no es una cosa tan abstracta como se quiere hacer ver, tiene sus matices, tiene sus propios dominios y creo que hay que respetarlos.⁷

Señalo estas tensiones en el intercambio entre lo textual y lo extratextual, para introducir la singular situación de Dulce María Loynaz como escritora caribeña, memorialista y poeta de un mundo del cual pareciera no quedar memoria; así como también para fundamentar mi lectura de *Últimos días de una casa*, a partir del tópico de la devastación del cuerpo femenino que considero la referencia central y emblemática del poema.

Importa esclarecer esta asociación entre la casa y el cuerpo de la mujer en dos direcciones. La primera, mediante una contextualización interna que se deja guiar por el análisis del poema; y la segunda, de carácter externo, que nos permite relacionar su obra a la de otras escritoras latinoamericanas a través del mismo tópico.

Me detengo rápidamente en esta segunda contextualización ya que, en efecto, esta poética de la catástrofe, o “catastrófica” directamente, pertenece a una constelación de poetisas latinoamericanas cuya vinculación entre sí no siempre ha sido reconocida, sea debido a cierta tradición de lecturas aislacionistas, sea por el esquema generalizante de la filiación canónica con Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Delmira Agostini y unas cuantas poetisas más de nuestro parnaso consagrado. Sin embargo, como sabemos, estas filiaciones han sido cuestionadas y posteriormente reformuladas por la crítica feminista desde hace varias décadas, con el fin de reescribir la historia literaria en sus aspectos tradicionalmente silenciados.⁸

⁶ Ver Marylin Bobes: “La poesía del silencio”, en Pedro Simón: *Recopilación de textos sobre Dulce María Loynaz...*, p. 213

⁷ Ver Yamilé Ferrán-Maithée Rodríguez: *Luz y sombra de mujer – Entrevistas*. La Habana, ed. Letras Cubanas, 1998, p. 21-22.

⁸ Al respecto quisiera mencionar una importante relectura de la literatura cubana con criterios de género, donde se intenta renovar no solamente la historiografía y la crítica literarias sino también la teorización feminista sometida a la rica producción artística, teórica y cultural de las mujeres cubanas. Me refiero al volumen ya señalado en la nota 5.

Esta otra constelación a la cual me refiero, más bien se aleja de la que forman nuestras amantes, rebeldes, suicidas o muertas prematuras de comienzo de siglo. Por lo contrario, la relación se establece con otro grupo de poetas, longevas y resistentes, que nos acompañan casi a lo largo de todo el siglo XX. Me refiero, por lo menos en una primera instancia, a Antonia Palacios (1904) y a Idea Vilarino (1920). Como Dulce María, ellas nacen aproximadamente en las primeras décadas del siglo y asisten a los cambios y vicisitudes históricas, tanto de sus respectivo contexto nacional como de la cultura literaria y artística continental; es decir, experimentan la duración de una larga vida, con los cambios de cada etapa biológica y estación vivencial. En la distancia, podría decirse que cada una se enlaza con la otra mediante una misma problemática altamente significativa: la degradación del cuerpo femenino, poetizada reiteradamente y bajo distintas máscaras. Pues si la venezolana emite su voz de medium nocturnal para lamentar “los desastres de un cuerpo y una conciencia en ruinas”, como señaló agudamente Luis Alberto Crespo,⁹ la uruguaya se enrosca en el nihilismo orgullosos ante la enfermedad y la muerte, mientras la cubana utiliza la imagen de la casa desintegrándose, y superponiendo así el cuerpo de la mujer al cuerpo social y al espacio de la memoria femenina ante lo irrecuperable.

Casi contemporáneas en muchos aspectos, y no exclusivamente por proximidad generacional, estas tres poetisas convergen, a cierta altura de su producción, en el tratamiento estético de la decrepitud y la vejez femeninas mediante diferentes registros y operaciones dignos de un estudio de comparatismo contrastivo. En este sentido, sería pertinente, y fructífero en muchos aspectos, realizar una lectura cruzada de *Aire sucio* (1950) y *Nocturnos* (1955) de Idea, con el grupo de poemas de Antonia publicados entre la década del setenta y el ochenta como *Textos del desalojo* (1973) y *Crónica de las horas* (1983), a la luz de *Últimos días de una casa* de Dulce María. El resultado podría ser revelador de ricas vinculaciones con las marcas de género que determinan el enfoque y el comportamiento del sujeto lírico, por una parte y, por la otra, nos mostraría la vigencia de un imaginario diferenciado y articulado a una serie de tópicos de la feminidad caribeña.

Por último, es a través del análisis del poema como se verifica que la imagen de la casa agonizando apunta claramente al cuerpo de la mujer en la vejez, haciendo serie a su vez con la pasión de Cristo y sus “pasos” en el camino de las ofensas y la destrucción hasta la muerte. (La referencia al cuerpo desvastado no se hace solamente a través de las roturas,

⁹ Me refiero a su ensayo “Antonia Palacios y todo lo inmóvil”, prólogo al volumen *Ficciones y aficciones*, Caracas, ed. Biblioteca Ayacucho, 1989

¹⁰ Ver Jean Chevalier y Alain Cheerbrant: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, ed. Herder, 1991, p. 259

perforaciones, úlceras y otros signos de la degradación corporal que aparecen en el poema sino también a través de las acciones antropomórficas que realiza la casa, la cual duerme, recuerda, mira y experimenta dolor físico. Si la casa también es un símbolo femenino,¹⁰ entonces es posible una lectura no solamente cósmica o sociopolítica del símbolo sino una lectura articulada al imaginario femenino y a las especificidades de su posición en tanto sujeto). De hecho, si el topos de la casa ha sido una referencia constante en toda la poesía latinoamericana, y no exclusivamente cubana, lo ha sido casi siempre en la distancia de la segunda persona, “referida” en la contemplación de un equilibrio universal, aunque basado en la minucia del perfecto servicio y una total contención (como en José Lezama Lima, por ejemplo); o la casa como un ámbito oscuro y enigmático, cuerpo-pasaje por atravesar, apuntalar y reinventar amorosamente (como en Eugenio Montejo); o como el punto de quiebre de la infancia perdida que subyace a la evocación (como en numerosos poetas venezolanos). En ninguno de estos casos, evidentemente, se llega a plantear una transmutación tan radical y osada del yo lírico como en el poema de Dulce María.

Aunque poco conocido fuera de Cuba, este largo poema de sesenta y ocho estrofas y compleja estructura, es unánimemente apreciado por la crítica y es considerado una muestra de privilegiada madurez artística. El mismo ha estimulado hermosos trabajos críticos y de reconocimiento, aunque con diferentes resultados. Cabe mencionar por ejemplo el estudio de César López, “Días en la casa de la poesía”,¹¹ que acompaña y casi “reconstruye” el largo poema verso por verso, y el libro de Jesús J. Barquet, anteriormente señalado, *Escrituras poéticas de una nación*. Este último, en particular, tiene el mérito de conectar el poema que nos ocupa con la tradición poética cubana, y de fundamentar una interpretación íntimamente vinculada a la trayectoria de su identidad nacional.

Se trata de un poema de largo aliento que realiza una operación antropomórfica: el sujeto lírico habla desde la casa, toma su voz y forma; se hace estático y pesado como ella; vieja como ella. Es esta incorporación escultórica la que vive, clama, recuerda la felicidad perdida, siente dolor físico cuando empieza a ser golpeada, se hunde en el olvido y el silencio de la muerte al final. Identificada totalmente con el cuerpo femenino — con las mujeres que la habitaron, las “abuelas”, madres e hijas— es él el vehículo y soporte de todo el desarrollo vivencial que se expone en el poema. Como señala Bachelard, la casa actúa como un poderoso resorte simbólico y “uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre”,¹² y por eso resulta

¹¹ Este estudio se incluye en Pedro Simón: *Recopilación de textos sobre Dulce María Loyaz...*, p. 354-84.

¹² Ver Gastón Bachelard: *La poética del espacio*, México, ed. Fondo de Cultura Económica, 1965

impactante su desenlace trágico en el poema, ya que ese poder resulta inútil ante los embates del tiempo y el proceso de desintegración física.

La composición total del poema está claramente dividida en cuatro partes de extensión desigual, a manera de jornadas de lamentación, donde la casa-cuerpo vive el recuerdo de su plenitud, las etapas de la pasión —que es su agonía— y, finalmente, la muerte. Cada jornada equivale a un día en la representación temporal del poema, aunque la medida en versos es cada vez más corta, como corresponde al proceso de la vejez y desintegración corporal que va del lento comienzo hacia su precipitación final.

El rigor de la composición es extremo y controlado; de allí que cada jornada sea introducida siempre con una estrofa de transición preparatoria, a manera de puente o receso, antes de pasar a la que sigue. Por ejemplo, el paso de la primera, larga, jornada de lamentación a la segunda está marcado por cinco versos de atmósfera onírica y extrañamiento, lo cual “suspende” el relato de la evocación, sea para retomar aliento, sea para abandonarse al sopor del agotamiento: “todo esto es muy raro. Cae la noche/y yo empiezo a sentir no sé qué miedo:/miedo de este silencio, de esta calma,/de estos papeles viejos que la brisa/remueve vanamente en el jardín”.¹³ Esta situación de perplejidad y extravío antecede al verso que inaugura la segunda jornada: “Otro día ha pasado y nadie se me acerca./ Me siento ya una casa enferma,/una casa leprosa”.

El carácter narrativo del poema contribuye a marcar descriptivamente las jornadas, o etapas de la “pasión” desde el comienzo. Este abre con una introducción general de dos estrofas de seis versos cada una, donde el yo lírico se sorprende, envuelto en el silencio y la opresión. Este silencio, que alude simultáneamente al sopor de un cuerpo agonizante —de allí que se alternen desmayos de la conciencia y vueltas a la lucidez durante todo el poema— propicia también un movimiento de introspección centrado en la dolorosa conciencia de sí, con lo cual se introduce el primer impulso de la memoria hacia el pasado: “Nadie puede decir que yo he sido una casa silenciosa”. La primera jornada consiste entonces en la evocación de una felicidad perdida, con brotes de alegrías y penas, la presencia de la otredad que da sentido a la existencia de la casa-mujer: la familia, la maternidad, las voces de los que se han ido: “Puedo hablar de mi tiempo melancólicamente,/como las personas que empiezan/a envejecer, pues en verdad/soy ya una casa vieja”. A partir de aquí surge claramente el tema de la vejez —“sumida en estupor”— y los cambios y

¹³ Todas las referencias al poema “Últimos días de una casa” corresponden al volumen de Dulce María Loynaz: *Poesía completa*, La Habana, ed. Letras Cubanas, 1993, p. 147-160

¹⁴ Ver Simone de Beauvoir: *El segundo sexo*, vol. II, p.361

alteraciones tanto internas como externas, transitando del cuerpo al paisaje, del mar perdido por el acoso espacial de otras construcciones, al cuerpo que empieza a degradarse. El registro de las pérdidas, que incluye la de los niños mediante el síndrome del nido vacío, parece haberse inspirado claramente —aunque sin sombra de vulgar amargura— en los tratados de Simone de Beauvoir sobre la vejez femenina: “Puesto que por ser mujer ha sufrido más o menos pasivamente su destino, le parece que le han robado sus oportunidades, que la han engañado y que se ha deslizado de la juventud a la madurez sin darse cuenta (...), y así como la joven sueña con todo lo que “será” su destino, ella evoca lo que “hubiese podido ser” su pasado.”¹⁴

Los estudios de género han profundizado en esa etapa que, además de biológica, es también cultural; pues para las imaginaciones de lo femenino que maneja la sociedad patriarcal basadas en la fetichización del cuerpo femenino, la mujer vieja es inútil en varios sentidos: primero, porque ya no puede tener hijos (que es su principal justificación existencial para la familia patriarcal): después, porque tampoco puede criarlos ni guiarlos (que es su segundo papel) y, por último, porque tampoco sirve ya como objeto sexual (que es su tercero).

En esta primera jornada surge también otro tema contundente, el de la modernidad y sus efectos en la transformación de la ciudad; el cambio en la noción del espacio, ya no como paisaje contemplado sino sometido a la invasión atropellada de lo nuevo y amenazante: la mercantilización, el anonimato, el paulatino despojo de todas las identidades. La presencia sorpresiva del coloquialismo en un verso abrupto: “(Por cierto que la otra/ mañana, cuando/sacaron el bargüeno grande,/volcando las gavetas por el suelo,...)” —adecuado al tema, por lo demás— se inserta en la discusión sobre la antinomia entre valores tradicionales y valores modernos; además de asumir una clara defensa de la felicidad como valor supremo de la perspectiva de género, por encima de todo heroísmo patriótico y toda sabiduría, porque “las gentes que yo vi nacer/en verdad fueron siempre demasiado felices;/y ya se sabe, no es posible/serlo tanto y ser también otras/hermosas cosas”.

A esta altura, ya la casa y el cuerpo se han amalgamado definitivamente, y las manchas dejadas por los muebles arrancados de su espacio se han convertido en “cicatrices / regadas por el cuerpo”. En la segunda jornada se profundizan las agresiones de los hombres que van a derrumbar la casa. Los excursos a la agonía se hacen intensos y anticipan la muerte; son prolepsis retrospectivas o visiones de anticipación que sirven para legitimar la historia vivida, y vehicular también la representación crítica del estado de memoria y su naturaleza infiel. Con ello se esfuma la verdad última de la voz lírica y su historia empieza a diluirse en la bruma: “¿Y de qué hablaba aquí? Resbalo/en mis propios recuerdos... La memoria/

empieza a diluirse en las cosas recientes”. Lo antiguo y lo nuevo se confunden y preparan a la inevitable destrucción.

La *tercera jornada de lamentación* es breve. Formada apenas por seis estrofas, remata con el verso brutal del primer golpe destruyendo los ojos-ventanas del cuerpo-casa: “Pero no, no me mira ya tampoco./No mira nada, blande el hierro.../¡Ay los ojos!...” Más breve aún es la última *jornada*: la casa despierta en medio de la pesadilla vuelta realidad y asume su muerte: “Y fui vendida al fin,/porque llegué a valer tanto en sus cuentas, que no valía nada en su ternura.../Y si no valgo en ella, nada valgo.../Y es hora de morir.”

Casa, cuerpo y pasión se han amalgamado y concretado en la vivencia histórica del sujeto femenino cuyo destino depende demasiado de su cuerpo. Un cuerpo cuya decrepitud lo hace odioso e intolerable a la mirada. No es gratuito entonces que Dulce María privilegiara el cuerpo femenino como el objeto más adecuado sobre el cual articular su poética de la devastación silenciosa, grano a grano, día a día, proféticamente.

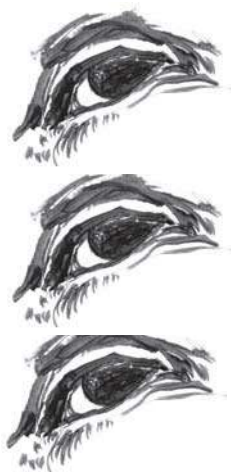
El año pasado visité y fotografié en La Habana, la última casa del Vedado en la cual vivió Dulce María, desde 1948 hasta su muerte. Allí estaban los espacios varias veces saqueados, el jardín decadente, las estatuas mutiladas, el suelo agrietado, los muebles deshechos. Y me pareció que allí también estaba, en medio de esa enorme devastación, el poema que acabamos de evocar, flotando indiferente como una gigantesca flor en medio de un estanque.

La profesora y crítica Mángara Russotto enseña en la Universidad Central de Venezuela.

DULCE MARÍA LOYNAZ

LA POESÍA COMO TAUMATURGIA

ALESSANDRA RICCIO



“...LA POESÍA TIENE EN VERDAD RANGO DE MILAGRO [...] Por la poesía damos el salto de la realidad visible a la invisible, el viaje alado y breve, capaz de salvar en su misma brevedad la distancia existente entre el mundo que nos rodea y el mundo que está más allá de nuestros cinco sentidos”.¹ Cuando pronuncia estas palabras, Dulce María Loynaz tiene ya cuarenta y ocho años, ha escrito lo fundamental de su obra y lleva tiempo sin volver a transitar por el arduo camino de la poesía, un camino que define como “laborioso, y lento de fructificación, de parto”.² Es el tórrido agosto habanero del año cincuenta y la invitación del profesor Raimundo Lazo es la ocasión para hacer la autocrítica de su poesía ante los alumnos de la Escuela de Verano de la Universidad de La Habana. Se trata de un texto imprescindible para quien quiera acercarse a la complejidad del mundo poético de Dulce María Loynaz por la absoluta y sencilla sinceridad con que se somete a la ardua prueba de ser juez imparcial de sí misma y de sus criaturas poéticas paridas, como ha repetido en más de una ocasión, “con sangre y espíritu”. En este caso, la poetisa habanera no se limita a una magistral lección de estilo, no habla solamente de la necesidad de claridad y sencillez sino que define su propio concepto de la poesía que, en una palabra, definiremos aquí como “taumatúrgica”, es decir, con la facultad de realizar prodigios.

“La poesía debe llevar en sí misma una fuente generadora de energía capaz de realizar alguna mutación, por mínima que sea”³, sigue explicando la poetisa con la misma, grandiosa sencillez con que Jorge Luis Borges, viejo y ciego, en el mismo Egipto donde en el lejano 1929 la joven Dulce María había

¹ Dulce María Loynaz: “Mi poesía: autocrítica”, en Pedro Simón: *Recopilación de textos sobre Dulce María Loynaz*, La Habana, ed. Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1991, p. 80, 81

² Dulce María Loynaz: *op. cit.*, p. 97

escrito la más imposible de las cartas de amor, al agacharse a tomar un puñado de arena, siente que con este mínimo gesto está modificando la inmensidad del desierto.

Y, realmente, las mutaciones mínimas dentro de temas mínimos, recovecos de la vida, de la historia, de la religión, logran desplazar, gracias al poder taumatúrgico de su poesía, lo imposible hacia lo posible; hacer presencia de la ausencia y hacer visible el vibrar de la flecha que apunta certera hacia lo angélico, hacia lo que no es perceptible con los cinco sentidos gracias a un procedimiento que, con su lenguaje críptico y, sin embargo, cada vez más claro, José Lezama Lima ha definido como “excepciones morfológicas capaces de crear nuevas series”⁴. Gracias a las excepciones, la poesía de Dulce María Loynaz logra trasladarse, moverse, transitar hacia otras posibilidades; cumplir, realizar el prodigio de resucitar al niño faraón, de rescatar “la maltratada dignidad de la estéril”⁵, sacar de la oscuridad a la novia de Lázaro. Deslizándose solapadamente a través de temas secundarios, con la mirada oblicua que recomendaba Lezama lima, la Loynaz, lectora incansable de San Juan de la Cruz, transmuta, gracias a la poesía, “las cosas pequeñas”⁶, les dona lo que llama “instinto de la altura”⁷; como un trapo ardiendo las coloca en la punta de su dardo y lanza la flecha hacia algún punto inasible para poder establecer, gracias a la fuerza taumatúrgica de la poesía —aunque sea fugazmente— ese contacto que es el verdadero milagro. Pero este instinto de altura que impulsa el movimiento—que genera las mutaciones que constituyen el milagro poético nace de las cosas pequeñas, nace de lo nimio, de lo secundario, de lo oblicuo, porque “la poesía como los árboles nace de la tierra y de la tierra ha de servirse, pero una vez nacida no me parece propio que ande como los puercos, rastreando en ella”⁸. Buen ejemplo de esta tensión que parte de lo bajo y se dirige recta y enérgica hacia lo alto, de esta visión oblicua, transversal, que permite ver la grandeza en lo más pequeño, es lo que explica la poetisa, ya entrada en los noventa años y recién galardonada con el máximo premio de las letras hispanas, a la periodista que la entrevista con respeto y perplejidad. Como es sabido, Dulce

³ Dulce María Loynaz: *op. cit.*, p. 82

⁴ Así lo cree también Fina García Marruz en su “Aquel girón de luz...”, incluido en Pedro Simón: *Recopilación de textos sobre Dulce María Loynaz...*, p. 171

⁵ Tomo estas palabras de Fina García Marruz: *op. cit.*, p. 170

⁶ En una entrevista de Inter Press Service, *Boletín de Cultura*, mayo de 1991 declara: “No me gustan los temas ambiciosos, prefiero las cosas pequeñas”.

⁷ Dulce María Loynaz: “Mi poesía: autocrítica”, en *op. cit.*, p. 81

⁸ Dulce María Loynaz: “Mi poesía...”, en *op. cit.*, p. 81

María vive en una vieja casa donde guarda, intocados e inmutables desde treinta y cuatro años, numerosos objetos de valor, porcelanas, abanicos, estatuas, libros y cuadros. Dentro de este sagrario acumulado en tiempos de bonanza con gusto y sin mirar en gastos, la poetisa escoge un objeto de modesto valor y se lo enseña a la periodista perpleja con estas palabras: “Mire, una taza de la vajilla del Maine. Tan pequeña, tan frágil y sobrevivió a la explosión esa que hizo que los norteamericanos intervinieran en la guerra cubano-española”⁹. Evidentemente, a través de esta metáfora, podemos ver a la Isla de Cuba, “tan pequeña, tan frágil”, tratando de imponerse pese a los dos colosos colonialistas, o a la misma poetisa, “tan pequeña, tan frágil”, que ha sobrevivido a la tempestad revolucionaria; sin embargo, me inclino hacia una lectura total y absolutamente literaria: sólo el milagro de una mirada poética puede devolverle a la frágil porcelana la grandeza de un vuelo cuyo destino era la destrucción y que por los imponderables caminos de la poesía ha ido a parar en las manos amorosas de “la hija del general”¹⁰. Entonces empezamos a entender mejor a esta poetisa “inasible, insituable”¹¹, esta poetisa que se ha rebelado siempre cuando la han querido colocar en una torre de marfil o en un postmodernismo años al uso de los años veinte, cuando han hecho cabriolas y acrobacias para darle una imposible definición. Porque Dulce María es de la estirpe de los Borges, de los Lezama, es decir, de los que saben que la poesía tiene la facultad de realizar prodigios, de ser taumaturgica.

Donde posiblemente se expresa mejor el prodigio de hacer posible lo imposible es en tres poemas largos, dos en prosa y uno en versos, escritos entre los años de 1929 (“Carta de amor al Rey Tut-Ank-Amen”); 1937 (“Canto a la mujer estéril”) y un año impreciso anterior a los años cincuenta que es “La novia de Lázaro”. En estas tres obras aparece con evidencia la

⁹ Rosa Elvira Peláez: “La maga; conversaciones con Dulce María Loynaz”, en *Granma*, La Habana, 25/26/27 de abril de 1993. La explosión del acorazado estadounidense en el puerto de La Habana, dio lugar a la intervención norteamericana en la guerra de independencia que libraban desde mediados de siglo los cubanos contra la madrepatria.

¹⁰ Dulce María Loynaz exhibe con orgullo su genealogía: su padre, el General Enrique Loynaz del Castillo, fue un valeroso combatiente de las guerras de independencia y autor de la letra del *Himno Invasor*. *La hija del general* es también el título de la más reciente y amplia entrevista a la poetisa. Ver Vicente González Castro: *La hija del general*, La Habana, 1991.

¹¹ Son palabras de Cintio Vitier en el folleto *Homenaje a Dulce María Loynaz con motivo de su aniversario LXXXV*, La Habana, ed. Ministerio de Cultura, 26 de noviembre de 1987. Se incluyen también en la *Recopilación de textos sobre Dulce María Loynaz...*, p. 159

trayectoria entre las cosas pequeñas, inertes, estériles y secundarias (un puñado de cenizas encerrado en cinco sarcófagos, el tibio vientre de una mujer estéril, la improbable novia de Lázaro resuscitado) y la grandeza de poder alcanzar, por la vía poética, lo infinitamente posible.

...

Tiene veintisiete años la joven cubana que, en compañía de su madre y su hermana, viaja a través del Mediterráneo oriental: Turquía, Siria, Libia, Palestina y Egipto son las etapas de un viaje exótico y caro, hecho para estremecer la sensibilidad de la neo graduada en Derecho Civil que sigue llenando hojas de un diario sometido al eterno silencio al que lo ha condenado su autocrítica implacable¹² y que, al mismo tiempo, lleva en el silencio y la discreción más absolutos, la redacción de la que será su extraordinaria y única novela, *Jardín*, publicada en Madrid sólo en 1951.

Esta joven sensible, que ha publicado apenas algún poema juvenil en alguna publicación local, que se autoproclama poeta sin pedir permiso y sin desesperarse para conseguir un público, que ya practica de lleno la literatura, experimenta, frente a la recién descubierta tumba del faraón que había prohibido el sacrificio de las palomas, la embriagadora sensación de poder encender aquellas mustias cenizas con el calor de su pasión¹³.

“Ayer tarde —tarde de Egipto salpicada de ibis blancos— te amé los ojos imposibles a través de un cristal”, dice la poetisa lanzada en ese vuelo vertiginoso hacia lo absurdo que le permite el contacto fugaz que la fuerza de la pasión hace real en el papel por breves instantes, porque enseguida llega la cordura, la sensatez, la realidad. “Nada tendré de ti, más que este sueño, porque todo me eres vedado, prohibido, infinitamente imposible”, una cordura y una sensatez que se vuelven necesarias porque esa fe en el milagro no es compartida: “Pero no me esperaste y te fuiste caminando por el filo de la luna creciente;

¹² Ver Pedro Simón: “Al lector”, Prólogo a Dulce María Loynaz, *Poemas naufragos*, La Habana, ed. Letras Cubanas, 1991, p. 5-10

¹³ La “Carta de amor...” fue escrita en Luxor en 1929, lo cual constituye una excepción puesto que la Loynaz ha declarado que muy difícilmente pudo escribir fuera de Cuba. Se publicó por primera vez en la revista habanera *Grafos* en 1938 y, en 1953, la Colección Palma, de Madrid, publicó dos ediciones seguidas, no venales, de quinientos ejemplares cada una. Se incluye en la edición de *Poemas naufragos* ya citada.

no me esperaste y te fuiste hacia la muerte como un niño va a un parque, cargado de juguetes...” Sin embargo, para este rey-niño, si no hubiera que ser cvuerdos, habría todavía una posibilidad de calentar aquellas frías cenizas: “Si las gentes sensatas no se hubieran encolerizado, yo te habría sacado de tus cinco sarcófagos, te hubiera desatado las ligaduras que oprimían demasiado tu cuerpo endeble y te hubiera envuelto suavemente en mi chal de seda... Así te hubiera yo recostado sobre mi pecho, como un niño enfermo ... Y como a un niño enfermo habría empezado a cantarte la más bella de mis canciones tropicales, el más dulce, el más breve de mis poemas”. En 1938, en una carta a una amiga, Dulce María Loynaz siente todavía esta fiebre por lo imposible:

No hay canto mejor que el que no se dice, no hay nota que sea más bella que ese guión negro que es signo de silencio en los pentagramas [...] Silencio, silencio... Sólo el silencio sugiere. Los demás hablamos o cantamos [...] pero sólo el silencio, sólo el silencio da derecho a esperar algo mejor... Quizás por esto me enamoré de Tut-Ank-Amen, amante sin palabras que no podrá contestar nunca mi carta, amante hierático, inmutable, ungido de ese extremo prestigio de la Muerte. Sí, yo amo a Tut-Ank-Amen porque tiene el prestigio de la muerte. Lo amo porque está muerto... Si lo viera sentarse sobre el último de sus sarcófagos, desatarse sus vendas de momia y salir a limpiarse el polvo de los siglos de las sandalias [...] dejaría en el acto de amarlo.¹⁴

Esta idea de la Muerte como un absoluto, una perfección, hace posible el elogio a la mujer estéril, permite a la poetisa violar el tabú irrespetuoso que hace de un vientre infecundo una inutilidad, una nada: “Contra el instinto terco que se aferra / a tu flanco, / tu sentido exquisito de la muerte; / contra el instinto ciego, mudo, manco, / que busca brazos, ojos, dientes... / tu sentido más fuerte / que todo instinto, tu sentido de la muerte”.

Desdeñosa de la “miserable ansia de forma”, la mujer estéril domestica la muerte “en la tiniebla de su vientre” porque ella sabe erguirse “contra toda la Vida”, porque “la flecha que se

¹⁴ Pedro Simón en su prólogo a la edición de *Poemas naufragos*, ya citada, pone en contraste la opinión de esta carta con otra expresada cincuenta años después en una entrevista donde la Loynaz reduce aquella pasión intelectual a “un delicado juego poético, un encaje con los más sutiles hilos de la fantasía. Obedeció a una circunstancia especial, al súbito encuentro de una muchacha sensible, imaginativa, con una Edad cuatro veces milenaria y con la exquisita criatura de esa Edad...”

tira en el desierto, / la flecha sin combate, sin blanco y sin destino, / no hiende el aire como tú lo hiendes, / mujer ingrávida, alargada... Su / aire azul no es tan fino/ como tu aire ... ¡Y tú / andas por un camino / sin trazar en el aire! ¡Y tú te enciendes / como flecha que pasa al sol y que / no deja huellas! ... ¡Tú eres la flecha / sola en el aire!...¹⁵

Y este prodigio extraño hay que defenderlo contra lo bajo, inmóvil, quieto; la atrevida imagen de la flecha sola en el aire debe vencer la abusada condena de un vientre de mujer yermo: “Agua en reposo tú eres: agua yerta / de estanque, gelatina sensible, talco herido / de luz fugaz /Donde duerme un paisaje vago y desconocido; / el paisaje que no hay que despertar...”

Por esto la invectiva, por esto la maldición, insólita en la diáfana medida de la poetisa: “¡Púdrale Dios la lengua al que la mueva / contra ti; clave tieso a una pared / el brazo que se atreva / a señalarte; la mano oscura de cueva/ que eche una gota más de vinagre en tu sed! ... / Los que quieren que sirvas para lo / que sirven las demás mujeres, / no saben que tú eres / ¡Eva... / Eva sin maldición...”

El “Canto...” fue publicado por primera vez en 1937 en la *Revista Bimestre Cubana* y en sospechosa coincidencia con su matrimonio con Enrique Quesada y Loynaz, y al año siguiente Dulce María lo vuelve a publicar en una pequeña edición y en la de *Versos* (1920-1938), su primer y único libro publicado en Cuba durante muchas décadas. La edición de Aguilar (*Versos, Juegos de agua y Poemas sin nombre*, Madrid, 1955) recoge el “Canto a la mujer estéril” al final de *Versos* y, finalmente, la edición cubana de *Poesía escogida*, de 1984 que, según explícita afirmación del antólogo Jorge Iglesias, se incluye “a petición de la autora”. No deja de llamar la atención, dentro del desgano habitual con que Dulce María accede a publicar su obra, el recorrido de ese “Canto...”, su aparición en diversas publicaciones, pese al pudor y a la delicadeza de la autora que, lo notamos de paso, no tuvo hijos de sus dos matrimonios y a pesar de alguna crítica producida por algún que otro verso no perfectamente pulido o un estilo todavía

¹⁵ Según Fina García Marruz: “ Se vuelve así la estéril, más que excepción del orden de la naturaleza, sin sentido visible, la posibilidad y alumbramiento doloroso de otro orden de vida, que, por no estar ya librado al tiempo, de alguna forma escapa al común destino de la desintegración fatal que a todos aguarda. La Muerte ya no tendría imperio sobre este muro alzado, solitario, erguido frente a las impetuosas e impotentes olas del devenir sin esperanza...”, en *op. cit.*, p. 170

no consolidado¹⁶. Por otra parte, para Dulce María “escribir es una intimidad que no se comparte”¹⁷ y aunque ha hecho siempre poco caso del conformismo y del chato sentido común, tampoco ha querido escandalizar o remover aguas tranquilas.

Por eso, quizás, “La novia de Lázaro” ha quedado tanto tiempo inédita y de su existencia se sabía solamente por algunas lecturas entre amigos.

En un reciente homenaje de la Casa de las Américas, en ocasión de la entrega del Premio Cervantes 1992, el 11 de marzo de 1993, Dulce María ha contado una anécdota a propósito de su observancia católica: preocupada por los comentarios de algunos amigos presentes en una lectura del poema, aprovechó la oportunidad de hablar de cerca con el obispo de la ciudad en una de las numerosas recepciones a que la obligaba su papel de esposa de Pablo Álvarez de Cañas, conocido periodista de crónicas sociales, y le endilgó la lectura del poema pese al apuro y al calor que agobiaban al prelado, para luego preguntarle con cador si el poema podía ser juzgado irreverente. Casi sofocado por el hábito talar y la prisa, su enmencia no tuvo inconveniente en absolverla del pecado de irreverencia. Pese a la anécdota, la poetisa no publicó esta prosa poética hasta 1991 cuando Pedro Simón, con paciencia de monje, logró que le entregara los *Poemas náufragos*, un libro de poemmas en prosa casi completamente inéditos cuyo último trabajo es “La novia de Lázaro”, el tercer ejemplo de mirada oblicua, de pequeñas cosas, de posibles imposibles que cerrará estas notas.

Lázaro, resucitado, vuelve a los brazos de una novia inexistente pero posible, gracias a la creación de la Loynaz, una novia inconforme que lo acusa de haber llegado: “sin contar con más esperanza que tu propia esperanza ni más milagro que tu propio milagro. Impaciente y seguro de encontrarme uncida todavía al último beso”. La novia no logra aceptarlo ahora que trae “como regalo de bodas, el ya paladeado secreto de la muerte”, y

¹⁶ En el plano formal, comparto algunas de los criterios de Marilyn Bobes a este poema. La Bobes ha sido crítica —y con alguna razón— hacia este poema, atendiendo sobre todo a una malograda *mise en page*: “Un texto poco significativo inserto dentro de una retórica postmodernista y muy inferior a otros escritos por la propia autora quien en esos momentos se encuentra en proceso de exploración y búsqueda de un instrumental poético y la consolidación de un lenguaje personal con el que expresar mejor el sentido de sus largos silencios”. Ver “La poesía del silencio”, en Pedro Simón: *Recopilación de textos sobre Dulce María Loynaz...* p. 215

¹⁷ Rosa Elvira Peláez: Entrevista citada.

le reprocha no haber sabido apostar a lo imposible, haber resucitado por obra de un milagro de un ser superior y, sin embargo, no haber resistido, por su amor, a la muerte: “¿Acaso no era más difícil resucitar que quedarte, cuando mi alma se abrazaba a la tuya forcejeando hasta desangrarse con la muerte?” Compara su sufrimiento con el suyo: “Yo también soy ya nueva de tan vieja; de los milenios que envejecí mientras el trigo maduraba en la misma mies, mientras lo tuyo era tan sólo una siesta de niño, una siesta inocente y pasajera”. Y sigue la queja, el grito de esta mujer que nunca existió y que ya existe: “...tú estabas muerto y reposabas en tu propia muerte [...] En tanto yo seguía viva con unos ojos que querían taladrar tu tiniebla y unos huesos negados a tenderse y una carne mordida, asaeteada por ángeles negros rebelados contra Dios. ¡Tú estabas muerto y yo seguía viva [...] incapaz de morir o conmoverla! Conmover la muerte... Eso yo pretendía.” Esta imposible pretensión será cumplida milagrosamente por otro ser divino; pero la resurrección de Lázaro no será un milagro del amor, de la fuerza del amor de la novia. Por eso es imperdonable: Lázaro resucitado es obra de la palabra taumatúrgica de Jesús, Lázaro es su criatura. “Pero sé también que entre tú y yo ha ocurrido algo inefable, y aunque yo estoy aquí como tú estás, yo me he quedado fuera del prodigio, ajena a lo que hacían con tus labios, con tu cuerpo, con tu alma, con todo lo que antes era mío...

Ha resucitado un hombre, pero no la pareja: la novia ya no puede reconocerlo y, sobre todo, no puede ser reconocida, ya no es la misma y no podrá serlo nunca más porque las experiencias de morir y seguir viviendo los ha separado irremediabilmente: “Choque de tu presencia y mi recuerdo, de tu realidad y mi sueño, de tu nueva vida efímera y la otra que ya te había dado yo en él y donde tú flotabas perfecto, maravilloso, inmutable, rabiosamente defendido... Sí, yo soy la que ha muerto y no lo sabe nadie. Ve y dile al que pasó, que vuelva, que también me levante... Me eché a andar.”

La poesía taumatúrgica, gracias a su mirada oblicua, su deslizar la atención de lo principal a “las cosas pequeñas”, ha permitido a la Loynaz realizar el prodigio de dejarnos una saeta vibrando en el aire, apuntando a lo alto, soberanamente despreocupada, sin otra pretensión que apuntar a lo alto. Su “preocupación obsesiva por la no realización y la búsqueda de la posibilidad en todo lo que no ocurrió”¹⁸ le devuelve a la poesía toda su fuerza.

¹⁸ Marylin Bobes: artículo citado en Pedro Simón: *Recopilación de textos sobre Dulce María Loynaz...*, p. 214

Terminada ya su estación poética, Dulce María Loynaz ha cumplido su propósito: “Si yo me viera obligada a decir que la poesía es algo, yo diría que la poesía es tránsito. No es por sí misma un fin o una meta sino sólo el tránsito a la verdadera meta desconocida”.¹⁹

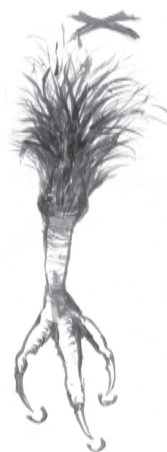
Alessandra Riccio tradujo y prologó Cuba defendida, de Roberto Fernández Retamar, Milán, Sperling y Kupfer, 2001 y escribió el epílogo de Calibano (2002), del mismo autor y la misma editorial.

Fondo Editorial
Casa de las Américas

¹⁹ Dulce María Loynaz: “Mi poesía...”, en *Recopilación de textos sobre Dulce María Loynaz...*, p. 80

HISTORIA DE UNA POESÍA. UNA POESÍA EN LA HISTORIA

ÁNGEL AUGIER



COMO SE SABE, BUENA PORCIÓN DE MI MODESTA TAREA literaria, a lo largo de las dos últimas terceras partes del siglo XX, está consagrada al estudio y la difusión de la vida y de la obra poética de Nicolás Guillén. Fue el privilegio de asistir, desde la cercanía de fraterna amistad y sólido compañerismo, a la evolución de su proceso creador; provocado por el proceso histórico de Cuba, en el intenso contexto político y cultural de nuestra época. En ello, quizás, lo cotidiano de la trascendencia disimulaba el contorno de posteridad, en ese incesante juego de perspectivas entretejido por el pasado, el presente y el futuro, en acción. Hoy, cuando conmemoramos el centenario del nacimiento de nuestro poeta, a trece años de su deceso, la noción de contemporaneidad pasa a un segundo plano, y aquel vigoroso y sugestivo fenómeno del espíritu, la acción y la expresión nacionales, contemplado con suficiente perspectiva histórica, reclama un análisis de conjunto, una síntesis aún provisional, de su relevante significación, universalmente reconocida.

Desde sus iniciales *Motivos de son* (1930) —seguidos de inmediato por los poemas de *Sóngoro cosongo* (1931)— fue evidente en Guillén todo lo que se considera que debe concurrir en un genuino poeta: la rara, mágica facultad de conocer y aprehender el ángulo de luz y de sensibilidad con que debe enfocar y presentar a vivir las cosas, los acontecimientos, los estados de ánimo, la naturaleza, las ideas; esa posesión del secreto de los sentimientos y, en particular, de los presentimientos; y el de las relaciones entre la vida exterior con la intimidad personal. Una realidad cuya naturalidad ha sido posible captar porque el poeta es parte de ella y en ella permanece. Además, posee la sabiduría de traducir y expresar todo eso en el lenguaje adecuado, con las palabras y giros exactos, imprescindibles, necesarios, y con el ritmo y la armonía que cada caso exige, en compleja unidad proteica, de transparente autenticidad.

Fue, por tanto, aquella obra iniciática, una revelación sensacional, como es notorio, de indudable audacia, precisamente porque predominaban elementos sorpresivos que hasta entonces se

consideraban al margen de “lo poético”. En lo formal, se aplicaba —se alzaba— el ritmo del son, género musical y bailable, entonces muy de moda, para presentar tipos, vocabulario, costumbres, circunstancias, incidentes de la vida popular de la población negra y mestiza habanera.

No sin fugaz polémica, la originalidad y sandunga criolla de aquella inesperada nueva poesía venció los prejuicios y escrúpulos racistas de la pretendida sociedad aristocrática de los años treinta, pues se vivía en agudo ambiente revolucionario en lo político, reflejado además en lo cultural por el vanguardismo, que pretendía abolir lo convencional y superfluo, y que en Europa se teñía de oscuro en su descubrimiento del arte africano. Ya sabemos que en la hazaña de Guillén, de situar al negro y sus cosas en la actualidad literaria y artística, era impulsado por su ímpetu combativo contra la discriminación racista imperante, tarea que ya ejercía él como periodista, como cubano mulato, víctima también de aquella realidad social infame, que hoy nos parece lejana.

Si el virtuosismo de alzar a género poético un género musical popular, ya es bastante como realización artística —sobre todo con sus posteriores aportes de intensidad lírica en *El son entero* (1947)—, es perceptible el caudal de dolor humano y social que circula (como la sangre en las arterias) en esa poesía inicial, llamada negrista, donde, como en brochazos, logra estampas aparentemente jocosas o pintorescas, pero en las que clama una profunda y estremecida apelación a la dignidad humana, al espíritu de justicia social pero, sobre todo, al sentido de la identidad cubana, formada por la dramática concurrencia de los seres humanos de ambas razas en el complejo proceso de nuestro ser nacional, simbolizado en la emotiva “Balada de los dos abuelos”, donde se abrazan y cantan juntos Don Federico y Taita Facundo, como lo hicieron los amos y los esclavos ya liberados en las guerras por la independencia de la patria común.

Fueron decisivos aquellos días finales de los años veinte e iniciales de los treinta, como se sabe. La lucha popular contra la tiranía revivió el espíritu revolucionario por la plena independencia, que fuera frustrada por la intervención militar norteamericana y la imposición de la Enmienda Platt en 1902, para propiciar a la oligarquía yanqui el control y disfrute de los recursos económicos de nuestro país. El pueblo logró deponer al tirano en 1933, pero una dictadura militar impuesta por Estados Unidos volvió a uncir la República al dominio de los intereses financieros y estratégicos norteamericanos, contra la expresa voluntad de nuestro pueblo. No cesaría entonces sus combates la Liga Antimperialista de Cuba,

dirigida por el Partido Comunista y otros sectores avanzados, para conquistar la plena soberanía nacional, como necesaria primera prioridad política de la nación cubana.

Es significativo que esa necesidad comenzara a reflejarse en la poesía de Nicolás Guillén mucho antes de 1934. En diciembre de 1929, en la composición “Pequeña oda a Kid Chocolate”, publicada en un diario habanero y reproducida en 1931 en *Sóngoro cosongo* como “Pequeña oda a un negro boxeador cubano”, expresa:

*ese mismo Broadway,
es el que estira su hocico como una enorme lengua húmeda
para lamer glotonamente
toda la sangre de nuestro cañaveral.
("Pequeña oda...")¹*

La misma idea aparecería bajo el título de “Caña”, entre otras “Odas mínimas”, publicadas el 27 de junio de 1930, en la página “Ideales de una Raza” del *Diario de la Marina*, e incluida también en *Sóngoro cosongo*:

*El negro
junto al cañaveral.*

*El yanqui
sobre el cañaveral.*

*La tierra
bajo el cañaveral.*

*Sangre
que se nos va.
 («Caña»)²*

Se denunciaba, en escueta síntesis poética, el control norteamericano de la industria azucarera cubana, principal fuente de recursos económicos de la Isla, pero con centro en la batalla en defensa del negro. La realidad histórica de aquel vigoroso período revolucionario no tardó en convencer al poeta de que el grave problema racial planteado en Cuba era parte de un problema más abarcador y profundo, que incluía no sólo la independencia cubana del dominio imperialista sino también la necesidad de un

¹ Nicolás Guillén: *Obra poética*. Tomo I. Compilación, introducción, prólogo, cronología, bibliografía y notas de Ángel Augier. Ilustraciones del autor. La Habana, ed. Letras Cubanas, col. Centenario, 2002, p. 96

² Nicolás Guillén: *op. cit.*, Tomo I, p. 104

sistema social más justo y equitativo. El golpe militar de enero de 1934 liquidó los avances de la Revolución del 30, al restituir el viejo régimen caudillista al servicio de los intereses norteamericanos...

El poema «*West Indies, Ltd.*» (1934) puede considerarse la toma de conciencia por Guillén de la plena realidad cubana y la primera de sus grandes elegías revolucionarias. Desde una posición libre de militancia partidaria, por imperativo histórico inequívoco, se inserta entonces nuestro poeta en la poderosa tradición revolucionaria de la poesía cubana, iniciada por aquel romántico conjurado de la Orden de Rayos y Soles de Bolívar que fue José María Heredia, tradición que habrían de enriquecer numerosos poetas cubanos a lo largo del siglo XIX (cuya significación artística y patriótica vibra en las antologías *El laúd del desterrado* [1858] y *Poetas de la guerra* [1893]), y que en José Martí encontró la manifestación suprema, como poeta, ideólogo, organizador y combatiente de la guerra que se propuso lograr la independencia en 1895. Con razón afirmaría Mirta Aguirre —en su acertado juicio sobre la *Elegía a Jesús Menéndez* (1951)³— la feliz circunstancia de haberle nacido un gran poeta a Cuba cada cincuenta años: Heredia en 1803, Martí en 1853 y Guillén en 1902, como si adelantara una periodización de la poesía revolucionaria cubana, en cada una de las tres etapas del proceso histórico de la heroica lucha por la independencia de la nación.

Fue entonces, a raíz de la publicación de *West Indies, Ltd.* (1934), que nos conocimos personalmente, aunque ya, desde mi aldea natal habíamos tenido intercambios epistolares y él dedicado un comentario a mi libro *Uno* (1932), en el semanario *Orbe*. Sólo llevaba yo un año de residencia en La Habana pero había renovado mi militancia comunista y participaba en la febril actividad de organizaciones como Defensa Obrera Internacional y la Liga Antimperialista. Mucho me emocionó la cordial acogida del poeta consagrado al joven principiante y la naturalidad y sencillez y, al mismo tiempo, la firmeza de su carácter; también me impresionó en gran medida el cuasi [sic] aislamiento en que vivía así como la extrema modestia de sus recursos (era redactor de mesa de un diario vespertino). Al extrañarme yo de la relativa poca resonancia que había tenido un libro como *West Indies...* me confesó que él no había podido pagar a la imprenta Ucar

³ Véase Mirta Aguirre: «En torno a la *Elegía a Jesús Menéndez*», en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. Selección, prólogo y notas de Nancy Morejón. La Habana, ed. Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1974, p.293-302 (N. del E.)

García la edición, pero me hizo feliz poseedor de uno de los pocos ejemplares que logró obtener. Ya en ese libro el poeta (¿no se le concedió alguna vez la visión del profeta?), inscribió esta acotación anunciadora:

*Cierto que éste es un pueblo manso todavía...
No obstante, cualquier día
alza de un golpe la cerviz;
rompe por donde quiera con sus calludas manos
y hace como esos árboles urbanos
que arrancan toda una acera con una sola raíz.*
(«West Indies, Ltd.»)⁴

Denuncia vigorosa todo el libro, todo el poema que le da título y en donde un restallante verso libre es látigo contra el dominio imperialista sobre las Antillas, y sobre Cuba en particular, mientras los sones de «Juan el Barbero» glosaban la felonía de «los servidores de Mister Babbitt».

Era ya una absoluta definición política y una maravillosa continuidad histórica de la tradición revolucionaria de nuestra poesía. Tras el fracaso de la huelga general revolucionaria de marzo de 1935, el Partido creó un semanario legal bajo el título de *Resumen*, en cuya organización intervine, y logré que Guillén se incorporara a la Redacción junto a Carlos Rafael Rodríguez, Salvador García Agüero y otros valiosos compañeros. Muy efímera vida permitió el régimen al combativo semanario, del que sólo pudimos publicar cinco números en 1935. Pero al año siguiente, ya formado un apreciable núcleo de escritores de izquierda (Juan Marinello, Guillén, Carlos Rafael, José Antonio Portuondo y luego Mirta Aguirre), a proposición precisamente de Guillén, creamos la revista mensual literaria *Mediodía* que, transformada en semanario general en 1937, constituyó el órgano de expresión más importante de los trabajadores y del pueblo en general, sin abandonar su atención a la intensa vida cultural de la época. Ostentando la dirección del semanario, pudo Guillén estampar en sus páginas momentos cruciales de la historia del siglo XX como el México del período revolucionario del General Lázaro Cárdenas y la epopeya del pueblo español en defensa de su República.

Quizás lo biográfico haya atrapado demasiado espacio pero para comprender la historia de esta poesía es indispensable describir cómo llega un poeta a la conmovedora poesía de su

⁴ Nicolás Guillén: *op. cit.*, Tomo I, p. 127

época. En México publicó Guillén *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937), que no hubiera podido editar en Cuba entonces, por lo que mostraba a los soldados cubanos —y a los latinoamericanos en general— cómo eran usados contra sus pueblos por las oligarquías nacionales y el imperialismo. La «Elegía a un soldado vivo» es ejemplar como poesía y como documento humano y social. Y en México escribió esa otra gran elegía, *España, poema en cuatro angustias y una esperanza* (1937) cuya estremecida entraña habría de tocar en sus heroicos días españoles de la epopeya republicana, de la que dejó dramáticos testimonios en sus crónicas. Y fue entonces, en España, donde pidió el poeta ser militante del Partido Comunista de Cuba.

Sin detener su acostumbrada atención a la intensa tarea desde el diario *Hoy*, órgano del Partido fundado en 1939 —cuya colección atesora el caudaloso y selecto legado de sus crónicas—, Guillén desarrolló desde entonces no sólo la misión del contacto directo con las masas con su pueblo sino también una proyección internacional de su obra que, a su vez, contribuyó a enriquecer su poesía. Casi al término de su recorrido por los países de la América del Sur, publicó en Buenos Aires, en 1947, su libro *El son entero*, suma de su obra poética hasta entonces; más el poemario del título donde el son alcanza la más alta tensión lírica del género. Y para llegar a su siguiente libro —el de las *Elegías* y *La paloma de vuelo popular*, editado en 1958 también en Buenos Aires—, se recorre una larga etapa de desplazamientos en la cruzada del Consejo Mundial de la Paz, o de angustioso pero laborioso destierro forzado por la bestial dictadura implantada en Cuba en 1952.

La aurora revolucionaria que iluminó a Cuba el primer día de 1959, luego de la heroica epopeya de la Sierra Maestra, fue la realidad esplendente de la esperanza proclamada por la poesía de Guillén. Ya en la atmósfera de creación y de nuevas batallas contra los enemigos de una sociedad mejor, no cesó el poeta ni el periodista en su noble e infatigable combate en defensa de la Revolución. La historia viva de la etapa inicial se mantiene vibrante en los poemas del libro *Tengo* (1934), y el poema de ese título no se cansará nunca de proclamar que tenemos lo que teníamos que tener, y *La rueda dentada* (1972), *El diario que a diario* (1972) y *Por el Mar de las Antillas, anda un barco de papel* (1978) mantienen sus cantos con la frescura y la fuerza revolucionaria de todos los días y para todos los días.

En síntesis, he tratado de esbozar la historia de una poesía, que ya es una poesía de la historia y para la historia. Ningún momento histórico

mejor para intentarlo que éste, en que conmemoramos el centenario del poeta, cuando los enemigos de nuestra independencia nacional y de nuestra sociedad justa, a los que esta poesía combatió y continuará combatiendo, se obstinan en volvernos al nefasto pasado que ya se pudrió. Y seguirán vibrantes y firmes los versos de uno de los sones del poemario *Tengo*:

*¡Ay, qué linda mi bandera,
mi banderita cubana,
sin que la manden de afuera,
ni venga un rufián cualquiera
a pisotearla en La Habana.
Se acabó.
Yo lo vi.
Tè lo prometió Martí
Y Fidel te lo cumplió.
Se acabó.
(«Se acabó»)⁵*

Miembro de la Academia Cubana de la Lengua, a Ángel Augier se debe la más importante y sistemática contribución de los estudios críticos sobre la obra de Nicolás Guillén.

⁵ Nicolás Guillén: *op. cit.*, Tomo II, p. 130

EL BARCO TRASATLÁNTICO DE NICOLÁS GUILLÉN

LA VISUALIDAD PLÁSTICA
DE LOS CAÑAVERALES COMO EJE
DE LA VANGUARDIA

INEKE PHAF-RHEINBERGER



A LO LARGO DE LOS AÑOS NOVENTA DEL SIGLO PASADO, con el apoyo de la UNESCO, se ha desarrollado una reflexión general sobre la importancia del «*middle passage*», de la ruta transatlántica de África hacia las Américas durante los cuatro siglos de la trata esclavista. Este tema no sólo se define como una constancia del Atlántico Negro («*Black Atlantic*») en la literatura y en las artes plásticas (Gilroy 1993; Phaf-Rheinberger 2001), sino que aquella ruta comienza a ser explorada con un creciente interés como una primera etapa de trans migración moderna al margen de una modernidad global. Nicolás Guillén, sin conocer esta discusión, sintió la presencia de esta ruta de una manera muy personal como se demuestra en su poema: “Vine en un barco negrero. . .”, incluido en el volumen *Tengo* (1964). Había estado preparando su cosmos sistemáticamente a partir de los años veinte, cuando comenzó a formular un estilo propio. Por aquel entonces, esta ruta transatlántica no figuraba de ninguna manera como un motivo predilecto en la vanguardia latinoamericana. Contaba el “levar el ancla” de la navecilla de “los cinco” (Alejo Carpentier, Martín Casanovas, Francisco Ichaso, Jorge Mañach, Juan Martinello), el ensayo programático que se introduce en el primer número de la *revista de avance*, el 15 de enero de 1927 (Manzoni 2000; Mendonça / Müller 2002, p. 45-46). Es de suponer que esta revista bimensual influyese sobre el pensamiento de Guillén. Ángel Augier menciona que, después de un silencio de cuatro años, el poeta publicó nuevos poemas suyos en la revista *Orto*, en Manzanillo, el 31 de agosto de 1927. En los meses intermedios, Guillén debe haberse decidido a elaborar una “poética de la relación” (anticipándose a Édouard Glissant) entre esta vanguardia latinoamericana y la dinámica de su poética propia como señal de un despertar general en los comienzos del siglo XX. Por consiguiente, en este ensayo se tratará de analizar la elaboración de los ingredientes con los que Guillén compone el universo de su

ruta transatlántica. Se cuestionará su relevancia para la vanguardia de los años veinte, un tema poco enfatizado en las investigaciones sobre Guillén hasta esta fecha.

I

En su artículo “Las vanguardias literarias en Hispanoamérica”, Hugo Verani concibe la fecha de la llegada del vanguardismo a Cuba hacia 1923, cuando se formó el Grupo Minorista en La Habana como un “movimiento de depuración y de renovación tanto político-social como literario y artístico”. Los minoristas colaboraban en publicaciones como *Cuba Contemporánea* (1913-1927), el suplemento literario del *Diario de la Marina* y la revista *Social* (1919-1933), portavoces de sus propuestas innovadoras. El principal órgano de difusión del vanguardismo cubano, sin embargo, era la *revista de avance* (1927-1930), a la que Celina Manzoni acaba de dedicar un estudio muy lúcido. En *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia* (Premio Casa de las Américas, 2000), Manzoni procede a un análisis de los cincuenta números publicados —difíciles de localizar—, proclamando que la dimensión plástica ha sido allí una preocupación permanente, tanto como la música. Esto es comprensible, si pensamos en el hecho de que los años veinte eran la época de la profundización de una sensibilidad extrema introducida por el modernismo en las letras hispanoamericanas. Por lo tanto, llama la atención que Guillén no colaborara en ningún número de la *revista de avance* sino que estrenó sus poemas en La Habana a partir de 1928 en la página «Ideales de una Raza» del *Diario de la Marina*.

Verani, sin problematizar más esta posición un tanto solitaria de Guillén, le celebra como el representante vanguardista máximo de la poesía afrocubana. Hace falta agregar que este elemento de la poesía de Guillén emerge al margen de la confrontación de Hispanoamérica con el Norte, otro motivo introducido por el modernismo latinoamericano. En la versión de Guillén se debe entender esta confrontación como una escena de boxeo. Con seguridad conoció el artículo «Kid Chocolate o el negrito», de Francisco Ichaso, publicado en la *revista de avance*, el 15 de junio de 1929. Ichaso explicaba la significación de la expresión «negrito» en su título, como una expresión de doméstica aceptación criolla. En su opinión, es una figura de la vieja organización hogareña que abre “a puños el camino que las injusticias le cierran”. A su vez, Guillén evita hablar del “negrito” en su “Pequeña oda a Kid Chocolate,” publicada el 29 de diciembre de 1929. Al tocar el tema de la importancia de Eligio Sardiñas, boxeador triunfante en Broadway, doble campeón mundial, enfatiza su ignorancia en cuanto a las iniciativas intelectuales paralelas a su boxeo con las palabras siguientes:

De seguro que a ti
no te preocupa Waldo Frank,
ni Langston Hughes
(el de “I, too, Sing America”),
ni estás al tanto de ciertas cosas nuestras,
ni de ciertas cosas de allá,
porque el training es duro,
y el músculo traidor; y hay que estar “hecho
un toro”,
—como tú dices todavía— para que el golpe
pueda
doler más. (1995, I. 388)

Estos versos fueron publicados en la misma página de «Ideales de una Raza» en el *Diario de la Marina*, en el que Guillén había celebrado su estreno con su pequeña antología de “Versos de ayer y de hoy.”¹ En este lugar salieron igualmente los famosos *Motivos de son*, el 20 de abril de 1930, provocando aquella resonancia enorme y tan inesperada. Obviamente, en base de estas experiencias, a partir de entonces, Guillén se impone una autocensura. Cuando incorpora sus versos sobre el boxeo en el volumen *Sóngoro cosongo* (1931) reemplaza a Kid Chocolate por “un negro boxeador cubano”, una denominación mucho más solemne. Además de este cambio, también elimina los versos sobre Waldo Frank y Langston Hughes para concentrarse en el hombre negro de Cuba y su combate épico de dar golpes al Norte “fiero y rudo,” “el que estira su hocico con una enorme lengua húmeda, / para lamer glotonamente / toda la sangre de nuestro cañaveral.” (1995, I. 100). La defensa de la sangre de «nuestro cañaveral» que se encuentra en el Sur va desplegándose luego como uno de los elementos más coherentes en la poesía de Guillén.

II

En la “Balada de los dos abuelos”, de *West Indies, Ltd.* (1934), Guillén describe a dos abuelos como sombras que sólo él puede ver. Es importante fijarse en el hecho de que ambos tienen una percepción diferente del trópico. El blanco se queja «ime canso!», mientras que el abuelo negro suspira «ime muero!». La referencia a la perspectiva de este último desempeña un papel céntrico y repetitivo: “¡Qué de barcos, qué de barcos! / ¡Qué de negros, qué de negros! / ¡Qué largo fulgor de cañas! / ¡Que látigo el del negrero!” (1995, I. 118). En aquellos versos, Guillén estrena las coordenadas del Atlántico Negro como una metáfora

¹ “Señor”; “Ala” (que luego apareció con el título “Palabras fundamentales”), “Igual que el mar”; “Reloj”; “Tu recuerdo”, “Futuro”, “Sol de lluvia”, “El aeroplano”, “La voz desconocida”. en: «Ideales de una raza», *Diario de la Marina*, La Habana, año XCVI, no. 349, sección 3ra., p. VI, 16 de diciembre de 1928.

que da origen al negro del cañaveral. Inicia un ciclo de barcos, negros, cañas, látigo, introducido en el poema “Caña,” publicado en *Orto* y, luego, en la página «Ideales de la Raza», el 27 de junio de 1930. En este caso no hallamos ningún rasgo del ritmo lírico de los *Motivos de son* sino que en cada uno de los cuatro versos se diseña de manera gráfica un objeto: el negro, el yanqui, la tierra y la sangre, todos en una relación topográfica con la caña, seguida por una última frase exclamatoria: “¡que se nos va!”

Como ya indica la expresión en inglés «West Indies, Ltd.», las maniobras de esta multinacional invierten los valores del “largo fulgor de cañas” en la bolsa neoyorquina. Es obvio que este procedimiento actualiza la memoria de la ruta forzada de África a las Américas igualmente denominada con un término inglés, «*middle passage*». El yanqui equivale al negrero desde la perspectiva del cañaveral. Mucho más tarde Tom Feelings, un artista neoyorquino, después de haber experimentado con la imagen de la ruta transatlántica durante veinte años, ofrece una narración visual de situaciones clavadas en su memoria al respecto: *Middle Passage: White Ships / Black Cargo* (1995). Para Feelings, África se manifiesta como un continente de violencia negrera, en contraste con Guillén, quien se acuerda “de selvas húmedas / y de gordos gongos sordos...” En la visión de Feelings, la llegada a las Américas lleva consigo una expectativa primordialmente blanca y urbana, mientras que Guillén lo traduce en el trabajo de un cortador de caña que recibe su sueldo de las empresas norteamericanas en el Caribe.

En contraste con Feelings, Guillén representa un artista urbano que conoce las fuerzas telúricas del campo. Su mujer en “Madrigal” es “sencilla y vertical, / como una caña en el cañaveral” (1995, I. 119), mientras que los hombres perdidos en la urbe son “Secos . . . como piedra. / Largos y flacos como cañas” (1995, I. 135). No hay que olvidar que la vanguardia cubana opera en los años de las llamadas “vacas gordas” y de las sucesivas “vacas flacas”, lo que para Guillén fue una de las razones de su incorporación al Partido Socialista Popular en 1937. Nacido en Camagüey, desde joven, Guillén se había familiarizado con el problema de las diferencias de color. Una etapa crucial en su proceso de concientización, sin embargo, constituyó la amistad con Jesús Menéndez (1911-1948), quien fuera el secretario general de la Federación Nacional de Trabajadores Azucareros (FNTA). Como en el caso de Guillén, la familia de Menéndez había sido sumamente activa en la política, tanto durante la segunda guerra independentista del siglo XIX como en la política republicana. Guillén solía acompañar a Menéndez en los recorridos por su provincia natal, Las Villas, más de una vez. Cuando recibió la noticia de su muerte, asesinado en la ciudad de Manzanillo, costa Sur de la provincia de

Oriente, el 22 de enero de 1948, por un capitán del ejército cubano, Guillén recuerda su relación con Menéndez con mucho cariño:

Menéndez y yo eramos muy amigos, tanto que cuando el postuló - o el Partido para él - un acta de representante por el Partido Socialista Popular, en la provincia de Las Villas, yo fui designado por mi Partido para acompañarlo en una gira por distintos lugares de aquella región. El pronunciaba charlas y discursos y yo decía poemas, componiendo entre los dos una especie de velada político-cultural en cada sitio que visitábamos. Estas actividades estrecharon aun más nuestra amistad, que tuvo muchas características fraternales (Morejón 1974, p. 51).

Es válido considerar estas veladas político-culturales ante los obreros azucareros como una de las fuentes de inspiración primaria para la obra de Guillén, cuyo modelo se desprende del Martín Fierro argentino. Hemos visto que, en la poesía de Guillén, el panorama se abre hacia *West Indies, Ltd.* (1934), donde se venden colores «baratos» como blancos, negros, chinos y mulatos. En cinco estrofas se ofrece un listado de mecanismos que cesan tres veces con “Cinco minutos de interrupción. La charanga de Juan el Barbero toca un son.” Barbero representa la voz del pueblo, a quien el poeta explica la lógica del negocio de los hacendados, ganaderos, banqueros y abogados, todos incorporados en la dinámica del mundo de habla inglesa que entra por el mar y los puertos. En este poema, por primera vez, la caña consigue una dimensión animista:

*Las cañas - largas - tiemblan
de miedo ante la mocha.*

Este temor tiene su origen en el ritmo de trabajo de los cortadores de caña:

—Cortar cabezas como cañas,
ichas, chas, chas!
Arder las cañas y cabezas,
subir el humo hasta las nubes
¡Cuando será, cuando será!
Está mi mocha con su filo,
ichas, chas, chas!
Está mi mano con su mocha,
ichas, chas, chas!
Y el mayoral está conmigo,
ichas, chas, chas!
Cortar cabezas como cañas,
arder las cañas y cabezas,
subir el humo hasta las nubes...
¡Cuándo será! (1995, I. 137).

Es muy posible que Alejo Carpentier se haya dejado inspirar por este fragmento al introducir las “cabezas de cera” en las vitrinas haitianas frente a Ti Noel, el protagonista de *El reino de este mundo* (1949). Ya en su obra *La música en Cuba* (1945) a Carpentier le interesa la composición de diálogo del son afrocubano al abordar el tema de la situación del trabajo esclavo. La relación mayoral-esclavo se disuelve en el poema “*West Indies, Ltd.*” de Guillén en la figura de una canción elástica, de un son que se ubica en dos mundos diferentes. En primera instancia se ve incorporada en un retrato político, en el que “- Los viejos líderes sonríen / y hablan después desde un balcón. / ¡La zafra! ¡La zafra! ¡La zafra! / ¡Que siga el son!” (1995, I. 137). Y aparte de este cuadro se expresan en el son las percepciones en el cañaveral, las que Guillén construye de tal manera que la única alternativa para salir de su dilema laboral se encuentra en la esperanza de una liberación futura: “¡Cuándo será!”

El poema “Sudor y látigo,” escrito en 1940 (y posteriormente incorporado a *El son entero* de 1947) parece ofrecer una síntesis de este ritual conceptualizado. Se repite cuatro veces el estribillo: “Látigo / sudor y látigo” para enfatizar la dinámica del trabajo forzado relacionado con un cosmos animista, en el que el sol y el viento observan como “el cañaveral, temblando, le abrió paso” a la sangre del esclavo (1995, I. 195). Finalmente, en la *Elegía a Jesús Menéndez*, Guillén logra identificar este horizonte con un personaje histórico, a quien celebra como un héroe que pertenece a la cultura universal dedicando cada una de las siete partes de su elegía a una fuente digna de introducir el tema. De este modo, Góngora tiene el gran honor de encabezar la inauguración de un escenario agitado en que “Las cañas iban y venían / desesperadas, agitando / las manos” (1995, I. 272). Luego, en el *New York Herald Tribune*, se anuncia que se está negociando la sangre de Menéndez en La Bolsa por un precio considerablemente alto. Por consiguiente, Lope de Vega avisa que viene el asesino, el “Capitán del Odio, pero tras él corre la Muerte”. Sin embargo, la implicación de la muerte del héroe y de su asesino es otra. La del Capitán no tiene consecuencias, mientras que la de Menéndez adquiere una dimensión de inmortalidad. Para representarlo como una parte integral de la tradición cubana, Guillén relaciona la muerte de Menéndez con la de Plácido, después de lo cual confía a Ercilla la tarea de cantar la fama de estos grandes muertos inmortales de las Américas. De tal manera y a modo de Rubén Darío, Menéndez sale en un “barco de fuego” para recorrer todo el continente al Sur y al Norte. Y, en la última parte, dedicada al *Poema del Cid*, se entiende el objetivo de esta gira necesaria. Ahora resuena la voz del General de las Cañas, del Jesús resurrecto, que llega con el azúcar “ahora sin lágrimas.”

Este largo poema, inspirado sucesivamente en Góngora, el *New York*

Herald Tribune, Lope de Vega, Plácido, Ercilla, Darío, y el Poema del Cid, evidencia la distinción que hace Guillén entre la lengua española y la inglesa. En el mundo inglés, la muerte tiene un precio, mientras que en el mundo animista “El muerto es el vivo,” cuya voz resuena en “la paloma de vuelo popular y verde ramo en el aire sin dueño” (1995, I. 286). La canción del pájaro, el símbolo animal del surrealismo, representa en última instancia la dimensión poética que se esconde en este universo de la caña. En “Vine en un barco negrero ...” el poeta resume las connotaciones que forman parte de su escenificación del Sur a partir de la perspectiva de la ruta transatlántica. Guillén menciona a Aponte, Maceo y Menéndez por haber ofrecido resistencia a este ciclo de venta pública y trabajo forzado en el país de las plantaciones azucareras. Declara el momento de la publicación del poema, en 1964, como el verdadero momento de la liberación de su yo poético: “Libre estoy, vine de lejos. / Soy un negro” (1995, II. 78). A partir de entonces, nunca jamás se ocupará de este tema de la misma manera, no concibiéndolo más como un drama real en su cotidianidad cubana contemporánea.

III

La liberación del negro, sin embargo, no significa que Guillén lo considere como el punto final del racismo. Mientras que antes de 1959 el boxeo se dirigió contra el Lynch en el Norte, ahora expuesto como un animal castrado en *El gran zoo* (1967), el poeta sigue planteando el problema del racismo como un tema predominante dentro de la misma historia cubana. Solo hay que referirse a los “sacos de carbón” en *El diario que a diario* (1972), para darse cuenta del cargo subversivo y clandestino y de la sobrevivencia de sus mecanismos en el presente. Sin embargo, el ciclo del “azúcar con látigo” pertenece definitivamente al pasado. Sólo hace falta observar en el *internet* la cantidad de entradas sobre Jesús Menéndez para entender la importancia de la poesía de Guillén en su enfuerzo por dar relieve a la lucha obrera de los años cuarenta. Existen plazas, avenidas, premios y programas con el nombre de Jesús Menéndez como el adalid de la clase obrera cubana. La plena identificación de Guillén con este destino se hace manifiesto en el momento en que se pone fin a la influencia de la Bolsa del Norte en la producción azucarera de Cuba. Equivale al triunfo del negro boxeador cubano en los años veinte y le libera a Guillén del trauma de la continuación de la esclavitud bajo las condiciones dictadas a lo largo de *West Indies, Ltd.*

Una serie de investigaciones críticas ha observado este momento crucial como el de un cambio-ruptura en la producción del poeta bajo otras premisas, como es el caso en las interpretaciones de Frauke Gewecke, Josafat Kubayanda, Ian Smart, entre muchas otras más. En este lugar, quisiera interpretarlo haciendo referencia a la observación de Celina

Manzoni sobre la importancia de la expresión plástica para la experimentación vanguardista cubana. Guillén se concentra escasas veces en retratos de pintores específicos en su poética. Un ejemplo conocido es el momento en que recibe la noticia de la muerte de Jesús Menéndez en Río de Janeiro, cuando vivía en la casa de Cándido Portinari, uno de los artistas más destacados del modernismo brasileño. En su caso, Guillén celebra el compromiso político de este “hombre de mano dura, / hecho de sangre y pintura” (1995, II. 35). Otra referencia significativa se encuentra en los cinco poemas del *Salón Independiente*, dedicados a René Portocarrero. Estos versos resumen los estilos de Carlos Enríquez (1903-1957), Víctor Manuel García (1897-1969), Eduardo Abela (1891-1965), Amelia Peláez (1897-1970) y Fidelio Ponce de León (1895-1949).² Enríquez, Abela y García participaron en la famosa exposición de Arte Nuevo, del 7 al 31 de mayo de 1927, que sirviera como trampolín para la discusión sobre una estética nueva en la *revista de avance*. En este sentido, con el “*Salón Independiente*”, Guillén se despidió de sus aspiraciones telúricas. En el camino de plasmar los detalles de este mundo animista y combativo había sido acompañado por dos pintores. En primer lugar, por Carlos Enríquez, un amigo de Guillén e ilustrador de la primera edición de la *Elegía a Jesús Menéndez*. Este episodio en su obra es menos conocido, debido al hecho de que se discute a Enríquez como el autor del romancero guajiro con cuadros como *El rey de los campos de Cuba*, *El rapto de las mulatas*, *Campesinos felices*, *Dos Ríos* o *Combate*. La cercanía al cosmos telúrico se halla desarrollada aún más en la obra de Wifredo Lam, el autor de *La jungla* (1942-1943). Guillén debe haberle conocido en la época en que lo pintaba. En uno de sus artículos «El ciclón en la palangana», publicado en el periódico *Hoy*, el 17 de marzo de 1945, caracteriza a Lam como “uno de los grandes pintores modernos en Cuba y fuera de Cuba” (1975, I. 284).

Se suele caracterizar a Lam como el antecedente de una cultura postcolonial. En la portada del catálogo de la exposición *La naturaleza. El hombre. Los dioses* (Alonso, 1995) lucen sus imágenes como un elemento constitutivo para la representación de la pintura cubana del siglo XX. La modernidad de Lam consiste en haber derrumbado las fronteras entre «una cultura primitiva» versus otra «moderna», un concepto heredado de la colonia (Phaf-Rheinberger, 2002). Lam no se detiene ante el vitalismo animista de una fuerza telúrica y universal sino lo examina y perfila a partir de los años cuarenta del siglo pasado. Este aspecto relaciona su obra con la de autores como José Lezama Lima y Alejo Carpentier, así como con la obra de Nicolás Guillén. En este último caso comienza a manifestarse en una velada político-cultural con los obreros azucareros, un ciclo que se cierra

² Incluidos en: *La rueda dentada* (1972), después de haber sido publicados en la revista *Bohemia*, el 22 de agosto de 1969.

con el triunfo de la Revolución. El deber de actuar «hecho un toro» ante el Norte le limita a Guillén con respecto al libre despliegue de sus preferencias en cuanto al arte y la literatura. Lo hace en su prosa que tiene otra función que la de su poética. Si se lee la poesía de Guillén a partir de la perspectiva de esta voluntaria «autocensura implícita», es posible enterarse de su identificación completa con un público específico otorgándole una voz, un ritmo y una imagen en el diálogo combativo contra una opresión injusta. Poco después, Guillén cierra asimismo su discusión con la pintura vanguardista. Iván de la Nuez, en el catálogo que acompaña la exposición, *Son motivos*, de dibujos de René de la Nuez en la Galería Latinoamericana de Casa de las Américas (24 de junio al 31 de agosto del 2002), señala que se debe buscar la visualidad de Guillén en una dimensión más amplia:

Nicolás Guillén es, en muchos sentidos, un artista visual. Y no sólo por sus conexiones con las artes plásticas de su época - “vasos comunicantes” estudiados hace ya tiempo por críticos como Desiderio Navarro o Gerardo Mosquera-, ni por el hecho de haber manipulado con solvencia la estética de algún pintor (como sucede con Carlos Enriquez y Wifredo Lam), tampoco porque varios poemas suyos se titularan “retratos”; ni siquiera porque él mismo dibujara, y se dibujara, con alguna continuidad. Además de todo eso, Nicolás Guillén es un creador visual por la plasticidad misma de su poesía, la gestualidad de su escritura, el modo de construir los poemas, la forma en que están distribuidas sus palabras en el texto, o por el uso frecuente de la naciente publicidad moderna. En fin, por el ademán que persiste en buena parte de sus piezas, que parecen explayarse más allá del estricto marco de la literatura.

Es cierto que Guillén figura como un dibujante-poeta que inserta líneas en la obra de la vanguardia latinoamericana al sobrepasar sus marcos estrictamente literarios. Al mismo tiempo es importante darse cuenta que, de esta manera, deja constancia de la herencia del “barco negrero”. Obviamente, con esta experimentación no tuvo cabida en la *Revista de Avance*, lo que explica su posición solitaria por aquel entonces. Con la plasticidad de sus cañaverales, sin embargo, Guillén apeló a uno de los dilemas claves para la superación de la dicotomía de la «barbarie y civilización» del siglo XIX o del concepto de arte «primitivo versus moderno» del siglo XX. Su contribución en torno al «*middle passage*» se da a conocer en la dinámica pionera de su poética y hace de este dilema una preocupación rebelde de la estética de la vanguardia latinoamericana del siglo pasado que resulta ser uno de los motivos más relevantes de la problemática global contemporánea.

La investigadora holandesa **Ineke Phaf-Rheinberger** es una destacada estudiosa del arte y la literatura caribeños en especial de los enclaves insulares.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Alejandro G. 1995. *Novecento cubano. La naturaleza. El hombre. Los dioses*. La Habana: Museo Nacional.
- Feelings, Tom. 1995. *Middle Passage. White Ships / Black Cargo*. New York: Dial Books.
- Gewecke, Frauke. 1990. Nicolás Guillén: vom sonero zum poeta nacional (zwei sones und eine Elegie). *Hispano-amerikanische Lyrik der Gegenwart*. Ed. Gisela Beutler. Darmstadt: Wissenschaftliches Buchgesellschaft, S. 157-179.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.
- Guicharnaud-Tollis. Ed. 1998. *Le sucre. Dans l'espace caraïbe hispanophone. XIXe et XXe siècles*. Paris: L'Harmattan.
- Guillén, Nicolás. 1929. "Pequeña oda a Kid Chocolate", en *Diario de la Marina*, a. XCVII, n.362, sección tercera, [p. IX], 29 de diciembre de 1929.
- Guillén, Nicolás. 1975. *Prosa de prisa. I-III*. La Habana: Ed. Arte y Literatura.
- Guillén, Nicolás. 1995. *Obra poética. I + II*. La Habana: Ed. Arte y Literatura.
- Herzberg, Julia P. 1992. Wifredo Lam: The Development of a Style and World View. The Havana Years 1941-1952. *Wifredo Lam and his Contemporaries 1938-1952*. Ed. María R. Balderrama. New York: The Studio Museum in Harlem, p. 31-52.
- Ichaso, Francisco. 1929. "Kid Chocolate o el negrito", en *revista de avance*, 15 de junio de 1929, p. 182.
- Kubayanda, Josaphat B. 1990. *The Poet's Africa : Africanness in the Poetry of Nicolás Guillén and Aimé Césaire*. New York: Greenwood Press.
- Manzoni, Celina. 2000. *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. La Habana: Editorial Casa de las Américas.
- Mendonça Teles, Gilberto / Klaus Müller-Bergh. 2002. *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos*. Tomo II. Caribe. Antillas Mayores y Menores. Madrid: Iberoamericana.
- Morejón, Nancy. 1974. "Conversación con Nicolás Guillén", en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana: Casa de las Américas, p. 31-61.
- Morejón, Nancy. 1982. *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*. La Habana: Ediciones Unión.
- Nuez, Iván de la. 2002. *Motivos que son*. Catálogo de la exposición de René de la Nuez, en la Galería Latinoamericana de la Casa de las Américas, 24 de junio al 31 de agosto de 2002.
- Phaf-Rheinberger, Ineke. 2001. Und Dideldumdei und Schnedderedeng. *Die Berliner und Brandenburger Lateinamerika-Forschung in Geschichte und Gegenwart*. Ed. Gregor Wolff. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, p. 85-99.
- Phaf-Rheinberger, Ineke. 2002. "Un corto circuito en el relé postcolonial: Wifredo Lam, José Lezama Lima y la vanguardia cubana" en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* (en prensa).
- Smart, Ian Isidore. 1990. *Nicolás Guillén. Popular Poet of the Caribbean*. Columbia: University of Missouri Press.
- Verani, Hugo J. 1997. "Las vanguardias literarias en Hispanoamérica", en *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión*. Tomo 3. Ed. Saúl Sosnowski. Caracas: Ed. Ayacucho, p. 9- 66.

EL COMPROMISO CARIBEÑO DE NICOLÁS GUILLÉN

KEITH ELLIS



EN SU ENSAYO “HAÍTÍ: LA ISLA ENCADENADA”, DE 1941, Nicolás Guillén recuerda con aprobación que el haitiano Anténor Firmin había concebido con José Martí, el colombiano José María Torres Caicedo y el puertorriqueño Eugenio María de Hostos, la Confederación Antillana para juntar políticamente a las islas ya unidas por un común destino geográfico, económico y social. Al describir la condición de Haití en 1941 quedó claro que el sueño de esos ilustres pensadores no se había realizado y, en efecto, Guillén concluyó su ensayo pidiendo la liberación de ese país supuestamente independiente. Además, dos décadas más tarde había visto fracasar el intento de conseguir este tipo de confederación entre las islas caribeñas que todavía pertenecían al imperio británico. En varias ocasiones, ha expresado su pesar de que vaya separando a las islas caribeñas tanta distancia psíquica, herencia de sus distintos patronatos imperiales. Y mientras reconocía que todas las islas compartían experiencias históricas, esencialmente el colonialismo y la esclavitud, dedicó su pensamiento y su acción a la tarea de exponer las características de su propio país, con el objetivo de lograr su liberación, siguiendo principios a los que asignaba un alcance más allá de Cuba y del Caribe.

Desde sus primeras publicaciones en órganos cubanos de circulación nacional, tanto en prosa como en poesía, en ensayos como “El camino de Harlem”, “La conquista del blanco” y “El blanco: he ahí el problema” todos de 1929; “Rosendo Ruiz” de 1930,¹ y los libros de

¹ Se encuentran estos ensayos en Nicolás Guillén: *Prosa de prisa (1929-1972)*. Tomo I. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1975, 423 págs.

² Estos libros y la poesía de Guillén citada en el presente estudio pueden consultarse en Nicolás Guillén: *Obra poética*. Dos tomos. Compilación, introducción, prólogo, cronología, bibliografía y notas de Ángel Augier. Ilustraciones del autor. La Habana, Editorial Letras Cubanas, Colección Centenario, 2002

poesía *Motivos de son* y *Sóngoro cosongo* de 1930 y 1931,² demostró que la médula de su ideología artística, desplegada en un contexto cubano, la iba a constituir un impulso unificador, una fuerza centrípeta, que en la vida práctica iba a traducirse a lo que llegó a caracterizar como una deseada convivencia y connivencia. Esta última cualidad indica que estaba siempre alerta ante la presencia de poderosas fuerzas adversas que promueven la separación y la división. La conciencia que tenía Guillén de este impedimento se manifiesta en dos paradigmas estructurales de su poesía. Se encuentran constantemente en ella, por un lado, versos que revelan una rígida estratificación social que apoya una condición de injusticia que es realmente insostenible si el bienestar, la dignidad y la convivencia van a estar al alcance del pueblo. El poema "Caña" del libro *Sóngoro cosongo* es ilustrativo de este modelo con el negro, la tierra y el yanki, víctimas y victimario en un sistema de explotación económico y racial ocupando posiciones fijas mientras la nación sufre. "La canción del bongó" del mismo libro enfoca la falacia de la pureza racial y los intentos de separación por parte de los que se consideraban puros "En esta tierra, mulata/ de africano y español/" donde "siempre falta algún abuelo,/ cuando no sobra algún Don/ y hay títulos de Castilla con parientes en Bondó".³ Emerge en el poema el otro paradigma, el rectificador que ofrece la alternativa de la aceptación de los valores que reflejan la realidad auténtica en la cual la confluencia de varias corrientes llega a constituir la esencial identidad cubana. Sobre esta base el bongó, en su función de la voz humilde del poema y del pueblo, puede proyectar un futuro donde se encuentra decisivamente incluido y puede decirle al separatista, "ya me pedirás perdón,/ ya comerás de mi ajiaco,/ ya me darás la razón,/ ya me golpearás el cuero,/ ya bailarás a mi voz,/ ya pasearemos del brazo,/ ya estarás donde yo estoy; ya vendrás de abajo arriba,/ ¡que aquí el más alto soy yo!"⁴ Estos poemas ilustran ideas que Nicolás Guillén había expresado en el prólogo que había escrito para el libro *Sóngoro cosongo* y donde dice de la composición étnica de Cuba: "se cruzan y entrecruzan en nuestra bien regada hidrografía social tantas corrientes capilares que sería trabajo de miniaturista desenredar el jeroglífico"⁵.

Guillén ha citado en varias ocasiones una carta de Félix Tanco, escrita en 1836, a su amigo, el complicado Domingo del Monte; allí Tanco le dice: "los negros de la Isla de Cuba son nuestra poesía y no hay que pensar en otra cosa, pero no los negros solos sino los negros con los blancos, todos revueltos."⁶ Paralelamente insiste Guillén en

³ Nicolás Guillén: *op.cit.*, Tomo I, p. 95

⁴ Nicolás Guillén: *Idem*

⁵ Nicolás Guillén: "Prólogo" a *Sóngoro cosongo: op. cit.*, p. 92

⁶ Nicolás Guillén: "Informe a los escritores", en *Prosa de prisa*, Tomo I..., p. 428

exponer en su poesía este bien fundado aspecto de la realidad cubana, haciendo eco de ella todavía en el año 1947 en el poema “Son número 6” de su libro *El son entero* en que dice: “Estamos juntos desde muy lejos,/ jóvenes, viejos,/ negros y blancos, todo mezclado;/ uno mandando y otro mandado,/ todo mezclado;/ San Berenito y otro mandado,/ todo mezclado;/ negros y blancos desde muy lejos,/ todo mezclado”.⁷ Y si Guillén sugiere una estrategia de integración para resolver la cuestión racial, en la esfera económica también propone disolver las barreras de estratificación y en efecto llega a celebrar esa disolución escribiendo un segundo poema titulado “Caña” que apareció en su penúltimo libro *Por el mar de las Antillas, anda un barco de papel* de 1977 en el cual recuerda el primer poema y escribe en los versos finales de la décima: “Ayer llorándome estuve/ una dolida canción,/ pero hoy ya tu corazón/ su libre sangre levanta/ y ardiendo en tu pecho canta/ cantos de Revolución”.⁸

No puede Guillén señalar con tanta insistencia los múltiples componentes que constituyen la población y la cultura cubanas sin hacerse sensible a otras sociedades y a los problemas y conflictos que existen en ellas. Realmente puede decirse de él que el tronco del árbol de su poesía está firmemente arraigado en Cuba y que las ramas son como antenas inclinadas hacia varias partes del mundo y que son especialmente sensibles a los sectores subalternos cuando se encuentran amenazados por fuerzas hegemónicas. Este espíritu internacionalista le conduce a Guillén a identificarse de múltiples maneras: como hijo de África, hijo de América, hijo de España y como antillano y además presta el servicio de su pluma a sectores de Asia, de Norte América y de Europa. Por eso dice acertadamente José Olivio Jiménez que “su poesía más que racial es social, proletaria, humana, rebelde”.⁹ Por eso también no sería justo clasificarle de poeta del Caribe, de España, de África, de América, o de cualquiera de las áreas mencionadas, sin recordar siempre que es en gran parte su patriotismo cubano el que le lleva a preocuparse por otras partes del mundo. Esto es explícitamente el caso cuando acude a España con su prosa y su poesía en el momento de la gran crisis de ese país, cuando dedica su “Son de Angola” al país africano, o cuando canta a Puerto Rico.

Si el poema *España: poema en cuatro angustias y una esperanza* es la obra en que Nicolás Guillén más concentradamente expresa su adhesión a España, *West Indies, Ltd.* es el libro donde revela con más intensidad sus vínculos antillanos, particularmente en dos de los dieciséis poemas publicados en la

⁷ Nicolás Guillén: *op. cit.*, p. 192

⁸ Nicolás Guillén: *op. cit.*, Tomo II, p. 374

⁹ José Olivio Jiménez: *Antología de la poesía hispanoamericana (1914-1989)*, Madrid, Alianza, 1996, p. 269.

edición original de 1934, “Palabras en el trópico” y “West Indies, Ltd.” el poema que da título al libro. En este último condena la explotación histórica y corriente del pueblo y las resultantes condiciones devastadoras: el hambre, las drogas, las humillaciones incesantes, la negación de la humanidad de vastos sectores, del olvido en que viven, la brutalidad de la policía y los soldados y, por otra parte, las pretensiones de la alta burguesía y la tendencia de algunos de los explotados a creer en la superioridad de sus explotadores. Guillén también emplea aquí estrategias estructurales ya mencionadas para indicar el antagonismo entre mezcla y estratificación, junto con otras técnicas formales: por ejemplo, la variedad de la versificación, el son popular alternando con la silva neoclásica. De nuevo ataca, como va a atacar en otros contextos, la noción de la pureza y para delatar el enfoque centralmente cubano del poema introduce palabras en inglés para apuntar al estado de enajenación que acompaña a esta desagradable realidad:

*Aquí está lo mejor de Port-au-Prince,
lo más puro de Kingston, la high life de La Habana...
Pero aquí están también los que reman en lágrimas,
galeotes dramáticos, galeotes dramáticos.*
(“West Indies, Ltd.”)¹⁰

Posteriormente, fue añadido al libro el poema “Guadalupe W.I.”, escrito en 1938 cuando Guillén de vuelta de España, conoció esa isla, según nos informa Ángel Augier. Tenemos aquí también esa estricta segregación de varios elementos del país que hace que al gritar el poeta el nombre de la isla, un grito que ocupa precisamente el centro del poema, nadie responda. Hay una ausencia de nación y mientras el país va perdiendo sus bienes

*...quedan los negros trabajando,
los árabes vendiendo,
los franceses paseando y descansando,
y el sol ardiendo...*¹¹

En efecto, si existen en el libro *West Indies, Ltd.* ejemplos de integración, éstos se ven en el sector de los oprimidos en el cual representantes de todos los grupos pueden encontrarse, porque

*Aquí hay blancos y negros y chinos y mulatos.
Desde luego, se trata de colores baratos, pues a través de tratos y contratos
Se han corrido los tintes y no hay un tono estable.
(El que piense otra cosa que avance un paso y hable.)*
(“West Indies, Ltd.”)¹²

¹⁰ Nicolás Guillén: *op. cit.*, Tomo I, p. 134

¹¹ Nicolás Guillén: *op. cit.*, Tomo I, p. 137

¹² Nicolás Guillén: *op. cit.*, Tomo I, p. 128

West Indies Ltd., pues, es parte de un proyecto de concientización a que Guillén se dedica a lo largo de su obra literaria. El libro contribuye significativamente a promover la idea de que la liberación se alcanza cuando se borran las líneas que demarcan estratos sociales que frustran la unión de los pueblos, una unión necesaria para combatir a las potencias hegemónicas que funcionan como culebras o tigres persistentes e ingeniosos. Su poesía “proletaria”, “rebelde”, “humana”, parece sugerir que la verdadera integración caribeña será posible cuando se consiga esa liberación. Además, la amplia envergadura de las manifestaciones de su empatía implica que la integración caribeña tiene una importante dimensión global a la cual los caribeños deben de estar alertas.

En sus relaciones personales con caribeños, Guillén vive los principios revelados a lo largo de su obra literaria. Las observaciones y actuaciones que sustentan su preocupación por Haití representan bien su disposición a servir la causa de la integración caribeña. Según nos cuenta en su autobiografía *Páginas vueltas*, en 1942 visitó ese país vecino con el propósito oficial de entregar una bandera de Cuba que enviaba al Presidente Lescot el Frente Antifascista de Cuba, en prenda de unidad haitiano-cubana contra el fascismo” (128). Lo hizo en espléndida ceremonia que contó incluso con la intromisión del embajador norteamericano en esos momentos de guerra anti nazi; intromisión que Guillén refutó al negarse a darle información que él le había pedido acerca de Cuba.

Guillén, que había reconocido con agrado el recibimiento oficial y popular que había tenido en su misión cooperativa durante su tiempo en Haití, observó, inevitablemente para él, la situación social de la capital del país. Se fijó en lo absurdo de la estratificación social y económica basada ahora no en la división entre franceses, árabes y negros como fue el caso de Guadalupe, o yankis y negros cubanos como en el primer poema “Caña” sino en la tez de la piel de los haitianos. Observó Guillén una segregación entre negros y mulatos así como una discriminación que victimizaba a los negros tan sistemáticamente que recordaba al apartheid de la Sud África de aquellos tiempos.

Guillén había tratado de estrechar amistad con el poeta Roussan Camille pero esa relación se disolvió cuando éste se adhirió a la dictadura de Paul Magloire, fiel servidor de los intereses de los Estados Unidos y trató de hacer cómplice a Guillén en su error.

¹³ Véase el estudio de Zilpha Ellis: “From the Depth of Commitment to the Shallows of Despair: The Career and Identities of René Depestre”, en *The Power of Words*, ed. Mauro Buccheri, Elio Costa, Donald Holoch. En prensa.

Guillén rescató a otro haitiano, el poeta y narrador René Depestre, de otra dictadura, la de François Duvalier, pero esta relación también terminó mal cuando el haitiano abandonó sus principios y su sueño de un Haití unido e integrado en el Caribe.¹³ La relación más íntima y más sostenida que Guillén tuvo con un haitiano fue con el novelista y poeta Jacques Roumain. Había conocido a Roumain en París en 1937 e inmediatamente los dos entablaron una amistad enriquecida durante varias visitas de Guillén a Haití y Roumain a Cuba, que iba a durar hasta la muerte de Roumain en 1944. Guillén lo convirtió en el protagonista de una de sus grandes elegías, poema en que imágenes de lo cotidiano reflejan la estable intimidad y el conocimiento de la sencilla y firme esencia de su carácter. Es precisamente esta estabilidad de Roumain, en contraste con la flaqueza de sus escritores compatriotas ya mencionados, la que permite que Guillén advierta en Roumain una existencia que perdura más allá de la muerte, un foco de conciencia que es capaz de poner fin a las sangrientas divisiones, exacerbadas por intervenciones imperialistas, que han retardado el progreso de Haití.

Con su maestría artística de siempre, Guillén ha sabido sacar el máximo de los elementos formales del poema. Empieza el poema con un soneto, una forma clásica, para apoyar la idea de estabilidad en la caracterización de Roumain. Continúa con la rima irregular indicando los diversos recuerdos de la vida cotidiana del amigo haitiano. Luego vienen las anáforas que resaltan la preocupación por el insistente vertido de sangre en su país que es el tema central de sus conversaciones. El uso de elementos geográficos, no ligados por ningún tipo de rima, viene para recalcar la estratificación basada en el color de la piel en los versos:

*Negros descalzos frente al Champ de Mars,
o en el tibio mulato camino de Pétionville,
o más arriba, en el ya frío blanco camino de Kenskoff:*
("Elegía a Jacques Roumain")¹⁴

Y, finalmente, la canción, cuyos versos son ligados por pronunciadas rimas consonantes que subrayan la creencia en un futuro de mayor integración.

Las relaciones de Guillén con el Caribe de habla inglesa son menos estrechas pero sin embargo significativas. Participó en Carifesta, el Festival cultural caribeño, varias veces, como líder de la delegación cubana y visitó algunas de las islas. Fue gran admirador de la poeta jamaicana Louise Bennett. Además siempre recibió cordialmente a

¹⁴ Nicolás Guillén: *op. cit.*, Tomo I, p. 259

caribeños en sus visitas a Cuba, aunque algunos de ellos no fueron bien conocidos en este país, por ejemplo, el poeta y novelista Neville Dawes. Dawes visitó Cuba en 1973 en su capacidad de director del Instituto de Jamaica, la institución cultural más importante de la Isla. Antes de su visita, había tenido un conocimiento muy tenue de la poesía cubana, pero gracias al cordial e instructivo recibimiento que le dio Guillén, a la muestra de la literatura y del escritor cubanos en su verdadero contexto que pudo apreciar durante su breve estancia. Dawes, especialista en la literatura inglesa de los tiempos de Chaucer, se convirtió en un escritor plenamente caribeño. Producto de esa visita es su brillante ensayo *Prolegomena to Caribbean Literature*,¹⁵ en el que estudió a algunos de los principales poetas, Derek Walcott, de Santa Lucía; Edward Kamau Brathwaite, de Barbados y Guillén, teniendo en cuenta además al martiniqueño Aimé Césaire, al guyanés Martin Carter y al jamaicano George Campbell. Concluye que Guillén, “al dar voz auténtica al sector negro del Caribe y al abogar por un mestizaje nutridor —en contraste con el de Walcott que envenena—, es el gran poeta caribeño.”¹⁶ En los años siguientes y antes de su prematura muerte, Dawes me hablaba frecuentemente de lo importante que fue para él el haber conocido a Guillén en Cuba. Y la hospitalidad de Guillén se extendió a jamaicanos menos ilustres que Dawes.

Llegué yo a Cuba por primera vez en diciembre de 1972 con dos propósitos. Quería estudiar la obra de Guillén cuya poesía había empezado a leer en Jamaica en la década de los cincuenta y a discutirla superficialmente con mi antiguo maestro, mi colega y amigo, Neville Dawes en la escuela secundaria donde enseñábamos. Quería también conocer directamente la sociedad revolucionaria cuyo proceso había seguido con gran interés. Pronto descubrí que los dos propósitos estaban indisolublemente relacionados. Mi primera sorpresa fue que Ángel Augier, el gran estudioso de la vida y la obra de Guillén, viniera a buscarme al aeropuerto José Martí y para llevarme al Hotel Deauville como si hubiera sido normal aquella extraordinaria cortesía.

A la mañana siguiente vino Augier a buscarme para presentarme a Guillén en la UNEAC, ocasión que contemplaba con gran expectación, anticipando un encuentro formal entre el célebre poeta y el entonces joven investigador. Augier y yo estábamos subiendo la escalera para llegar a las oficinas de la Presidencia en el segundo piso del edificio cuando, al escuchar nuestras voces y sin vernos, desde dentro de su despacho, gritó con aquella voz resonante: “¡Ellis!”. Su saludo dispersó

¹⁵ Dawes, Neville: *Prolegomena to Caribbean Literature*, Kingston, ed. Institute of Jamaica, 1977.

¹⁶ Dawes, Neville: *op. cit.*, p. 9

cualquier aire de formalidad o solemnidad y empezó desde ese primer momento lo que García Márquez llamaría una relación caribeña. Me invitó a almorzar ese mismo día en la Bodeguita del Medio, una invitación que inició una serie de experiencias que, agradables en sí, me permitieron nuevas percepciones en cuanto a su obra y a la cultura cubana. Por ejemplo, no sé —sin haber observado el orgullo con que ofrecía y probaba los platos y el evidente contentamiento que sentía en el caluroso ambiente de ese restaurante— si hubiera podido escribir el artículo sobre el poema “Epístola” de los tiempos de su exilio parisiense que ya apareció en julio del 2002 en la *Modern Language Review* de Inglaterra.¹⁷ Facilitó Guillén de muchas maneras mi trabajo de investigación. Arregló una recepción para que yo conociera a miembros de la Unión de Escritores y Artistas y al presentármelos me habló de sus méritos. Para mí esos fueron momentos muy privilegiados y, con el tiempo, ha crecido el sentido de privilegio porque esa concentración de escritores no sólo me ha dado el gusto de leer su obra sino de enseñarla a varias promociones de estudiantes en el curso sobre la literatura de la Revolución cubana que ofrecí durante muchos años. A veces, Sara Casal, su jefa de despacho, me llamaba temprano por la mañana para decirme que Guillén estaba en camino para llevarme ahora a conocer al director de la Biblioteca Nacional José Martí; luego a visitar el Instituto de Literatura y Lingüística que dirigía José Antonio Portuondo; después a visitar al gran historiador José Luciano Franco, nonagenario todavía prolífico en aquella época. Siempre fue un enorme placer escuchar las conversaciones entre Guillén y sus amigos. Tanto los temas eran graves como livianos, nunca faltaban el ingenio centelleante, la gracia, el dominio del campo literario, el espíritu optimista, el sentido de camaradería que parecía extenderse sin límite en esta sociedad revolucionaria; es decir, elementos constantes de su poesía que iba yo entendiendo mejor en su presencia.

Los trabajadores del Hotel Deauville se alegraban cuando aparecía Guillén en su centro de trabajo y mi prestigio en el hotel fue el beneficiario de esas apariciones. Uno de los favores que ellos me hicieron fue que en sus conversaciones conmigo citaban profusamente la poesía de Guillén. En una ocasión, durante un corto viaje en el ascensor desde la planta baja hasta el quinto piso, una señora que me hablaba de su hijo que estaba preparándose para entrar en la industria pesquera relacionó tres citas de su poesía con ese tema. Además, el Septeto Típico Habanero, la orquesta que tocaba sones en el bar del hotel, donde realizaba parte de mi agradable

¹⁷ Ver Keith Ellis: “National Ties and Metonymic Imagery: The Epistle As Used by Nicolás Guillén”, in *The Modern Language Review*, Vol. 97, No. 3 (July 2002), 592-601.

investigación literaria, solía dar énfasis a las composiciones del poeta en su repertorio y el director, Manuel Furé, me pidió que le invitara a escucharlos, algo que logré durante la última semana de mi visita de dos meses.

El último domingo de mi visita, Guillén me invitó a su casa. Tuve el gusto de conocer a su esposa Rosa y a miembros de tres generaciones de su familia. Mi intención principal fue entrevistarle formalmente y llegué con mi grabadora. Me dijo que prefería que habláramos informalmente tomando yo apuntes para escribir después la entrevista. Pero hizo hincapié en algunos puntos, insistiendo en que apuntara bien sus opiniones acerca de ciertos temas, la negritud, especialmente. Le pregunté si quería ver el texto antes de que lo publicara. La confianza depositada en mí, implícita en su respuesta negativa, me impresionó mucho. Publiqué la entrevista en la revista *Jamaica Journal* editada entonces por Neville Dawes.

Cuando, en 1975, supe que la Universidad de las Antillas iba a otorgarle a Guillén el título de Doctor *Honoris Causa* en Mona, desde Toronto decidí estar con él en Jamaica y asistir a la ceremonia. Le serví de intérprete cuando estaba con el rector y otros miembros de la rectoría universitaria quienes, minutos antes de la procesión, estaban demostrando ya su disposición solemne. Guillén trató, sin tener mucho éxito, de aligerar la atmósfera con esas chispas de ingenio que se escuchan en Cuba y normalmente en el resto del Caribe. Sin embargo, los colegas de la universidad compensaron la actitud seria de sus administradores cuando en aquella cita lo reconocieron como “el poeta del humor y del ingenio... enraizados en el conocimiento más profundo de la vida..., de las luchas humanas y de la grandeza humana...”¹⁸. Aludieron a lo que Guillén había llamado el duro mar, el *mare nostrum*, conocido por sus siglos de privación, explotación y discriminación. Al mismo tiempo observaron que él aprecia, celebra y cuenta con la resistencia, la inventiva y la resolución de los oprimidos. Concluyeron llamándole humanista y poeta.

En su respuesta, Guillén recordó que el año anterior el Instituto de Jamaica también le había otorgado la medalla de oro Musgrave,

¹⁸ Esta cita además de las siguientes del discurso de Nicolás Guillén pertenecen a los archivos de la University of the West Indies, Mona, Jamaica. Agradezco a mis colegas Joseph Pereira, Lal Narinesingh —también de la University of the West Indies, y a Owen Jefferson el haber buscado los documentos relacionados con la ceremonia mencionada así como el haberlos puesto a mi disposición. Para un relato detallado de la visita de Guillén a Jamaica en 1974 cuando le dieron la medalla Musgrave, véase el artículo de J.A. George Irish: “Notes on a Historic Visit: Nicolás Guillén in Jamaica”, in *Caribbean Quarterly*, Kingston, Vol. 21, Nos. 1-2 (March-June 1975), 74-84.

como hombre y poeta del Caribe. Dijo que esta vez aceptaba y recibía “tan inolvidable distinción no como un homenaje a título personal, sino como una viva demostración de simpatía y fraternidad del pueblo jamaicano al pueblo cubano”. Habló después de los lazos históricos entre Jamaica y Cuba, de “los explotados trabajadores jamaicanos sobre cuyas sudorosas espaldas se construyeron en Cuba grandes fortunas amasadas por millonarios extranjeros y sus cómplices nacionales”. Por otra parte, mencionó la presencia física en Jamaica de los próceres revolucionarios del siglo XIX: Martí, Gómez, Maceo, así como la ayuda recibida mientras precisaba cómo la lucha de ellos “quedó infructuosa hasta que guiada por Fidel Castro alcanzó Cuba su libertad.” Terminó llamándose modestamente “apenas un oscuro soldado en la batalla del Caribe por su unidad”¹⁹ la cual vendrá con la libertad de las demás tierras caribeñas.

Por su abarcador espíritu, por sus sensatos y humanistas conceptos, por saber expresarlos con fuerza y elegante sencillez, Guillén se adhiere tan estrechamente a los distintos pueblos que defiende en la esfera internacional que cualquiera de ellos puede considerarle como su poeta. Los pueblos del Caribe sentimos una cercanía especial hacia él, esencialmente por las razones que dieron los ilustres pensadores del siglo XIX para apoyar la idea de la integración caribeña. Y Guillén estaba muy consciente de un aspecto de la historia común de estos pueblos. Alguna vez alguien le comentó que él y yo teníamos cierto vago parecido. Y él, con su acostumbrado ingenio, se refirió en seguida a los azares de los barcos negreros.

Me siento en tremenda deuda con él. Además de animarme de varias maneras en mi trabajo, me permitió ver parte de su vida y cómo practicó en ella lo que escribió en su obra; sobre todo cómo ese “yo” de Guillén, por mucho que quisiéramos que fuera primordialmente representativo del Caribe, es la suma de él y el pueblo cubano. Inevitablemente, pues, la gratitud y el afecto que siento por él se extienden a este pueblo, a sus luchas, a sus hazañas, a sus logros, que Guillén solía llamar poemas.

El jamaicano Keith Ellis es uno de los más prestigiosos hispanistas de Canadá en cuya capital reside.

¹⁹ J. A. George Irish: *op. cit.*, p. 74-84

NOTES ON NICOLÁS GUILLÉN AND HIS CRITICS

ROBERTO MÁRQUEZ



BY THE TIME OF THE CUBAN REVOLUTION'S SUCCESS IN 1959, Nicolás Guillén was already a distinguished poet, a Caribbean troubadour with a broadly Latin American reach and amplitude, a popular *sonero* of world stature and renown: at once “universal and Cuban.” Awarded the title of “National Poet” and elected first President of the Union of Cuban Artists and Writers (UNEAC) just two years later¹, by 1959 Guillén had already produced in the previous decades an extensive body of work of strikingly indisputable, inventive originality. Including some of the most beautiful and consequential poems ever written in the Spanish language, it his oeuvre also revealed an impressively wide range of technical, formal, and stylistic resources; it demonstrated moreover an enviable communicative immediacy in which the most tangled and distressing civic, ethno-historical, political, and social complexities were offered in challenging and deceptively simple dress. His work, in addition, combined a sagacious and piquant humor, as seductive as it was subversive; and with a subtly pointed, revelatory, presumption-piercing irony. A Poetry with “its roots in the soil and based upon real events,”² as José Martí had once asked for, it Guillén’s writing was all braced by a dynamic and layered vision, both judicious and congregational, of the process of ethnic blending and unavoidable transculturation that gives a singular and distinctive profile both to Cuba’s cultural identity and national experience; , and, despite the variations of its diverse expression at the regional and hemispheric level, also to the protean and polychromatic reality of the Caribbean and the Americas. Ever alert to what yet remained—and remains—problematic and unresolved in the legacy—and current parameters dimensions—of the unequal encounter between the egotism, haughty pride and prejudice of *The Rulers* and the irrepressible aspirations and maroon cunning of *The Ruled* of both modern and colonial times, in this and other parts of throughout the world, the poet’s Guillén’s acute sensibility and radical ethics would also give his work a profoundly elegiac but historically optimistic tone. It also

¹ He henceforth served in that post until his death in 1989.

² José Martí. *Obras completas*. La Habana: Editorial Lex, 1953, p. 874

gave his work it a thematic scope of rare and firmly rooted catholicity, as all embracing and inclusive—as fiercely human and humane—as it is uncommon.

Offering us in “the form most appropriate to them, some scenes created with two brush strokes... ordinary people just as they move among us. Just as they speak, just as they think,” *Motivos de son* (1930)³, Guillén’s first book, gave a new, less picturesque texture, an element of more penetrating realism and increased social density, to the afrohispanic Afro-Hispanic poetry movement of that time and offered a preview of the seminal and constitutive importance of that indigenous popular form and of the “mulatto poem,” which that the poet would theorize and present a year later in *Sóngoro cosongo* (1931). The prologue of this more broadly national second book announces that the poems included “perhaps participate in the same elements that enter into the ethnic composition of Cuba, where,” with a mischievously drollery deflative deflation of any pigmentocratic pretension the poet emphasizes, “we all of us have a touch of the ebony.”⁴ “The injection of Africa in this country,” its author insists, “is so deep, and so many capillary currents cross and interweave in our well-irrigated social hydrography, that to decipher the hieroglyph would be a job for miniaturists.”⁵ In the words of his “Song of the Bongó”: “a grandfather’s always missing/ when there’s not one too many dons.”⁶ For Guillén, then, it is obvious that “a Creole poetry... will not be truly such were it to ignore the Negro” [I, 114] and, so, with his *Arrival* will bring “our peculiarity to America’s definitive profile.” [I, 116]

West Indies, Ltd (1934), Guillén’s next book, widening still further the scope of his compass to also take in other islands of the archipelago, will present us with the anguished drama of Cubans, —white, black, Chinese, and mixed, —as well as that the agony of other insular “branches of a single tree of misery,” [I, 152] in an embrace that would prove a harbinger of contemporary pan-Caribbeanism, . This stance was as fraternally reorienting in its cultural orbit as that which, four years later, would bring celebrity to the Trinidadian author of *The Black Jacobins*, C.L.R. James—significantly, an Anglophone writer whose subject was Francophone Haiti. “[A] voice of rage emerges,” [I, 162] a voice of pain

³ Nicolás Guillén. *Motivos de son*. La Habana: Imprenta Rambla-Bouza, 1930

⁴ Nicolás Guillén. *Obra poética. 1920-1958*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972, Tomo I, p. 114

⁵ Nicolás Guillén. *Idem*

⁶ Nicolás Guillén. *Op. cit.*, Tomo I, p. 117. Unless otherwise indicated, all direct references to Guillén’s poems will be to the two volumes of this edition.

Henceforth I will insert within brackets in the text itself the respective page(s) and volume.

and indignation before speaking to the abuse, injustice, and daily humiliation suffered by the peoples of the region — and particularly Cubans and Blacks — under the rule of “the servants of Mr. Babbitt,” [I, 166] “Terracotta colonels, / politicoes that rob and flout” [I, 161] and “pirates dressed in suits” [I, 164] in “the place where it’s ‘alright right/ if everyone lives pretty bad” [I, 166]; a place where those who dream and struggle to change it “row dramatic galleons/ over bitter seas of tears.” [I, 167].

Reflecting the impact of the Spanish Civil War, the Guillén’s insinuation of an anguished and not yet done finished odyssey, which that titular poem the titular poem of *West Indies, Ltd.* had suggestssuggested, assumed a stillan even greater epic proportion in *Spain, a Poem in Four Anguishes and a Hope* (1937). This development, reached a further to culmination in the formal daring and narrative ambition, in the energetic vigor, sustained intensity and movingly insurgent epic lyricism of the his various *Elegies* (1948-1957) that follow.

The other books of poetry Guillén publishes published between the end of the thirties and the final years of the fifties—*Songs for Soldiers and Son Melodies for Tourists* (1937), *The Son Entire* (1947) and *The Dove of Popular Flight* (1958)—would leave no doubt as to his eloquent and skillful sounding of the depths of the *son*, of the mulatto poem; nor would there be any doubt about his humane understanding of and warm sympathy for those “who rot down below/ and who after struggling so,/... have either a stamped sign on their brow,/or tread against rising water, / and can’t get no help any how” [I, 199-200]. Neither will thereAnd there would not be any question as to his uncommon mastery of both the classical and popular verse forms in Spanish and, in particular, of the most historically representative and culturally significant ones. Those books further reveal an accomplished—if still insufficiently examined—author of the love lyric and delineator of a graceful eroticism at once subtle and compelling. Giving hemispheric and international dimension to that Creole “voice of rage” and its compassionate and collective Cuban representativity, these lyrics sharpen the combative edge and atmosphere of anguish and accusation evident in the poet’s tone. Exposing the “Blood and weeping/ behind easy laughter,” [I, 225] they crystallize, in songs

*of death and life
with which to greet a future drenched in blood,
red as the sheets, as the thighs,
as the bed
of a woman who’s just given birth, [II, 19]*

the hopeful urgency with which the poet waits upon the Revolution revolution he sees the era as incubating. They also testify to the copious

and singular gifts of a genuine artist and, no less, to the ample range and multifaceted dimensions of his rare aptitude for efficient synthesis, the vigorous impact of his poetic sensibility, and the his extraordinarily creative fertility and inventiveness. In the three decades of literary labors that will still remained to him after 1959, (from age 57 until his death at 87 in 1989) Guillén will would give new proofs of the productive vitality and youthful maturity of that his abundant and appealing lyric sensibility. Works like *Tengo* (*I Have*, 1964), *The Great Zoo* (1967), *La rueda dentada* (*The Serrated Wheel*, 1972), the cunningly pedagogical “poems for children above the age of consent” of *Por el mar de las antillas, anda un barco de papel* (*On the Sea of the Antilles Sails a Little Paper Ship*, 1978), and the more private and intimate love poems of *En algún sitio de la primavera: elegía* (*In Some Springtime Place: Elegy*, posthumously published in 1994) would demonstrated his admirable capacity for renewal, inventive audacity, and interest in probing formal explorations and experimentation. They showed as well as the representative, affiliative constancy of his work as poetic chronicler of his people and his time. Adding to his usual concerns the new thematic possibilities offered by a the daily unfolding of an actual revolution, he would approached both his work with fresh eagerness and reanimated *brío*, giving way to a new tone of pleased satisfaction before the revolutionary reality he will now go went on to gloss, to celebrate and, above all, to lyrically to historicize, adding, too, a novel tenor and inflection to his previously more typical elegiac mood and to the accent of his always epic vision. By providing us access to the poems of his early apprenticeship written before 1930, and thus giving particular relief and unaccustomed attention to less well-known and celebrated aspects of a large and assorted earlier body of verse, the appearance of the first volume of Guillén’s *Obra poética 1920-1958* (1972) and the later publication of *Poemas manuales* (*Handy Poems*, 1975), *Música de cámara* (*Chamber Music*, 1979), *El libro de las décimas* (*The Book of Traditional Ten-Line Poems*, 1980), and as many several other similar anthological collections, offer students of Guillén an occasion to contextualize and appreciate with greater clarity the poet’s comprehensive, organic consistency and the already considerably experienced versatility which that those his post-revolutionary texts dramatize: the *longue durée* and the culturally and artistically rich polyvalence of Guillén’s militantly *maroon* esthetic and poems.

Despite that *longue durée* and that versatile polyvalence, the truth is that conventional criticism before the sixties and seventies inclined to present us with a rather diminished and fragmented Guillén —a poet of evidently difficult assimilation to assimilate and generally reduced to but one or another of his multiple dimensions. One more among Among that the triumvirate of pinnacle figures of his generation that

includes César Vallejo (Perú, 1892-Paris, 1938) and Pablo Neruda (Chile, 1904-1973) (which, of course, makes make it impossible to exclude him from any minimally serious consideration of contemporary Latin American poetry) he was, nonetheless, for a long time the one who garnered the least critical attention. In spite of his well-deserved fame and popular appeal, the criticism typical of the time would, then, effectively treated him as a *lesser* great and, before all eyes and while he was in full public view, one barely got a full-height glimpse of him, despite all that the attention that he did receive notwithstanding. With a few honorable exceptions, the latter this attention did not come as was not commensurate with a critical recognition and comprehension equal to his achievements and merit. Commented upon only occasionally and in fragmentary fashion, often underrated, and tacitly marginalized when his content and message were not frankly misrepresented, Guillén would bewail a writer that who, in more ways than one, remained still to be discovered and properly measured. Remembering his high school days, Roberto Fernández Retamar informs us that “he [Guillén] did not then enter into the extent extant program of study.”⁷ Something very like might be said, with the usual exceptions, about the criticism of the time. Guillén appears not to have adequately fit into the pre-established program.

A quick review of the *Bibliografía de Nicolás Guillén*⁸ prepared for the Biblioteca Nacional José Martí by María Luisa Antuña and Josefina García Carranza which (with its “Suplemento 1972-1977”)⁹ is the most complete one survey we have on the period, yields the following data: of the references listed in the section on “Books and Pamphlets” of secondary sources dated before 1960, totaling forty-four items, only three refer us to “books” exclusively devoted to the study of our poet. In each case, the reference is to a graduate thesis offered in partial fulfillment of a degree from an American university, none later published and thus of difficult access to a general public and, indeed, even to many interested specialists. We find, on the other hand, references to literary histories, descriptive summaries, or manuals (twelve) in which, nearly always reduced to the role of “negrista poet,” Guillén is catalogued as one more, though the most polished, among so many others. There are also collections of essays in which, among others of diverse subject, one or another piece on his poetry is included. Among these, Juan Marinello’s reflections, included

⁷ Roberto Fernández Retamar: *El son de vuelo popular*. La Habana: Ediciones Unión, 1972, p. 9

⁸ La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1975

⁹ María Luisa Antuña y Josefina García Carranza. “Bibliografía de Nicolás Guillén. Suplemento 1972-1977”, en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, año 68, vol. xix (Septiembre-Diciembre, 1977) p. 61-163

in *Poética. Ensayos en entusiasmo*¹⁰ and his lucid “Hazaña y triunfo americanos de Nicolás Guillén” (The Heroic Exploit and American Triumph of Nicolás Guillén”),¹¹ stand out. Even more such recent reports, such as Clement White’s 1985 “Bibliografía actualizada sobre Nicolás Guillén,”¹² confirm the general contours of that panorama. The conclusion, in short, is as startlingly obvious as it is unexpected: in the years before the sixties there had not yet, to our knowledge, been *published* a single book of sustained exegesis exclusively devoted to our author. The absence of that such a book in the Spanish-speaking world is even more especially striking and surprising.

The remainder of the secondary bibliography, indeed the greater part of it, catalogues a proliferation of newspaper articles, brief commentaries, reviews of various sorts, with a minority of studies and analysis analyses of greater length and varying caliber appearing in literary, cultural, or critical academic journals. Regarded as a whole, against the hierarchic criteria of the moment and irrespective of those distinctions of quality, what is evident is the predominantly occasional character and, beyond setting aside their “minor,” “ephemera” forms, the “book notice” nature and unsystematic quality of the great majority of this criticism. There is, that is to say, a palpable preponderance of genres then considered “light” and “ancillary,” rather on the fringes of more “serious” and “enduring” criticism. And I do not, of course, refer only to those commentaries, at once interesting and more than passingly revealing, provoked by the *succès de scandale* of *Motivos de son*, when a debuting novelty of debut might provide some, if only partial, explanation for that generic particularity. Something similar occurs with the normative evaluations of the more defined author of texts from *Sóngoro cosongo* to the *Elegies*. Weighing Assessing, in one of the more exceptional of those critiques, the extraordinary and rare achievement of the Guillén’s “Elegy to Jesús Menéndez,” the Cuban female writer Mirta Aguirre, for example, would reproachingly note it the fact that nearly “all of the country’s [and, we would add, of Latin America’s conventional] literary criticism points in a whisper... to the greatest accomplishment achieved by Cuban poetry in a hundred years.”¹³ If not exactly a flat and categorical silence, difficult to justify, the reader of that criticism, indeed, registers notes, even in its praise and consecrating attention, the reticence and hesitations of that rather ambiguous and wary recognition *a sotto voce*.

¹⁰ Juan Marinello. *Poética. Ensayos en entusiasmo*. Madrid: Espasa Calpe, 1933

¹¹ It had originally appeared as the prologue to *Cantos para soldados y sones para turistas* (México: Masas, 1937)

¹² *Inti. Revista de Literatura Hispánica*. No. 21, (Primavera 1985), p. 145-163

¹³ *La Última Hora*. La Habana, año 2, No. 23 (10 de Julio de 1952) p.3-4, 48

For a such criticism, such as that was common during the forties and fifties, Guillén's work would have, at the very least, represented a persistent provocation and a stubborn challenge. Informed by an abstract "universalism," by lingering traces of a traditional hispanophilism Hispanophilism, a fatuous eurocentricism Eurocentricism, a naïve or sincere idealism (none of which, of course, were entirely free of a certain raciological tinge), that criticism disdained or, if it did so, faintly praised as "*mere folklore*" expressions of popular experience and Creole culture like those Guillén personified and defended. Tacitly or explicitly, it privileged forms of a presumptively "higher" "Art" and "Culture." It Critical norms regarded "the social" as an "extra-literary" "contamination" of a platonic and narrowly formalist ideal of "pure poetry." It Critics thus often ignored or evaded examination of the contextual milieu, the complex social, civic, or partisan burden of a work, its particular and precise ideological and cultural function in favor of the "intrinsic" study of "the literary object in itself." From its esthetic and critical values there, in consequence, emerged a certain corresponding ahistoricism and an unacknowledged radical subjectivism. Values Espousing values in open contradiction with everything Guillén represented, and was afterseeking, its this criticism's own principles and methods, as a result, prevented it from properly and globally seeing him in all his complexity and dialectical simplicity, without equivocation, reserve, and condescension. The truth is, in any event, that for such a criticism, Guillén could not, of course, be an object of urgent or continuous priority. The attention that, for all that, it the critical community did concede to the undeniably magisterial quality of his conscientious "impurity" and "unseemly" poetic aristocracy produced, nonetheless, a little bit of everything. Critical statements ranged: from admiring formalist taxonomies of the most exacting and purely descriptive kind to the different variants of an indulgent reductionism and racial, conceptual, or thematic compartmentalization. that, when When not directed at a kind of—theoretical or material—*domestication* of its *marooning* or, via the tag of "the folkloric," to discretely and tacitly isolate it from the central body of Spanish American poetry, this condescension led on the contrary and by appropriation to a similarly static and insufficient, if not clearly erroneous perception of its Guillén's ultimate import and significance.

The judgment pronounced by Enrique Anderson Imbert is, in this sense, typical and seems to summarize it all. In his well known *Historia de la literatura hispanoamericana*, seeking to emphasize and extol the literary achievement of the poet, he tells us that

despite his attention to the poor and humiliated, *despite his* diligent embrace of *folklore*, *despite his* themes of basic and ordinary life, of the rhythms of popular song, and his political messages, Nicolás

Guillén is *an aristocratic poet because of the elegant silhouette* with which his lyricism cuts the air. A mulatto poet he freely chose to give expression to the way of life of Cuba's blacks [as opposed to the "negritude" of all of Cuba's people?]. . . . *But* his imagination has all the brilliant colors of *the best poetic language*. . . . His *jitanjáforas* *sound like black speech; however, they belong to the Dadaist family.*"¹⁴ [Emphasis added]

For this type of criticism, then, Guillén will ultimately be the highly esteemed poet of that *despite his*. A sharp *a priori* division, a social and cultural hierarchy, is insisted upon,—one that the poet explicitly rejects and which neither his esthetic nor his poetry or procedures exhibit. We are, *despite the encomium*, presented with a rather misleading and truncated image of the indivisible integrity and organicity that constitute, precisely, one of the touchstones of Guillén's syncretic originality and importance *as a poet*, indeed one of the mayor major achievements of his lyric endeavor, and an inextricable part of the challenge posed by his literary and cultural *marooning*.

The harvest of critical idealism will would, nonetheless, not fail to yield fruits as notable and consequential as *La poesía contemporánea en Cuba* (1954) and *Lo cubano en la poesía* (1958). They, too, however, reflected—like the earlier comments of, for example Arturo Torres-Ríoeco¹⁵ and later ones made by Emir Rodríguez Monegal¹⁶ — criteria that, in the end, induced their authors to misperceive or underestimate the profound implications and entire intricate skein of Guillén's work. The annotations about it made by the first assume a rather artificial, though indicative divide ("Black" or "Folkloric" poetry vs "Social Poetry;" "Poetry of Pure Themes" vs "Political Poetry"). Among its many otherwise interesting observations, it *La poesía contemporánea en Cuba* maintains a series of initial hierarchies that, on reading "Ballad of the Guije" and "Sensemayá," for example, merely see an example of "the subjective line of negrista verse" and "a moment that most happily captures... the mysterious depths of the black soul."¹⁷ *Lo cubano en la poesía*, for its part, and along with its just recognition of "The Discovery of the *Son*" and defense of "the freely and specifically Cuban" it properly notes in Guillén, reveals a certain uneasiness with his insistent *Afro*-Hispanic self-affirmation—which

¹⁴ Enrique Anderson Imbert. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954, Tomo II, p. 169

¹⁵ Arturo Torres-Ríoeco. *The Epic of Latin American Literature*. New York: Oxford University Press, 1942, p. 129

¹⁶ Emir Rodríguez Monegal. *The Borzoi Anthology of Latin American Literature*. New York: Alfred A. Knopf, 1977, vol. 2, p. 609

¹⁷ Roberto Fernández Retamar. *La poesía contemporánea en Cuba*. La Habana: Editorial Orígenes, 1954

is tantamount to saying, discomfort with Guillén's definition of the Cuban national identity he personifies and proposes. It thus leads us to the (erroneous) conclusion that the poet reflects "a stubbornly recurrent africanism," "a rather demagogic negrismo" that raises "before one racism, another."¹⁸ As a result, in both cases, the critics fail to grasp that in all its rearticulative scope and reach that it is toward the concrete, complete, and unprejudiced expression of "the freely and specifically Cuban" that that such persistent emphasis in Guillén's work is, in fact, directed.

If this was not the only extent extant criticism, its premises and conventions were, for a long time, certainly predominant. The Marxism of intellectuals ideologically closer to Guillén, among them some of his most devoted exegetes—Mirta Aguirre, Angel Augier, Juan Marinello, and José Antonio Portuondo among others and, like these, mostly of them Cuban—were then at the time rather the exception which proved the more normative rule. They represented the comparatively discordant note, — an alternate, a contestatory, and, in the sense Raymond Williams would later give to the term, an emergent trend. Its major critical impact remained still in that future "when in Cuba... the recognition of the values of the 'Elegy to Jesús Menéndez'"¹⁹ and, as the popular argot would positively put it, of all the "fearsome" poetry of Nicolás Guillén, "would no longer be subversive." Reality History itself would take care of that.

The sixties and seventies were not only the dramatic, urgent, and heroic years of the institutionalization of the socialist character of the Cuban Revolution (which Guillén had appeared to predict and whose radical break with the past his verse would now confirm and applaud, declaring that now "I have what was coming to me" and that "Whatever Time is Past Was Worse."). Beyond the influence, moral authority, and unprecedented prestige the revolution Revolution then enjoyed in the Americas and throughout the world, they were also years of a more generalized and widely disseminated radicalism and revolutionary activity. Its Cuban influence in the Caribbean region was, notable.

Not since the revolution in Haiti in 1791, [the Barbadian historian and poet Edward Kamau Brathwaite would declare], had a West Indian territory gained world significance *and* local integrity through the courage of opposing, and defeating, the *jaguarnauts* of Western mercantilism ...the success of the revolution was based upon a reliance on native resources in a way that illuminated and

¹⁸ Cintio Vitier. *Lo cubano en la poesía*. Universidad Central de Las Villas, 1958

¹⁹ Mirta Aguirre. *Op. cit.*

expanded them from West Indian island to Caribbean matrix and from this to a resonant contribution to the aspirations and ideas of the entire family of nations. Cuba, then... recalled us from isolation to Caribbean responsibility, and though at first our various establishments tried to prohibit our contact, they could not effectively censor our listening and understanding."²⁰

A period of Latin American guerrilla wars—of Fabricio Ojeda and Carlos Marighella, Camilo Torres and the Peruvian MIR, of Turcios Lima and the Tupamaros —, of the Chilean Government of Popular Unity and the struggle and initial triumph of Nicaragua's Sandinistas, it was also the culminating moment of the Anglophone Antilles decolonization. It The period would see the emergence of Guyana's Cooperative Socialist Republic and the Jamaican Michael Manley's Politics of Change. It also saw the rise of Grenada's New Jewel Movement. It bore witness to the growth of the cultural influence of the revitalized black nationalism of the Rastafarians and to the eruption, in Trinidad, of the crisis provoked by the protests of the Black Power Movement there. A politics of change was no less evident in the increasing promotion, in the francophone Francophone islands, of a more self-affirmative *antillanité* and *créolité*. The Witnessing the crucial and decisive stage of the Civil Rights Movement and of the protests against the war in Vietnam in the United States, it the era further coincided with the critical emergence to political independence of Africa and Asia. With all of which there emerges emerged, to confirm the transformative implications of these historic forces, a wide-spread and ever more acute consciousness of the inappropriateness and deficiencies of the Eurocentric and patrician Creole gaze, and of other traditional critical paradigms. A sensibility more attuned and attentive to the singularities of "indigenous" experience would, at the same time, become increasingly apparent; a sensibility at once more wary and more vigilant with respect to the perhaps less obvious but no less significant expressions of (neo) colonialism, its cultural mechanisms and elastic adaptability; a sensibility less tolerant of racism's evasions and presumption; and also becoming increasingly familiar with what Frantz Fanon would call "The Pitfalls of National Consciousness." The world became more aware of the concrete relation that, in any case, terms like "race," "caste," "class," and "civil society" had with hegemonic definitions of "identity," "culture," "State" "Nation," and "Nationality". The content—implicit or expressed—of critical categories would thus acquire a certain urgent immediacyurgency. This would also give rise to a resurgence of interest in the realities of popular vernacular life generally and of Afro-American

²⁰ Edward Kamau Brathwaite. "The Love Axe/I: Developing a Caribbean Aesthetic 1962-1974", in *Bim* 16, vol. 61 (June 1977) p. 54

life in particular, an interest which, we are assured, rivals and even surpasses the pinnacle moment of the “negrista” movement of the thirties and forties. Insofar as the Americas are concerned, “The big difference now,” Richard Jackson, the literary historian and critic pointed out in 1977, “is that more black scholars than ever before are focusing attention on the black experience in Spanish America.”²¹ There is was, by the same token, an escalating perception that “Afro-Hispanic authors are underrepresented in the standard Spanish American anthologies and literary histories, or in such local publications dealing exclusively with regional authors.”²² Some of these Afro-Hispanic voices would emphasize, with (for some) surprising or disquieting and (for others) encouraging, nonconformity that “the repugnant alienation suffered by the [Latin American] black has been crushing, constant, and systematic.” “[T]he most omnipresent and original datum about [anti-black Latin American racism],” many of those voices unambiguously affirmed, “is the absurd and obstinate negation of its existence.”²³ It begins began also to be noticed that the traditional Creole discourse on *mestizaje* is was not always incompatible with racist premises and, consequently, remained problematic and obliges obliged one to approach it with some caution and critical wariness. These were, in short, years of a militant and re-evaluative effervescence, of changing standards and new perspectives.

In this more sympathetic and congenial context, Guillén’s work would acquired a new currency and vogue, a greater relief and visibility. The interest and attention it now elicitselicited, within and outside of Cuba, indeed, assumes assumed the proportions of a sudden mini-boom and, regarded from new points of departure, its criticism will would considerably and substantively change. The extraordinary wave of new editions, compilations and anthologies, biographical summaries, news, stories, interviews, critical studies, thesistheses, translations, varied commentaries, and bibliographies which that now regularly followed one another acquires acquired a sudden certain momentum. Even if we discount the enormous quantity of articles of every type, the republication of the more enduring critiques of the antecedent period, the special issues of multiple journals, and the texts of comparative criticism, we now still come upon no less than eleven books exclusively devoted to the more or less sustained study of Guillén’s work. To, to which the coming years would add others. One, in addition, notes an increasing effort to focus more *globally* on the work produced by the

²¹ Richard Jackson. “Research on Black Themes in Spanish American Literature: A Bibliographic Guide to Recent Trends”, in *Latin American Research Review*, vol. XII, No. 1 (1977) 90-91

²² *Ibid.*, p. 92

²³ Isabelo Zenón Cruz. *Narciso descubre su trasero: el negro en la cultura puertorriqueña*. Humacao, Puerto Rico: Editorial Furidi, 1974, p. 24

writer and, by situating it socially, historically, and above all, ideologically, not only to elucidate its particular themes and formal discoveries but also to explicate its decolonizing cultural function and the project of (ethnoracial) construction of the nation in the evolution of that work. There is was, that is to say, a manifestan effort of unitary rearticulation, of giving a new configuration and more ample dimension to that rather “folkloric,” incommodious, and possibly inopportune Guillén of the *despite his*. That effort also shows showed a radical reassessment, not only of the place he’s he has properly earned in the canon and literary history of Cuba, the Caribbean, and Latin America, but of the radiographic sheer density and interactive ideological consistency of his writing and discourse. The new modulation thereby accelerates accelerated the progressive “discovery,” so to say, of fresh or traditionally neglected areas of study in the production and general profile of our author. It is, of course, possible to indicate particular—neither mutually exclusive, nor rigorously delimited—phases and stages in the emergence of this new critical inflection.

The years 1962 and 1964 are were, if there are one has to select any, crucial and to some extent inaugural years. With the poet’s seventieth sixtieth anniversary (1962), they also marked the appearance of the two volumes of Angel Augier’s *Nicolás Guillén: notas para un estudio biográfico-crítico* (1962-1964). An essential text, it definitively begins gave critical impetus to the demonstrable amplification of our contemporary image of the poet. Its detailed and substantive presentation of Guillén’s vital and intellectual itinerary gives a greater weight and contextual precision to our appreciation of his human and literary personality. The chronicle that, along with a rich and varied documentary base, it Augier’s work offers of Guillén’s his daily circumstance reveals the levels of consciousness and deliberate intent which that inform Guillén’s his literary, national, and political project and the broad scope of activity to which the man and the writer apply applied them. The use Augier makes made of the poet’s writings in prose, beyond their documentary utility, already suggests suggested the degree of complementarity with his verse and the high literary quality of an until then unexplored aspect of his work. It thus contributes contributed to a less limited and limiting critical approximation, one that intimates intimated unknown or unrecognized complexities and riches still to be excavated. A This was a task that Augier, the most assiduous and devoted of the *Guillenistas*, would further advance with his collection of those writings in the three volumes of *Prosa de prisa* (Hasty Prose), which appeared three years after the copiously annotated two volumes of the *Obra poética* of which he was also the editor. In any event, the editor no less than the biographer, clearly demonstrates demonstrated the urgent need of a critical reconsideration. The appearance of the first sustained and

systematic bibliographies of Guillén complete this setting in placeestablishment of a base of indispensable primary and essential resources.

Roberto Fernández Retamar's *El son de vuelo popular* (*The Son of Popular Flight*), which brings brought together writings also in their majorityfor the most part from 1962, and the Argentine Ezequiel Martínez Estrada's *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén* (1967) are were complementary efforts of that revisionist and rearticulating effort. Both are were also clearly transitional works. The first of the four essays in the book by Retamar more than just passingly observes observed that "folklorism" and "estheticism" which "construct a poetry, in its pure, proper line, of genuine and unbridled delight"²⁴ and which, in the approvingly cited words of Juan Ramón Jiménez it approvingly cites, it considers "has unfortunately nothing whatever to do with ... mulatto poetry or... has as much to do with it as with the more general, *more natural*, white poetry."²⁵ It is the only essay included with a date prior to the nineteen sixties1960s. The essays that follow already revealed a quite different stress. "The revolutionRevolution," their author confesses confessed in the title essay, "...has obliged us to put all previous observations under new examination. Everything has to be revised. And though some facts lose significance, others grow in importance and appear to acquire their true meaning. So Guillén's poetry. It is not from now, but rather from many years back, that we have read, enjoyed and even studied it. But it is now that we see it in its true dimension..."²⁶ The comments which that followed, in which Guillén's is already defined as a "poetry of decolonization,"²⁷ also offered a terse inkling of his Retamar's epochal *Caliban* and of the criteria and emphasis that later will would inform, among others, his *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. (*Towards a Theory of Hispanic American Literature and Other Approximations*).

In the racial and social hierarchies of its implicit Creole Eurocentricism, as in its apparent underestimation of the syncretic and epigenetic dynamism of the Antillean's cultural historicism, Ezequiel Martínez Estrada's essay, too, reflects reflected elements of continuity with the perspectives and premises of the previous years. He will would tell us, for example, that "Guillén's poetry has as little to do with Africa as he himself. Guillén is a man of culture, refined, much more European than American in his tastes, manners and literary preferences."²⁸ The Argentine's piece, nonetheless, has had the mayor

²⁴ Roberto Fernández Retamar: *El son de vuelo popular*, p. 23

²⁵ Roberto Fernández Retamar: *Idem*. *My emphasis*.

²⁶ Roberto Fernández Retamar: *El son de vuelo popular*, p. 46

²⁷ Roberto Fernández Retamar: *El son de vuelo popular*, p. 49

²⁸ Ezequiel Martínez Estrada. *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén*. La Habana: Ediciones Unión, 1967, p. 15

merit of underscoring the titanic literary, cultural and linguistic battle that Guillén mounts, represents, and dramatizes in that poetry. It does not fail to acknowledge what there is in it: Guillén's work of a profound and revolutionary critique in the face of a long inherited tradition and its hegemony. "Regarding Spanish and Latin American Literature as a white literature," he writes, incisively and more perceptively linking his two opposing poles, "without racial mix, Castilian, and nobly pure... not only without Africanism but, were it possible, without Arabism, masculinism or Judaism, Guillén's is an heretical, exotic, and crossbreed verse. More than any of the rebels against the power of the white who—personified by him in the Yankee...—employs a fiduciary, professional, doctoral and Japhetic superiority to compel submission of the unfortunate, Guillén bristles and his *sóngoros* and *sons* at once challenge and are contemptuous of that superiority *en bloc*...."²⁹ The researches carried out by Hans Otto Dill at the end of the decade, which pressed forward and give fuller analytical development to the significance of the link between Guillén's prose and his poetry that Augier had earlier insinuated and that other, later investigations would ratify³⁰, enlarge and broadened the field of cultivation and study. They accentuate the revision and redefinition of limits and foci that the study of Guillén's work was then undergoing. His "De la exposición periodística a la representación artística" ("From Journalistic Exposition to Artistic Representation")³¹, whose German original dates from 1969, is was also, in this sense, a suggestive and pioneering work of this moment of transition.

The writers who gave impetus to this revisionism during these initial years were, in the main, those ones who, as is obvious, pursue and continue a labor as critics begun in the preceding period. Marxists then or not, they thus reflected a certain epochal or generational unity: born in the thirties or before, they are critics formed, on the whole, by the realities and atmosphere typical of the period before 1959.

The younger writers who, in the seventies and eighties, joined in that work of critical reevaluation, solidified and carried it forward—the Antilleans Nancy Morejón (Cuba), Jorge María Ruscalleda Bercedóniz

²⁹ Ezequiel Martínez Estrada. *Op. cit.*, p. 8

³⁰ Among them my own "Racismo, cultura y revolución: ideología y política en la prosa de Nicolás Guillén", en *Escritura. Teoría y Crítica Literarias* (Caracas), IV, 8 (Julio-dic, 1990), p. 213-239

³¹ Hans-Otto Dill. *Der Übergang von publizistischer Darstellung zu künstlerischer Gestaltung bei Nicolás Guillén*. Berlin: Humboldt Universität, 1969. The Spanish version appeared in *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, año 63, No. 2 (Mayo-Agosto, 1972) p. 55-63

(Puerto Rico), Alfred Melon (Martinique), and Keith Ellis (Jamaica) in particular— constituted a new cohort. Their work complements complemented and continues continued the initial effort of their immediate or more distant radical predecessors. They amplifiamplified, extended, and deepened it, in unavoidable polemic with the earlier traditional criticism's premises and assumptions. "It is already high time we readjust our lenses," Nancy Morejón frankly declares declared in the prologue to her signal anthology of Guillén criticism, which carries carried forward the editorial assembling of essential materials begun by Augier. At once compendium and a critical surmounting of the best or most representative work that prior criticism produced, this compilation is was simultaneously a manifesto-response of the new outlook. With a re-appropriating and decolonizing eye, it aims aimed "to clear up a whole series of misapprehensions cast about... [by a criticism] suffused with '[patrician] creolism,' cultural colonization and class positions [whichthat] invalidate and disorient us all still."³² The essays of *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén* Morejón published shortly thereafter further emphasized these assertions. As a counter to the blind spots and reductionism of "the folkloric" and *negrista*'s conventional formalism and against the absolute centrality of her title's decisive equation, she examines examined the pioneering social, political, and literary character of a work whichthat, in the resourcefulness of its poetic strategies and the visionary and revolutionary nature of the thought that informed them, "undertakes a lucid march toward the achievement of a integral nation, governed by the popular classes,"³³ "which rather than shock the bourgeoisie, replaces it..."³⁴ What had previously been the discordant or emergent note has, then, become became a key point of departure. Individual variations of emphasis or method notwithstanding, for these critics the aptness of "studying Guillén's poetry dialectically... in close relation to the historical process that informs it [for o]nly thus can we appreciate its total meaning"³⁵ is was now already something customary and self-evident. Guillén , as a consequence, ceases ceased to be, above all, the partitioned author of the formal discovery of the *son*, the troubadour of folkloric rhythms, the *negrista* of onomatopoeitical Dada riffs assimilated to "high" literature. He assumes assumed even greater dimension as an antiracist and

³² Nancy Morejón: "Prólogo" a *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana: Casa de las Américas (Serie Valoración Múltiple), 1974, p.7

³³ Nancy Morejón: *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*. La Habana: Ediciones Unión, 1982, p. 137

³⁴ Nancy Morejón: "Prólogo" a *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén...* , p. 10

³⁵ Jorge María Ruscalda Bercedóniz. *La poesía de Nicolás Guillén (Cuatro elementos sustanciales)*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1975, p. 5

³⁶ Alfred Melon. *Realidad, poesía e ideología*. La Habana: Cuadernos de la Revista Unión, 1973, p. 28

anticolonial Caribbean writer who does not merely pointed to the African presence *in* Cuba but to the Africanness *of* Cuba, underscoring the polyvalent reciprocity of its different ethnoracial components in his evolving concept of the nation and, at the same time, the national imperative of sovereignty and the urgent necessity of overcoming an ignominious social system. The previously fractured writer fractured into parts is was replaced by a more integral and organic revolutionary intellectual and, precursor of the most immediately contemporary lyric, by the figure of “one of the most far-reaching artisans of total poetry, that is, of the realization, at a global level, of poetry as synthesis.”³⁶ The bard of the *despite his* is was thus displaced by the prescient poet of the *We* and the *Look at how much (and how many)* who “captured... admirably, and expressed, in the peoples thought of as passive, the strength and immense revolutionary potential lay behind that exterior patience, that serene smile, beneath which there seethes a subterranean fury.” By the poet who perceived and was able to “[R]ead the volcano lay inside the oppressed and apparently resigned.”³⁷ By, in short, the poet of totality, of the national, of the exploited classes, of the revolution Revolution and, so, of the opportune, efficient, indivisible conjunction of the esthetic, the political, and the social.

An entire international wave of new translations also belonged to this phase of rediscovery and redefinitions, among them those by Claude Couffon and by René Depestre into French; those of Erich Arendt, Hans Otto Dill, and E.R. Fries into German; and those of Yannis Ritzos, Moshe Barzelay, Yi Chien, and Dario Puccini into Greek, Hebrew, Chinese, and Italian, respectively. To these one has also to add the appearance of the first book book-length collections of new translations into English since Langston Hughes and Ben Frederick Carruthers published their *Cuba Libre. Poems by Nicolás Guillén* (1948). Translators, too, were offering also a new presentation and image of the poet.

Part of and contributing to this resurgence and “rediscovery,” the volume in hand, *Man-Making Words*, when it first appeared in 1972, was an unprecedented enterprise. Like *Patria o Muerte. The Great Zoo and Other Poems*, published in that same year, it aspired again to introduce Guillén’s poetry and the more generally unfamiliar, less “folkloric” Guillén in particular, to a new generation and public. It offered its readers a previously unmatched access to his verse, a more richly comprehensive and representative sampling of his wide-ranging lyric repertoire than had hitherto ever been available in English, an access extending well beyond the signal achievements of *Motivos de son* and *Sóngoro cosongo*. Including all of the *Elegies*, *Man-Making Words*

³⁷ Alfred Melon. *Op. cit.*, p. 46

also presented a substantive selection from nine other of the poet's other published books, as well as from his then still unpublished *La rueda dentada*. The gratifyingly warm popular and critical reception with which it was generally met attests, not merely to its evident timeliness but, above all, to Guillén's compelling appeal and poetic authority.

Since that original appearance (and, at least partially, as a result of the interest in the poet's work that *Man-Making Words* simultaneously anticipated, generated, provoked, or helped further to stimulate) the on-going attention other translators into English have given to him has also, happily, grown in both extent and comparative general quality, with at least two more books devoted to his still later collections—*The Daily Daily* and the posthumous *In Some Springtime Place*—and versions of sundry individual poems having been published in the interim. This republication of *Man-Making Words* on arising from the one hundredth anniversary of Guillén's birth is at once a tribute to the enduring power and appeal of his poetry and to the unflagging constancy and commitment of a his life, as a writer and as a citizen, dedicated to an audaciously resolute vision of freedom without racist conceit or (neo) colonial dependency; to a genuine equality and a just human fraternity. Combined with the results of the best of those later translators' efforts, the present volume can thus continue contributing to the American public's ability to gain the fullest access to modern Cuba's most signally important poetic voice, and one of the Caribbean archipelago's, one of Latin America's and, indeed, one of the New World's lyric giants.

By the end of the sixties and the first part of the seventies the more encompassing larger image emerging from this all-encompassing reconsideration, displacing if not wholly eliminating the earlier traditional view, had effectively become the more prevalent and critically authoritative one. One need hardly add that the work—and criticism—of its creators is on-going and continues still.

Something of the important impact that, along with a growing interdisciplinary, comparative, and transnational impulse, the general influence of the *Black Esthetics* movement in the United States, concepts of (racial) psychological alienation, and the greater global presence of black scholars had—directly and indirectly—on this process of critical revision is was evident in, respectively, the Afro-American Martha Cobb's *Harlem, Haiti, and Havana* and the Jamaican Lorna

³⁸ Lorna Williams. *Self and Society in the Poetry of Nicolás Guillén*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1983, p. 139

³⁹ Lorna Williams. *Op. cit.*, p. ix

Williams' *Self and Society in the Poetry of Nicolás Guillén*. Like the critics already mentioned, both begin began by rejecting the worst of a condescending formalism, its critical limitations and shortsightedness. They also started off with the premise that "the poet's creative work forms a coherent body of expression."³⁸ Despite the unpersuasiveness and inconsistency with which Williams sometimes appears appeared to adhere to it, the need for a proper examination of the concrete historical context which informs informed that expression is was another of their declared principles.

For Williams, who is was attempting a rather abstract, not always persuasive study of "the nature of perception,"³⁹ the concept of psychological (racial) alienation is was central to an essentially thematic analysis. In that analysis, Williams recognizes recognized that, in his writing from *Tengo* forward, "support for the regime did not blind Guillén either to its failings or to the difficulties of the historical task it had set for itself."⁴⁰ She acknowledges acknowledged that even in that post-revolutionary verse he reveals revealed "a public acknowledgement of the existence of racial discrimination in Cuba" that in itself constitutes constituted a revolutionary act.⁴¹ It is, was, nonetheless, a recognition not without an element of censure of what, compared to the activist militancy the poet celebrates in the Afro-American struggle for racial equality, Williams perceives perceived as "Guillén's reluctance to portray contemporary Afro-Cubans in other than a conformist light."⁴² There is was in her skeptical incredulity more than just a hint of disbelief at the possible suggestion that the issue of race is a problem only for capitalist societies. Cobb, for her part, notes noted that a fundamental principle at the foundation of Guillén's, Jacques Roumain's, and Langston Hughes' achievements is was, in fact,

Their ability to combine, utilize, discard, and rework Western and African traditions, infusing these with newer literary developments in the United States, the Caribbean and South America, thus creating something uniquely Afro-American in the word's broadest connotation... whether English-speaking, French-speaking or Spanish-speaking. [With greater and still more emphasis, she stresses that] Out of such a blend it is possible to consider Guillén, Roumain, and Hughes as writers who were as important to the development

⁴⁰ Lorna Williams. *Op. cit.*, p. 145

⁴¹ Lorna Williams. *Op. cit.*, p. 130

⁴² Lorna Williams. *Idem*

⁴³ Martha Cobb. *Harlem, Haiti, and Havana. A Comparative Critical Study of Langston Hughes, Jacques Roumain, and Nicolás Guillén*. Washington: Three Continents Press, 1979, p. 138

⁴⁴ Ian Isidore Smart. *Nicolás Guillén. Popular Poet of the Caribbean*. University of Missouri Press, p. 2-3

of a black literary esthetic as black musicians were to the development of new musical forms in the Americas.”⁴³

An observation, this last, which that to some degree Ian Isidore Smart will later take as a point of departure, emphasizing Guillén’s primary role as the representative of a (pan)Caribbean art whose roots lie in popular music and *oralature*. For Smart, that art, the expression and mirror of an essential Caribbeaness, “owes its distinctiveness to the African cultural heritage and is, in effect, a legitimate neo-African cultural manifestation.” It is, by the same token, that “African West Indian character accounts for the originality and basic value of Guillén’s art and links Guillén inextricably to the rich popular poetic tradition of the region.”⁴⁴ The latter does not only included the Roumains, Walcotts, and Brathwaites of the scribal literary world but also, and above all, the great exponents of the music and oral poetry of *kaiso*, *calypso*, *reggae*, *rumba*, *guaguanco*, *bomba*, *plena*, *salsa*, *merengue* and, of course, the *son*. In all of these, Smart notes, “the areas of essential literariness spring from a common Pan-Caribbean, neo-African source.”⁴⁵

In the years stretching from the mid-eighties to the present, another current rises rose to share the scene and to contest the recently achieved predominance of the critics of the seventies and their image of the poet. In what amounts to a (happily not yearningly nostalgic) return to literary formalism, in the context and with the much more advanced and sophisticated tools and methods of post-structuralist and post-modernist deconstruction, this new strain will would with particular insistence object to the reductive primacy it alleges alleged the critics of the seventies give gave to ideological and sociological considerations, to political themes and the Marxist and revolutionary image of the poet, to the detriment of the priority it demands for categories of analysis and the study of matters strictly artistic and (multi)cultural. To the preeminence of politics, it will would oppose that of literature; to the image of the Marxist poet, that of the maker of texts and creator of elusive and fugitive tropes. At once text and pretext, for this criticism, Guillén will would be, above all, craftsman and archive. Its This school’s declared project, in any case, is was “to rescue” the poet from his social and socialist critics and, it would sometimes appear, even from himself.

Nineteen eighty-seven, two years before the poet’s death, assumes a particular relief. That year saw the appearance, successively, of a special

⁴³ Ian Isidore Smart . *Op. cit.*, p. 22

⁴⁶ Vera M. Kutzinski. “Re-Reading Nicolás Guillén: An Introduction”, in *Callaloo*, vol. 10, No. 2 (Spring 1987) p.165

⁴⁷ *Ibid*, p.164

⁴⁸ *Ibid*, p. 166

issue of the journal *Callaloo* devoted to Guillén and *Against the American Grain. Myth and History in William Carlos Williams, Jay Wright, and Nicolás Guillén*, both the work of Vera M. Kutzinski, prime mover and paladin of the new modality. The primary (re) evaluative purpose of the first was to discover a “new ‘new’ highly literate as well as much more elusive Guillén,”⁴⁶ “a poet who is ultimately preoccupied not with complexion but with complexity”⁴⁷ [and who] “demonstrates just how intricate and ambiguous an affair the textual marriage of poetry and politics is...”⁴⁸ With a wider multicultural and pan-American amplitude, the intent of the second was, again, “to rescue”—the word is hers—Guillén, by demonstrating in his work “the underlying presence of a controlling consciousness whose main motivation is freedom from literary and ideological constraints.”⁴⁹ The central focus is was the figurative activity with which the writers chosen generate “historical, as well as mythological, fields, dense tropological clusters that contract... into a set of ideogrammatical master tropes,” which, in each of them, confirm that in the Americas “there is no one cultural tradition that can legitimately claim... centrality and assert its superiority over another.”⁵⁰ Insofar as Guillén is concerned, it was to examine the aspects “of linguistic freeplay and intertextuality” so as to reveal a “carnavalesque” *algarabía* as the central trope of his neobaroquism.⁵¹ This view of Guillén as a figure of (neo) baroque sensibility is equally elaborated by Roberto González Echevarría, who had earlier taken and explored the theme in the work of Alejo Carpentier. For Echevarría, Guillén achieves achieved “a general poetic revision at the core of modern poetry written in the Spanish language” by virtue precisely of his return to the lyrical tactics and strategies of the baroque.⁵² The concept of spaces or “mythological fields” will would later serve as an analytical launching pad for Clement White, for whom Guillén, in addition to being their debunker, is was a maker of myths.⁵³ With the nineteen ninety-three 1993 publication of *Sugar’s Secrets. Race and the Erotics of Cuban Nationalism*, Kutzinski, with a more palpably heightened feminist inflection, will would stress another dimension of her “rescue” project: the rejection of – historical and contemporary – notions of *mestizaje* saturated with a “Sublime Masculinity,” in which the poems of Guillén, she insistsinsisted, do not fail to participate and

⁴⁹ Vera M. Kutzinski. *Against the American Grain. Myth and History in William Carlos Williams, Jay Wright, and Nicolás Guillén*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University press, 1987, p. 202

⁵⁰ *Ibid*, p. 249

⁵¹ *Ibid*, p. 200

⁵² Roberto González Echevarría. “Guillén as Baroque: Meaning in *Motivos de son*,” *Callaloo*, Vol. 10, No. 2 (Spring 1987) p. 302

⁵³ Clement White. *Decoding the Word: Nicolás Guillén as Maker and Debunker of Myth*. Miami: Ediciones Universal, 1993

⁵⁴ Vera M. Kutzinski. *Sugar’s Secrets. Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1993, p. 164

⁵⁵ Notable, too, is the major presence of Yale University associated scholars.

which, in the words of Teresa de Lauretis, advance in the figure of the mulatta,

The paradox of a being that is at once captive and absent in discourse, constantly spoken of but of itself inaudible or inexpressible, displayed as spectacle and still unrepresented or unrepresentable, invisible yet constituted as the object and the guarantee of vision; a being whose existence and specificity are simultaneously asserted and denied, negated and controlled.⁵⁴

The major practitioners of this critical current —Kutzinski, Echevarría, José Piedra and, to some extent but rather anomalously, Ian Isidore Smart⁵⁵ —, not surprisingly, demonstrated a certain preference for those works and poems in which, beyond and perhaps more than their “message,” the element of technical innovation, the organizing imaginary, or a particular formal and cultural-linguistic complexity are foregrounded: the first cycle of the *son*, the elegies, and, above all that veritable collage of *texts* of every description, *El diario que a diario*. Their poet is/was, first and foremost, an *homme de lettres*, a *litterato* of the form and the figure, of the disquieting sign and the ambivalent allusion, of the agile and synthesizing metaphor, of the efficient insinuation, of a rhetorical openness or closure, of an uncontrollable and uncontrollable linguistic or literary *signifying*. Or, in the particular case of Smart, of a discursive *soneto* of African provenance. This “rescuing” current is/was, for all that, not a novelty without precedent. All its protests to the contrary notwithstanding, it is possible to indicate certain points of not always acknowledged relation and contact with that the work of the seventies which that give it its provocatively oppositional impulse.

Insofar as its practitioners—though, obviously, not all of them—ultimately conclude that no cultural tradition in the Americas can legitimately pretend to a superiority of *primus entre pares*, they merely rearticulate (if with a perhaps greater multilingualistic and transnational emphasis, in terms more critical of the revolutionary triumphalism of the sixties and seventies, and in the more semiotic vocabulary of the postmodernists) a central premise of more than one of the immediately antecedent critics. Beyond any disagreements and the obvious differences of context and emphasis, the analysis of Vera M. Kutzinski and Nancy Morejón, with respect to *mestizaje* and the issue of race, for example, are not wholly incompatible. A principle of contextualization and of a permanent reciprocity and continual interaction informs both. In a poem to which she gives that title, Morejón would also make of the disdained “Black Woman” a primary—central, active, assertively speaking— and powerful historical and contemporary figure and symbol. Nor is the poet of synthesis as distant from the totalizing troubadour of *algarabía* as we are sometimes led

to believe. The crucial centrality of Guillén's poetic and linguistic craftsmanship, and his important anticipation of the techniques and modern spirit of contemporary poetry, too, had already been pointed out and earlier argued by Alfred Melon and Jorge María Ruscalleda. The quotient of "newness" and extent of the incompatibilities can, thus, sometimes be overstated. Insofar as a feminist approach to Guillén's work assumes a greater impetus and profile, the on-going enlargement of areas insufficiently examined and still to be explored also continues. If the more recent critics work that furrow with more assiduous insistence and success, they still were not, certainly, the first to put their shovels in. Insofar as, in the post-colonial era, they regard the "problematic validation of *mestizaje* as a cultural discourse and national ideology,"⁵⁶ they but take up and further engage with one of the most contested issues of the more than two preceding decades. They, at the same time, point to and disclose what more genuinely and fundamentally divides the two currents: a different comparative emphasis and political perception of the issue of race and gender, quite divergent concepts of the work of art, and their general positioning with respect to the Cuban Revolution.

Among the earlier critics—though not, of course, in all of them—the category of *class* tends to prevail over those of race or gender. Race and gender are typically regarded as discrete expressions and central subsidiary effects of an economic superstructure and, so, ultimately as epiphenomenal. For the later onecritics, this, however unwittingly, can sometimes closely align them earlier commentators to the perceptions and positions of a long history and tradition of racially hegemonic or *paternalistic* notions of the state and the nation; concepts in which, behind an integrative idea of the nation, the pale, patrician shadow of a secreted racism or a no less questionable *machismo* may well be concealed. For these critics—and, again, not all among them—race and gender are issues as primary as class, neither less fundamental nor less definitive and crucial, that cannot be thus evaded. Neither is subsumable nor subaltern to the category of class or, indeed, to the more conventional one of the nation and the national. If the conclusions they arrive at are not always analogous, critics from both camps are nonetheless of a mind in agreeing that Guillén stands out among his contemporaries for his keen and balanced perception, in his shrewd calibration and dramatic poetic revelation of the complex intricacies and diverse levels of that tangled and variable relation between race and class. On the issue of gender the consensus is less uniform and opinion more divided.

⁵⁶ Vera Kutzinski. "The Cult of Caliban: Collaboration and Revisionism in Contemporary Caribbean Narrative," in *A History of Literature in the Caribbean. Volume 3. Cross Cultural Studies*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 1997, p. 295

For all the artistic care he always brought to it, literature for Guillén was a *means* and not his ultimate *end*. His primary objective was, rather, to bring about positive change in a sad daily reality and to contribute with his writing to the substantive transformation of a manifestly unjust society and to the abolition of racial inequality in the world. This instrumental view of art is, of course, the one which that prevails prevailed in the criticism of the seventies. A welcome highlighting of the scrupulous attention the poet brings to the issues of artisanship, structure, and technique associated with his medium, like that the newer critics are at pains to underline, does not in the least obviate the governing primacy of the end to which, in the final analysis, that admirably conscientious diligence was directed. That end is the unyielding and inescapable spinal column of Guillén's poetry. The reader of Guillén's "rescuers," for all that, sometimes has the sensation that, the many excellences of their work notwithstanding, they would have preferred that the consummate artist they admire in him had been something else than the Marxist and defender of the Revolution that finally, and unwaveringly, he was. In that sense, they do, indeed, effectively aspire "to rescue" him from himself. Their—tacit or expressed—interlocutor is, in any event, the Cuban Revolution to which he was dedicated and whose symbol and poet he was. On this particular the gulf between the two groups of critics is, in truth, real enough. For if it is the case that Guillén is and has been many poets—and what genuine poet of such encompassing breath and longevity has not? —, it is no less so that he was, after all inescapably, the poet that he was and no other. It's The later position's very different view of art itself further reveals in the later current a criticism finally no less political, partisan and ideological than that of the seventies. One notes, moreover, that, purely literary matters apart, the deeper debate also revolves around who, in the coming years, will ultimately become critical custodian of the singular and plurivalent work and, in more than one sense, the revolutionary legacy—of affirmative particularity without particularism—of this great and universal Cuban poet.

What is, in any case, obvious in this the centenary year of his birth is that Guillén's work is still very much *alive and kicking*. That it remains as vital, as *happening* and productively challenging as it ever was; and that in the endless marine, indeed Melvillean, depths of its profundities there are still mysteries and spaces to explore where some provoking, unexpected image and, no doubt, more than one surprise are lying in wait for us all.

Roberto Márquez is a researcher and scholar at Mount Holyoke University, Massachusetts (USA)

EL CENTENARIO DE NICOLÁS GUILLÉN¹

RICARDO ALARCÓN



DE VARIOS MODOS, TRATANDO DE ABARCAR LA INMENSIDAD de su legado, los cubanos celebramos el centenario de Nicolás Guillén. Acostumbrados a darle vida al sueño, la celebración tiene un sentido verdaderamente nacional como corresponde a quien lleva ese título que comparte sólo con Heredia y Martí.

Si Mirta Aguirre apuntó que a Cuba le había surgido cada medio siglo un poeta capaz de ser síntesis y expresión de la nación, las jornadas de homenaje a Guillén tienen lugar cuando patria y poesía, cada vez más, se hacen una y la misma. No podrán los críticos futuros nombrar así, al artista que nace ahora aquí donde el arte, la literatura y la cultura integral se vuelven patrimonio que a todos pertenece como el aire que respiramos.

Guillén dio voz a los que carecían de ella, devolvió la palabra al negro, al mulato y al pobre; convirtió en poesía las angustias, el dolor y las aspiraciones del pueblo y fue capaz de hacerlo con el rigor y la calidad de un clásico. Anunciaba, desde el comienzo de su carrera, la profunda transformación cultural que la Revolución puede llevar a cabo ahora cuando la paloma de vuelo popular despliega sus alas animada por un pueblo finalmente emancipado.

Precursor de estos tiempos fue también continuador en el plano de la creación literaria del impulso liberador e integrador de la nacionalidad iniciado en La Damajagua e interrumpido brutalmente por la intromisión imperialista.

No me corresponde referirme a la obra literaria y periodística de Nicolás Guillén, a la inagotable significación de su rica diversidad. Ella ha sido reconocida ya desde la aparición de *Motivos de son* y a lo

¹ Palabras pronunciadas el 13 de julio en el antiguo Palacio de Gobierno del Casco Histórico de La Habana para clausurar el evento teórico que auspiciara la Fundación Nicolás Guillén entre el 8 y el 13 de julio del 2002 con motivo de las celebraciones por el centenario del natalicio del poeta.

largo de una trayectoria siempre en ascenso con la que se identificaron sucesivas generaciones y cuya actualidad y trascendencia ha sido subrayada en el evento teórico que hoy concluye. Es nuestro mayor poeta del siglo XX, el descubridor y creador de una poesía auténticamente cubana y por serlo también genuinamente caribeña, latinoamericana y universal. La mejor prueba de esa afirmación es el reconocimiento que alcanzó antes de 1959. Mulato, pobre y comunista fue tal la vitalidad de su obra que no pudo ser ignorada en aquella república ficticia, racista, de incultura rampante y anticomunismo vulgar. Fue perseguido y discriminado, por el color de su piel y por sus ideas; padeció la pobreza del medio intelectual que lo cercaba pero el pueblo entonó sus canciones, sus poemas circularon silenciosamente de mano en mano; sus elegías, leídas en la clandestinidad o en la guerrilla, inspiraron el sacrificio y el combate.

Después vendría con la liberación definitiva de la patria la difusión más amplia de su obra, el aplauso unánime y el reconocimiento generalizado. Pero antes, ya había alcanzado su fuerza irreductible y su consagración como parte inseparable de la Revolución que ella anunciaba y que de modo muy especial ayudó a conquistar.

Es imposible entender lo que Cuba significa hoy si no se comprende cabalmente lo específico cubano; la singularidad de un proceso permanente de búsqueda de la independencia y la justicia, esencia de nuestra identidad y nuestra cultura que dio origen a la nación y por la que el pueblo no dejó de bregar un solo día. La vida y la obra de Guillén son, sencillamente, parte inseparable de esa lucha y lo son de un modo particularmente consecuente y creador. De ahí su perdurable grandeza.

No rendimos homenaje solamente a una personalidad admirable que nos legó un aporte decisivo y luminoso a la cultura nacional. Nada tiene esta celebración de ritual conmemorativo ni de obligado culto a aniversarios que no deben ser olvidados.

Tributo sí y bien merecido. Al creador insuperable y al hombre que jamás entregó sus principios, que no lo ablandó ni la fama ni la persecución, al militante ineludible y al autor de versos imborrables que sirvieron no sólo para la denuncia social sino para acusar directamente a asesinos sin escrúpulos. Pero quien puso su vida entera y su singular genio en cumplir la más noble misión, quien insurgió contra toda injusticia y toda discriminación, nos reclama mucho más.

Guillén tiene todavía mucho que hacer y que decir. El siglo que comienza será también el suyo. Su mensaje crecerá porque ahora resulta aun más necesario. En un mundo cada vez más injusto y

discriminatorio la rebelión de los intelectuales es una exigencia inaplazable. ¿No están pidiendo su Guillén los negros brutalmente apaleados esta semana en California y Oklahoma? ¿No lo están llamando los millones de inmigrantes humillados y ofendidos en un planeta que globaliza el racismo y la discriminación?

Desde el pabellón de la muerte llega el recado claro, directo, de Mumia Abu-Jamal: "...He sido castigado por el Gobierno de los Estados Unidos por haber escrito desde que tenía quince años, pero he mantenido mi derecho a escribir. ¡Mantén tu derecho a leer!"²

No se trata, sin embargo, de un derecho que pueda hoy ejercerse fácilmente. No lo conocen, los centenares de millones de analfabetos carentes de escuelas y maestros en los países del Tercer Mundo cuya población, pese a todo, no cesa de aumentar; ni las legiones siempre crecientes de analfabetos funcionales que habitan sociedades opulentas como la que encierra injustamente al periodista de Filadelfia y amenaza con matarlo.

El acceso a la cultura se hace cada vez más difícil en un mundo en que la información y el conocimiento son controlados por megaconglomerados que manipulan las conciencias y los sentimientos, en el que todo se mercantiliza y el arte se reduce a entretenimiento banal y embrutecedor. Un puñado de empresas imponen su visión uniforme y falsificadora de la realidad; producen y distribuyen por todo el planeta las publicaciones que se deben leer y las películas y los programas de televisión que es preciso ver; fabrican, reproducen y multiplican por todas partes códigos deliberadamente concebidos para enajenar y domesticar las mentes.

Nuevos peligros se ciernen sobre quienes aun insisten en reclamar el derecho a leer. Bibliotecarios y libreros reciben visitas de investigadores del FBI interesados en conocer quién adquirió o examinó qué libro, navegantes de Internet descubren que alguien persigue y registra sus andanzas por un medio que se creía incontrolado; profesores y estudiantes encuentran sus nombres en amenazantes listas promovidas desde los más altos niveles del gobierno donde se les acusa por lo que se atrevieron a pensar o decir en el aula o el taller académico.

Nadie puede leer, porque nadie ha publicado, los nombres de quienes han sido encarcelados como consecuencia de lo que se ha dado en llamar "guerra contra el terrorismo". No se sabe de qué se les acusa exactamente

² Mumia Abu-Jamal: *Brota la vida*. Traducción de Antonio Urbina. Prólogo de Cornel West. Prefacio de Julia Wright. Nafarroa, ed. Txalaparta, 1999, p. 26

porque—salvo algunos que poseen la ciudadanía del país dueño del planeta—ninguno se le ha sometido a un proceso legal. Sólo se sabe que son miles y no pertenecen a la raza que se imagina superior.

Muy pocos conocen algo de nuestros cinco hermanos prisioneros del imperio porque nada ha publicado ninguno de los grandes medios. Ese silencio permite a Washington perpetuar un crimen que comete para seguir promoviendo el terrorismo contra Cuba y proteger a sus amigos terroristas.

La revolución tecnológica en curso, con sus casi ilimitadas posibilidades de inmediatez en la comunicación y una irrefrenable y acrítica publicidad que no cesa de ensalzarla, contrasta con una realidad que no es posible ocultar. A esas tecnologías no puede acceder la mayoría de la población en los países más industrializados y ellas constituyen un insulto para miles de millones de seres humanos que en el resto del mundo carecen de lo más elemental para sobrevivir.

Cada día es más profunda la separación entre la minoría privilegiada y los que nada tienen. Esa distancia es mayor en la actualidad que en los tiempos del colonialismo. El mundo de hoy es incomparablemente más injusto y desigual.

Esa fundamental inequidad plantea una insoslayable responsabilidad a los intelectuales. Porque la injusticia se pretende hoy como una ideología todopoderosa y excluyente, un dogma laboriosamente propagado e inculcado, que no admite cuestionamiento alguno. El mundo según ella, es simplemente así y no cambiará jamás.

Sometido a la mercadotría, un fundamentalismo sin Dios y sin valores, ese mundo aborrece la ética y es profundamente racista. Permite que mueran diariamente por hambre cincuenta mil personas, mientras los ricos derrochan diecisiete mil millones de dólares cada año en comida para sus animales caseros. Anuncia, sin que haga algo para evitarlo, que en los próximos años la miseria, la insalubridad y el SIDA causarán la muerte de decenas de millones de africanos, reducirán drásticamente la expectativa de vida de los demás y hará decrecer la población de varios países al sur del Sahara.

Solemos afirmar que la cultura es lo primero que hay que salvar. Pero lo es porque es precisamente la cultura lo único que puede salvarnos y nos salvará: Esto es verdad para Cuba y también para el mundo.

Hace seis décadas la academia burguesa se escandalizó ante la profecía de Joseph Schumpeter según la cual “una cierta forma de socialismo surgirá inevitablemente de la también inevitable descomposición del

capitalismo”³ que sobrevendría después que el capitalismo se afirmase triunfador y se desarrollase a plenitud. Regreso otra vez a esa teoría porque su autor, como se sabe, fue contrario al ideal socialista, porque el mundo de hoy corresponde ya con la realidad que él prefiguraba en 1942 y porque en la realización de su augurio él reservaba a los intelectuales y artistas una misión decisiva.

El capitalismo, al extenderse a todo el planeta y al hacerlo en su forma más agresiva y despiadada, muestra su verdadera naturaleza explotadora y destructiva a todos los pueblos. Valiéndose de portentosos medios tecnológicos y animado por una ideología insolentemente agresiva, alcanza lo que José Martí llamó “la hora del desenfreno y la ambición”⁴.

Pero el capitalismo desenfrenado está condenado a desaparecer pues ha creado una situación nueva, sin precedentes. Por una parte, su tiranía global oprime y avasalla, al mismo tiempo, a todos los pueblos del planeta, a los de las naciones sometidas a su imperio rapaz y a las grandes mayorías de los propios países imperialistas. De ese modo, por primera vez en la historia, es posible agrupar en un frente común a la inmensa mayoría de la humanidad más allá de fronteras nacionales o ideológicas. Por otra parte, la irrefrenable voracidad de un sistema que sólo conoce el lucro y la codicia sin límites y destruye irracionalmente la naturaleza y sus recursos, es una amenaza para la supervivencia de la especie humana. Por ello es de una urgencia absoluta articular ese frente e incorporar a él a todos los hombres y mujeres, sin excluir a nadie, más allá de cualquier diferencia que pueda existir por cualquier motivo.

En esa batalla decisiva para la humanidad, Cuba tiene una misión insustituible. El irreductible bastión que hemos forjado, la obra de justicia y amor que aquí se alza, son y serán fuente de esperanza para los que seguirán luchando por salvar la vida y conquistar un mundo de justicia. Nuestros artistas e intelectuales serán capaces de cumplir la inmensa tarea que la historia les ha asignado. Podrán hacerlo porque no por casualidad fue entre nosotros que vivió y luchó Nicolás Guillén, nuestro poeta mayor, que nos sigue convocando:

³ Joseph A. Schumpeter: *Capitalism, Socialism and Democracy*. Introduction by Tom Bottomore. New York, ed. Harper & Row Publishers, coll. Torchbooks, 1976, p. 9 (Nuestra traducción)

⁴ José Martí: «Nuestra América», en *Páginas escogidas*. 3ra edición. Tomo I. Prólogo y selección de Roberto Fernández Retamar, La Habana, ed. Ciencias Sociales, 1974, p. 166

*Venid, venid y en la alta
torre estaréis, campana y campanero:
estaremos, venid,
metal y huesos juntos que saludan
el fino, el esperado amanecer
de las raíces; el tremendo hallazgo
de una súbita estrella;
metal y huesos juntos que saludan
la paloma de vuelo popular
y verde ramo en el aire sin dueño;
el carro ya de espigas
lleno recién cortadas;
la presencia esencial
del acero y la rosa;
metal y huesos juntos que saludan
la procesión final, el ancho séquito
de la victoria.*

(«Elegía a Jesús Menéndez»)⁵

Ricardo Alarcón de Quesada preside la Asamblea Nacional del Poder Popular de Cuba.

⁵ Nicolás Guillén: *Obra poética*. Tomo I. Compilación, introducción, prólogo, cronología, bibliografía y notas de Ángel Augier. Ilustraciones del autor. La Habana, ed. Letras Cubanas, col. Centenario, 2002, p. 281

LIVRET DES LIEUX DU DEUXIÈME MONDE¹

PATRICK CHAMOISEAU



DÉBORAH-NICOL AVAIT TRACÉ DES PHRASES UN PEU curieuses, comme rédigées sous un mode hypnotique. Les verbes étaient rares, les prépositions, les conjonctions et les ponctuations étaient inexistantes. Quant à leurs sens même, en bien des fois ils me semblèrent mieux relever du délire que d'une description raisonnable. Je dus tout reprendre moi-même en une sorte de traduction, qui aplatissait tout, mais permettait d'imaginer cette fièvre qui happa le jeune bougre et l'ardente Déborah-Nicol Timoléon.

LIVRET DES LIEUX DU DEUXIÈME MONDE

(Des endroits pour Sarah)

Principe: Il est un deuxième monde. La bestialité de la nature humaine nous le dissimule. Ce n'est pas un continent. Et ce n'est pas une île. Ce n'est pas un de ces endroits que les hommes ont cerclés de frontières et ombrés de drapeaux. Ce sont des *Lieux*.

Ce deuxième monde est fait de *Lieux*.

Et ces *Lieux* se composent de *côtés*.

Corollaire : Le *côté* est toujours en interface entre le premier monde et le monde deuxième. Cette interface est incertaine.

Un – Il est le Lieu de falaises silencieuses, creusé de niches d'oiseaux qui vivent au sol et s'envolent pour dormir. Il s'étale au bord d'un lagon de mer verte, où marcher dans l'eau devient une offrande à leurs rêves.

Ceux qui y vivent mangent des œufs de poisson. Des squales les leur déposent sur l'écume des marées. Ils en font des souskays

¹ Extrait du roman *Bibliographie des Derniers Gestes*, à paraître.

et des soupes à base d'algues qui fécondent aux pleines lunes quelques-unes de leurs vierges.

Ils n'ont pas de langue à défendre. Ils ont dressé au centre de chaque case un autel où un dieu – que nul n'adore et dont on ne sait rien – est à jamais absent.

Le Lieu de falaises silencieuses se trouve peut-être à hauteur des mers chaudes ; ou au débouché nourrissant des courants du Gulf Stream. Les grands pêcheurs doivent le connaître.

*Sarah lisait la Bible
sans y chercher un Dieu.*

Côté : Ils ont planté une porte, grande ouverte sur les vents, en plein dans une savane de roche. Et ils s'y rassemblent pour fumer des vessies de requin desséchées au soleil.

Sarah parlait aux vents.

Côté : Les femmes, certains soirs, se mettent à murmurer, juste pour souligner l'immense silence des hommes. Elles possèdent le mystère du murmure.

Sarah parlait aux vents.

Côté : L'autel reste vide. Pas un ne le regarde. Sauf quand un de ces oiseaux qu'ils refusent de nommer, vient s'y protéger d'un coup de vent, ou d'une pluie phosphorescente dégringolée du Nord.

*Sarah voyait toutes choses
avec exaltation.*

Côté : Ils apprennent aux enfants le sens de la marche. On ne marche pas pour se déplacer, explorer, conquérir : on marche pour s'installer en soi, et pour approfondir.

*Sarah allait sans cesse et loin
dans une libre fixité.*

Deux – Il est le Lieu des grands arbres. Les peuples habitent en eux. Ils ont creusé leurs troncs, et arrangé leurs branches. Ils se nourrissent de leur sève et consomment en toutes sauces et manière leurs feuilles, leurs fleurs, l'épouge de leurs écorces.

Ils ont une écriture dont l'orthographe change au bon gré de leurs songes. Et cette écriture dit: *Nous, gardiens de la terre et surveilleurs du ciel, et fils directs des sèves au cœur croisé des feuilles...*

Leur inconscient est une fleur d'ombre connue du grand soleil. Aucune nuit ne s'ouvre en eux.

Rien ne les surprend et rien ne les effraye, car chacun de leurs

rêves est ciselé à paupières grandes ouvertes pour qu'il demeure matière primale de toutes actions possibles.

Ce Lieu se trouve dans un sable de désert où les sources d'une eau fraîche sont extraites de racines. Ils appellent ces racines : Le fixe-qui-court.

Sarah vivait au rêve.

Côté : Ils vénèrent des bambous en riant aux éclats et en les frappant à petits coups de pieds. Cela les fait fleurir tous les soixante-dix ans.

Sarah célébrait toutes les plantes.

Côté : Certains se prennent pour des écorces. Les femmes sont apparentées à certaines feuilles. Les enfants sont inscrits dans les nœuds des hautes branches. Ils n'ont même pas à se faire arbre pour l'être à tout moment. Aucune lignée n'est instituée. Aucun père n'est à tuer. Toute mère dit : « Fraternité seulement ».

*Sarah n'était ni mère ni fille
Et son nombril s'était évaporé...*

Côté : Ils entaillent des jointures de l'écorce et sanglotent à chaque goutte de la sève qui s'écoule. C'est comme un acte d'humilité, et c'est un geste de plongée dans l'essence de leur monde. Cette essence ne leur sert qu'à s'adresser au ciel et à comprendre les vents.

*Sarah semblait une brume
qui aspirait le monde.*

Côté : Leur destin est de rejoindre la terre en compagnie de ces racines qui contemplent le soleil. Ils sont patients car ils n'attendent rien : ils se donnent à la vie sans reliques en compagnie de leurs avoirs. Ils se fondent dans ce don qui les fondent.

Sarah s'instituait en offrande.

Trois – Il est le Lieu d'une ville de terre. Les peuples ont fructifié là-dedans. Ils ont oublié leurs mythes des origines et vivent avec le sentiment qu'ils proviennent de partout.

Ils disent que le but de leurs routes est la route elle-même. C'est pourquoi ils ne les prennent jamais.

Ils vivent dans des lumières qu'ils élaborent avec des pierres limpides et des poignées de bêtes-à-feu. Mais ils considèrent ce métier inutile. Pour eux, seul le regard peut éclairer l'obscur.

Ils parlent des langages qui changent à chaque pleine lune, et qui rappellent de vieux lambeaux de langues. Ils ne connaissent pas ces langues : ils les désirent en les imaginant. C'est le *désir-imaginant* comme manière d'être au monde.

Ils se tiennent la main pour dormir, et le jour, ils exercent leur esprit à s'en aller très loin en rassemblant tous les endroits qu'ils peuvent imaginer. Ils errent sans fin, immobiles dans une fraternité qui les rassemble, et les libère. Pas frères de sang, mais frères dans la pratique du loin.

Les peuples bâtisseurs soupçonnent leur existence. Les peuples mystiques les devinent. Les peuples nomades les prennent pour des cousins.

*Sarah semblait un petit arbre
dont le feuillage serait le ciel.*

Côté : Certaines de leurs villes possèdent de hautes façades de verre qui reflètent l'asphalte, et qui dessous la pluie acide, prennent des couleurs de terre. Toute ville leur est proche, où le promeneur rêve du noir sableux de la terre végétale.

*Sarah se levait
quand la pluie et la terre se mêlaient.*

Côté : Ils mangent dans des assiettes de corail rose. Ces assiettes ne servent qu'une fois. Ils les entassent en bordure de leurs villes, pour obliger le vent à chanter comme la mer. Cette lisière est un seuil pour initiations qui ne conforment à rien, ni ne préparent à rien. Qui initient à l'initiation.

*Sarah s'exposait à la foudre des orages et revenait
de là avec un autre regard.*

Côté : Certains d'entre eux s'en vont. On les appelle : « Les Immobiles ». Ou : « Bon manger des routes ».

*Sarah disait que la beauté d'une route
est de ne pas arriver.*

Quatre – Il est un Lieu ouvert aux quatre vents. C'est un plateau de calcaire et de palmiers royaux. Les peuples y vivent en regardant les horizons, et disent voir en même temps le soleil et la lune, l'eau dormante et le feu. Ils fondent l'avant avec l'arrière, ils soupèsent le futur en soulevant le passé, et ils célèbrent leur vie dans la pénombre des tombes.

Ils prétendent rassembler leur esprit en le maintenant toujours dans une grande dispersion.

*Sarah mariait les fleurs contraires
et maintenait les bougies sous la pluie.*

Côté: Leurs temples sont des îles. Elles sont peuplées de vieilles tortues, éternelles comme des pierres. Dès leur naissance, ils les traitent comme si elles devaient mourir dans les secondes qui viennent, et ne font pas de différences entre elles et les personnes humaines.

Sarah saluait toute vie.

Côté: Pour eux toutes choses sont causées par d'autres et génèrent des milliers d'autres. C'est pourquoi les femmes rêvent en boucles, et les hommes en spirales.

*Sarah ne regardait que pour voir.
Sa vision la plus large fixait un seul détail.*

Côté: Ils mettent les enfants à la fin, et les vieillards au commencement. Et chaque enfant se choisit un vieillard comme dieu personnel. Et chaque vieillard se trouve un dieu dans un petit-enfant.

*Sarah savait se faire très jeune
et très vieille en même temps.*

Côté: Ils disent que pour lier les effets et les causes, il faut nouer le désordre dans l'ordre, et l'impossible dans le possible; il faut créer des dieux.

Ils créent des dieux à tout instant, juste pour mieux compliquer toutes choses. Et ce sont les dieux eux-mêmes qui sont chargés de ne pas s'oublier.

Sarah laissait briller les Bêtes-à-feu.

Cinq – Il est le Lieu d'un désert de pierres pétrifiées par le sel. Les peuples qui y survivent sont des fils de nomades ; ils ont connu des savanes aux herbes jaunes, des routes sans horizon et des mers aspirées par les fureurs du ciel.

Ils ont creusé leurs gîtes dans la fraîcheur du sol. Leur vie se passe à structurer le vide qui les entoure par les architectures de leurs rituels.

Ils sont tout en solennité mais ils se moquent de la solennité. Autour de leurs morts, ils peuvent rire ensemble comme on fredonne un hymne, ou pleurer comme on mène bacchanale.

Ils disposent partout les signes du sacré mais n'ont aucune église. Leur sacré est de sacraliser les signes du sacré. Et dans ce jeu de signes, ils fondent leurs équilibres entre le bien et le mal, entre le juste et le bon. Ils ne connaissent ni les lois ni les règles: juste les signes.

Ils étudient le monde pour demeurer émerveillés par ses mystères. Leurs sciences les rajeunit et leur savoir les rend légers.

Sarah était un étonnement constant.

Côté : De vieilles églises, réinventées dans des cultes et rituels qui n'ont plus de mystères, et qui fondent des alliances de choses diverses, célébrées l'une par l'autre.

Côté : Chaque homme apprend les rituels qui divinisent la féminité. Et chaque femme, ceux qui divinisent la condition des hommes. Et chaque couple est une célébration d'échange qui s'exerce chaque jour.

*Sarah se levait
à l'approche de tout homme*

Côté : Les rituels ne confortent aucun système, ils assurent juste la prolifération incessante des rituels, l'un induisant l'autre, l'un comble des plénitudes de l'autre. C'est pourquoi leur sacré ne craint aucune réalité, aucune science, aucune saillie de leur conscience, et n'obscurcit aucune âme généreuse.

Sarah avait des gestes.

Côté : Ils disent que le rite agence l'obscur et la lumière mieux que toute mathématique. Ils gèrent l'indéchiffrable des conditions humaines, l'in-dénoué du temps, la lumière incessante de la mort.

*Sarah savait des gestes
et gardait les postures.*

Six – Il est un Lieu enfoncé dans la terre comme une âme de racine. Les peuples qui y résident ne lèvent jamais les yeux au ciel.

Ils déchiffrent les poussières, sacralisent des pierres noires qu'ils jettent dans des abîmes. Ils boivent des thés d'une herbe noire de cavernes et un alcool tiré du venin d'un serpent.

Ils disent scruter des horizons en s'endormant dans des trous sans lumières. Seul le silence sans clarté de la terre construit pour eux de grands espaces. Ils se disent pourtant grands voyageurs et bien connus des arpenteurs de routes et des drivers en mer.

Sarah embrassait de vieilles pierres.

Côté : Ils disent que tout système devient pâle, et blanchit, et que seul reste dense, d'un sombre lumineux, le mystère de la vie.

Sarah saluait toute vie.

Côté : Quand ils perçoivent un essoufflement de leurs rêves, ils fêtent *le cycle des voyageurs*, et sans bouger de leurs lieux, ils célèbrent ceux qui vont et viennent par le monde, comme s'ils étaient des dieux.

Ces dieux de passage doivent leur laisser un mot de leur langue, un ustensile de leurs bagages, un poème, une idée, un sentiment qui leur soit propre. Eux, sans essayer de les comprendre, installent ces dons dans leur vie.

Sarah offrait des choses aux visiteurs.

Côté : Ils accueillent ceux qui viennent vers eux, pas avec le regard que permet la transparence du jour, mais avec cette vision que les oiseaux développent face aux splendeurs obscures – et lumineuses – de la nuit. Si bien qu'ils ne disent pas: *Bonjour étranger*. Ils disent, comme le plus beau des compliments: *Bonjour, beau-chant-de-la-nuit*.

Sarah chantait la nuit.

Côté : Ils disent que le jour est *rencontre*, et que la nuit est *relation*. Que le jour *tolère*, et que la nuit *accepte*. Que le jour *intègre*, et que la nuit *accorde*.

Sarah chantait la nuit.

Sept – Il est le Lieu qui vit dans un poème. Il se tient tout entier dans un texte écrit sur de vieux parchemins tirés des peaux de marmotte ou d'oreilles de cabris. Ce texte se voit multiplié à l'infini, chacun renvoie à tous les autres, et ces renvois tissent une géographie sur l'ensemble de la terre.

Ceux qui disposent d'une copie, le lisent dans des rituels consacrés à chaque aube ; ils se disent frères, sans se connaître de père ou de mère.

Ils vivent en solitaires, qui dans un désert, qui en dessous des arbres, qui dans une case d'où jaillit une source, qui sur un caillou soulevé en pleine mer, qui dans les boulevards clignotants des grandes villes.

Mais sans se voir, ils avancent comme un peuple, sur cette terre tissée de petits parchemins, dans ce cosmos de mots, de verbes et de syllabes, dans l'univers minuscule du poème.

Ceux qui pourraient les désigner n'ont plus de territoire et ne connaissent aucun des mythes des origines, et ne se soucient jamais d'eux.

Sarah ne semblait jamais seule.

Côté: Ils disent que l'alliance se fonde dans le geste répété, ensemble, peu importe le moment, peu importe la distance, peu importe l'origine.

*Sarah dansait sur des choses
qui ne se dansent pas.*

Côté: Ils disent que c'est en construisant sa solitude comme une beauté que l'on apprend à être ensemble, car l'on peut alors en peser la valeur.

*Sarah vivait seule
mais existait dans une multitude.*

Côté: En leurs terres, les enfants ne deviennent des personnes que lorsqu'ils ont éprouvé jusqu'au délire l'orage violent des rêves d'enfance. Et c'est riches de ce vertige qu'ils entrent en créateurs dans la raison des hommes.

Sarah pratiquait une folie juvénile.

Quand le jeune bougre lui lisait la description des *Lieux* (avec l'idée qu'elle les désigne sur la mappemonde) Sarah-Anais-Alicia éclatait d'un rire de tourterelles. D'autres fois, elle souriait à d'invisibles fleurs de mandarines. Elle ne semblait pas prendre l'affaire très à cœur. On aurait pu croire qu'il lui exposait une lubie d'enfant. Encore plus douce que d'habitude, elle lui disait ne pas savoir où se trouvait Sarah, et que le savoir ou ne pas le savoir n'avait pièce importance. Il lui demandait si Sarah aurait pu vivre dans un de ces *Lieux*. Elle lui répondait, en zieutant ses miroirs, que Sarah pourrait vivre n'importe où, et que ça non plus n'avait pas d'importance. Puis, d'un air de Vierge-Marie, elle se penchait sur le Livret, le déchiffrait lentement, et lui disait (avec sa voix de petit-vent-dans-feuilles et un sourire malin multiplié dans les miroirs) :

- Pour vraiment vivre dans un de ces Lieux, il faudrait être partout...

Le jeune bougre y avait vu une dérobade. Elle voulait protéger le refuge où se trouvait Sarah, et où elle-même, tôt ou tard, irait serrer son irréalisable existence. Il lui en voulait un peu, mais comprenait que c'était de bonne guerre ; si les *Lieux* étaient des antonymes du monde, les gens qui y vivaient, ou qui devaient y vivre, devaient leur assurer une protection sans faille ; sinon les *Lieux* se seraient vus balayés par les violences démentes qui déterminent le premier monde. Il continua de l'interroger juste pour capter des détails, noter ses réactions à telle ou telle description, et pour ensuite analyser ses réponses avec Déborah-Nicol Timoléon.

Patrick Chamoiseau, un des plus remarquables auteurs de la Caraïbe francophone, est aussi critique et cinéaste. Avec son roman Texaco, il a reçu le Prix Goncourt en 1992..

LA GENÈSE APRÈS L'ÉXIL DE DANIEL MAXIMIN

YOVAN GILLES



Daniel Maximin: Le discours sur les Antilles n'est pas toujours forcément fidèle à la réalité des Antilles. Très souvent chez nous, en politique comme en littérature, nous manipulons un discours qui distingue l'être et le paraître. Il existe historiquement un discours à destination du maître ou de l'autre, un discours qui parle sous le regard de la maîtrise supposée. Aux Antilles, on ne parlait pas entre soi, mais en sachant que l'autre écoute. Cet autre, s'il est matérialisé par l'image du maître ancien, c'est bien parce que «l'Europe patrouille dans nos veines» comme l'a écrit Aimé Césaire. En conséquence, il est impossible de prendre à la lettre les discours sur la Caraïbe parce que ce qui est dit l'est souvent pour cacher l'être véritable. C'est là le propre de toute société qui s'est fabriquée sous le regard de l'opprimeur. Le processus de résistance a consisté à ne pas dire clairement la vérité, parce que cette vérité fragile peut à tout moment être retournée contre ceux qui l'expriment. Il y a donc chez nous des stratégies du paraître qu'il ne faut pas confondre avec la réalité de l'être.

RECONNAISSANCE DE LA LUTTE DES ESCLAVES: ARMES RÉELLES ET IMAGINAIRES

Yovan Gilles: Cette ubiquité de l'être et du paraître que vous évoquez, quelle en est l'origine historique du point de vue de la lutte des esclaves pour leur liberté?

D.M.: Il y a deux façons de créer des mondes et des peuples. Par l'oppression et la résistance. Comment résister quand on ne jouit pas de la maîtrise des armes? Sinon recourir à ce que Édouard Glissant appelle «le détour». Pour l'esclave désarmé, l'affrontement direct avec le maître était impossible. Il lui fallait, d'une part, détourner les armes du maître et, d'autre part, cacher ses propres armes. Les luttes des esclaves ont ainsi épousé toutes les formes culturelles du détour et elles ont consisté à inventer des armes invisibles aux yeux

du maître. Or, les premières armes que le maître ne voit pas, ce sont les siennes qu'il croit à tort contrôler et posséder. Un fusil appartient au maître tant que le résistant ne le lui a pas volé. Et l'une des armes les plus efficaces, car les plus invisibles à l'opresseur qui n'en a jamais en réalité la véritable maîtrise, ce sont les armes de la culture et de la création, imagination de la résistance et résistance de l'imagination.

Prenons la situation qui fut celle de l'Amérique noire où c'est avant tout par un déni d'humanité que l'on tenta de justifier l'esclavage. Partout ailleurs, de l'antiquité la plus ancienne jusqu'à la colonisation contemporaine, l'esclave n'avait jamais été considéré comme un animal ou comme un bien meuble mais comme un être humain mis en esclavage. Un humain que l'on peut certes opprimer, trahir, violer, mais en tant qu'être humain sur lequel on a un droit. En Amérique, on tenta au contraire de dénier à l'esclave le statut d'humanité. Il était, en effet, difficile à un bon chrétien de vendre un être humain comme une chose. Aussi fallut-il définir une sous-classe de non humains qui l'y autorisât. Cette qualité particulière allait avoir des conséquences fondamentales quant à la nature même de la lutte menée par les esclaves noirs en Amérique. L'esclave ferait usage de son humanité comme premier acte de résistance à l'opresseur, en clamant son humanité. C'est à ce titre que s'est faite la résistance à l'esclavage dans la Caraïbe comme en Amérique. La proclamation par l'esclave de sa propre humanité spoliée précéda la dénonciation elle-même de l'institution de l'esclavage. En raison de la gravité de sa condition, l'esclave a formulé l'état de non-esclavage comme un droit fondamental de l'homme. Comment faire comprendre qu'il n'était pas un animal mais un vaincu sur lequel le droit du plus fort exerçait son emprise? Ce déni d'humanité imposa une bataille sur le terrain même de l'humanité. Aussi cette caractéristique explique autant la naissance des sociétés du Nouveau Monde que le rôle capital de l'Afrique dans l'avènement des cultures qui composent l'Amérique d'aujourd'hui. L'Afrique a souvent eu l'image d'un continent victime de toute éternité, traîné de force vers le progrès et libéré le jour où l'Europe décida de transformer les esclaves en consommateurs de ses produits. Cela émane d'une vision colonialiste occidentale: quand le maître veut encore garder un peu de maîtrise, il dit tout haut que c'est lui qui a libéré son esclave. Or, la réalité historique est différente qui a vu l'esclave africain mener un combat au nom de l'humanité toute entière, un combat en tant qu'homme et pas en tant que nègre. Prendre les armes du maître, c'était lui imposer de reconnaître sa propre fragilité d'être humain afin que le vivre ensemble fut possible. Quant à ce métissage, s'il fut imposé au début par le maître, il fut revendiqué ensuite comme solution pour la vie commune, cela depuis le premier esclave voleur de fusil du maître jusqu'à Martin Luther King. Nul ressentiment n'a jamais effleuré l'âme africaine, qui prescrirait —en cas de victoire du Noir sur le Blanc de mettre à son tour le Blanc en esclavage—. La victoire

transforme bien souvent le vainqueur en oppresseur, mais dans ce cas précis la revendication de l'esclave fut toujours l'abolition de l'esclavage pour tous les hommes, le Noir comme pour le Blanc.

Les Européens savent que leurs plus grandes douleurs sont venues de leurs relations entre eux. Une connaissance plus fouillée de l'histoire africaine démontre également que les douleurs ont été et sont encore les noms cachés d'oppressions locales qui y trouvent des alliés objectifs. En transformant l'Afrique en continent d'élection des victimes de l'histoire, on a fini par travestir l'histoire africaine tout court, en lui déniait sa réalité humaine, son lot d'oppressions internes, ses guerres, mais aussi sa vitalité créatrice de peuples et de cultures, de religions, d'arts et de savoirs. On a colporté l'image d'un continent de gens couchés envahis par des Européens qui seraient venus les ramasser. Cette vision raciste est autant partagée par une partie des Africains qu'elle ne l'est par des Européens travaillés par la mauvaise conscience. On oublie que la spécificité du combat contre l'esclavage a été un combat pour les Droits de l'Homme et non pas pour les Droits du Noir. J'aime à dire que nous sommes partis Africains de l'île de Gorée et que nous sommes arrivés humains en Amérique. Car le déni d'humanité eut pour conséquence de faire perdre à chacun ce qui l'inscrivait dans une mémoire commune: le village, la famille, la religion, les croyances et la langue, éléments qui structurent tout être dans sa communauté. Le travail de l'Europe se voulait d'imposer l'oubli. Le résultat visé était de déshumaniser, de fabriquer des amnésiques, des gens qui n'ont personne à qui parler, ni dieux à prier, ni arts ni savoirs à partager. Un orphelin ou un enfant du viol est-il forcément un vaincu et un perdant? Telle est la question. En tout cas l'Europe y a cru ferme. Mais la réalité démentit cette croyance. L'acceptation de l'enfant du viol par la mère esclave fit de tous deux les porteurs de l'espérance, de la résistance et de la recreation: «Tu dois dépasser la condition à laquelle tu as été assigné et c'est sur cette condition que tu vas t'appuyer pour montrer la victoire de l'humain sur le viol». N'oublions pas que certaines ethnies mises en esclavage comme les Ibos tuaient l'enfant à la naissance. Ce geste fort devait lui permettre de renaître libre en Afrique avant de toucher la terre ennemie. Ce n'était pas un meurtre, mais une naissance libre différée. De même, nous aurions pu faire comme ces villages amérindiens qui, pour échapper à l'opresseur, se sont suicidés aux Antilles par familles entières, menées par le grand prêtre aux Falaises des prêcheurs et qu'on appelle dans nos îles les Tombeaux des Caraïbes. C'était une forme de résistance absolue.

Ce détachement à la mort et à la douleur s'illustra par exemple avec la figure du Mueslim dans les camps de concentration nazis, telle que l'analyse Giorgio Agamben. Le Mueslim est celui que l'on n'a plus besoin de surveiller et qui, un beau jour, marche jusqu'à la frontière au-delà de laquelle on abat les hommes pour provoquer le coup de fusil de la délivrance. La résistance absolue au mal absolu consiste aussi à préserver un dernier geste

d'humanité en présentant sa poitrine au SS au lieu de lui tourner le dos. L'esclave noir accéda également à cet état où le désespoir absolu amène à un état suicidaire où l'on est prêt à tout.

Mais l'autre résistance qui va progressivement prédominer est celle qui va tenter la vie et, progressivement, délaisser les moyens de la mort ou du retour symbolique à l'Afrique. Faire quelque chose ici et maintenant, c'était faire quelque chose avec le maître. C'était aussi utiliser de l'Europe est d'avoir donné à l'esclave toutes les armes de la production. De la nourrice de l'enfant du maître jusqu'aux paysans, les forces de production étaient du côté des Africains. C'est sur cette vitalité de la production que s'est appuyé l'homme nu d'Afrique. Selon la vision marxiste de l'histoire qui veut que la terre appartienne à celui qui la travaille, on comprend aisément la légitimité dont jouit à disposer de la chose celui qui la produit. Quand bien même, dans un premier temps, on l'en dépossède. Il n'est pas étonnant alors que l'esclave qui faisait pousser la récolte se soit senti sur ces terres d'exil plus rapidement et plus légitimement chez lui que le maître n'ayant comme rapport à la vie et à cette terre qu'un papier d'acte de propriété de sa plantation. Ce qui a été interprété comme une difficulté de l'esclave africain à s'enraciner est une erreur. L'esclave a pris possession d'un pays dont il était légalement exclu en exprimant sa résistance d'une façon neuve et pas simplement par la remémoration de rituels perdus et une nostalgie de ses origines. Ainsi pour créer une musique neuve à partir des résidus de rythmes, les «débris de synthèse» de chacun, il fallait que chaque esclave arrive à jouer quelque chose avec l'autre. Ce n'est pas un hasard si la Caraïbe est un des endroits du monde où toutes les musiques sont fondées sur la polyrythmie. Les percussions jouent chacune leur partie: le ti-bois, la *clave*, le *bongó*, la *conga*, la contrebasse pour arriver à recréer un rythme, faire de la *charanga*, de la *rumba*, de la Biguine. Ce mélange des peuples a généré une incapacité à la solitude, obligeant ainsi chaque esclave à inventer avec les autres, «au fond de l'inconnu (ou du trop connu) pour trouver du nouveau!» Imaginez le défi que cela représentait lorsque, dans une même plantation, vingt langues africaines étaient soudain mises en présence; à quoi il faut ajouter les variations d'occupations tantôt françaises, tantôt anglaises, portugaises ou espagnoles. Eh bien, une langue nouvelle inédite en est ressortie: le créole!

LE CRIME NE PAIE QU'UN TEMPS: LES RUSES DU VIVANT

Y. G. : Lilian Thuram, dans un entretien avec nous, affirmait que c'est comme si, dans la représentation courante, l'histoire du peuple noir commençait avec l'abolition de l'esclavage. Vous affirmez vous-même que la

plupart des poncifs qui empêchent de palper la fibre humaine de cette aventure procède d'un manichéisme qui oppose l'esclave, la victime absolue au colonisateur, le maître absolu. Pouvez-vous nous en dire plus à propos de la nature des rapports complexes et des relations stratégiques entre maîtres et esclaves?

D.M. : La conception dominante supposant et la maîtrise absolue, et la soumission absolue, est complètement fausse, du moins envisagée sous l'angle caraïbéen. En vérité, le rêve du maître d'être le maître absolu est le signe de sa fragilité. Prenez l'image de François Duvalier en Haïti, retranché derrière ses centaines de tontons makoutes, mais se déplaçant toujours avec une mitraillette sur les genoux dans sa voiture blindée. Rien au monde ne signifie mieux la fragilité d'un dictateur que son obsession d'être tué par sa propre garde attitrée. Il existe ainsi une fragilité de l'oppression absolue. L'expression humaine et culturelle de l'humanité du maître, c'était cela que l'esclave allait utiliser pour sa propre résistance. La faiblesse du maître, c'était son humanité européenne qu'il faisait tout pour cacher. Paul Morand, se promenant aux Antilles, y vit un jour un monument aux morts de la guerre de 1914, présentant des soldats blancs terrassés. Il nota alors dans son journal que: c'était une grave erreur de montrer aux Noirs des Blancs en situation de faiblesse. Tout est dit. Tout était fait pour donner aux Noirs cette impression que le Blanc est un robot sans âme, l'absolu invincible de la maîtrise.

Un tableau symbolise pour moi l'échec de ce projet et la réalité de cette dialectique complexe où les notions de faiblesse et de force sont souvent réversibles et partagées. Voilà ce qu'il montre: dans une Habitation coloniale, des jeunes maîtres blancs jouent du clavecin et du violon accompagnant le chant d'une jeune fille suivant sa partition. Et sur la véranda, caché derrière la porte close, un esclave silencieux et furtif, bravant l'interdiction de s'y trouver, la main sur l'oreille, capte cette musique qui, de l'intérieur, va vers l'extérieur, vers lui, vers l'interdit. Sans aucun doute, l'esclave est-il déjà en train de récupérer ce que cette musique lui apprend de ses maîtres, ce qu'elle trahit de leurs désirs, de leurs rêves et de leurs cauchemars, de leur fragilité, de leur art, en un mot de leur humanité, à travers le service de la partition du compositeur. L'esclave saisit alors ce que Césaire appelle les «armes miraculeuses», c'est-à-dire celles que lui fournit l'opprimeur et qui s'ajoutent à celles de la puissance, le fusil à voler pour la résistance et la partition à détourner par l'improvisation créatrice de connivence et de liberté.

Avant de venir en France, dans les années soixante, les émigrés des pays Africains n'avaient jamais rien vu de l'Européen que la figure du soldat comme prototype de la domination coloniale. Pas d'ouvriers, pas de paysans, mais des soldats. Le mythe a fonctionné tant qu'il a

pu. Cependant, dans les cases antillaises les plus modestes, on trouvait jadis parmi les gravures importées de France, *Les Glaneuses* et *L'Angélus* de Millet, de chaque côté du Christ en croix. Pour l'opprimé, Jésus symbolisait la douleur charnelle d'un fils de Dieu à sa portée. Le Christ était dès lors, ni blanc ni juif, mais un frère d'élection, de mêmes souffrances et de mêmes et de mêmes espérances que lui. Là encore, il s'est produit un retournement du Catholicisme qui avait longtemps été un instrument d'oppression. En ce sens, *Les Glaneuses* montraient des paysannes blanches et pauvres ramassant ce qu'elles peuvent pour nourrir leurs enfants. Il s'agit là encore d'une assignation au-delà du racial d'une situation commune aux Blancs et aux Noirs. Ce n'est pas toujours ce que nous présente l'histoire officielle: aliénation, assimilation, mimétisme nauséabond de «nos ancêtres les gaulois». Mais en réalité aucun colonisé n'a jamais cru que ses ancêtres étaient Gaulois. C'est parfois la croyance d'une France qui veut se rassurer sur la permanence de sa domination et qui s'aliène d'une croyance qu'elle persiste à vouloir croire pérennisée.

Ainsi, parfois obnubilés par la figure du dieu/maître debout face à l'esclave couché, nous avons oublié la puissance des ruses de l'opprimé. Voilà la question fondamentale par où se faufile la victoire possible. Dans tous les camps de prisonniers, la bonne marche veut qu'il faille surveiller à la fois les prisonniers et les geôliers. L'uniforme permet au maître de contrôler ses auxiliaires. On surveille l'humanité du geôlier en lui faisant faire des choses propres à le convaincre qu'il est bien du mauvais côté, sinon la vie commune et l'échange humain perturbent la règle et la loi.

Durant la période de l'esclavage, l'Habitation fut un lieu de côtoiement, d'humanité et d'inhumanités. Dans son récit récemment réédité par Daniel Maragnès: *Mémoires d'une Esclave Antillaise*, écrit dans les années 1830, Marie Prince relate la violence avec laquelle le maître la battait pour des motifs qui n'étaient pas que punitifs. Le maître ne se sentant pas maître absolu dût adopter des gestes propres à imposer une domination dont il sentait qu'elle lui échappait, et dont il ne voyait pas forcément la nécessité. La résistance de l'esclave, elle, consistait en un comportement paradoxal: ne pas crier sous la douleur, refaire la même faute afin d'instituer un rapport de forces où le redoublement de la violence du maître trahit sa faiblesse. Parfois, il arrivait que le maître vienne lui-même maîtriser son épouse qui s'acharnait sur une esclave femme dont elle jalousait peut-être ce qu'elle représentait sensuellement pour le maître.

La lecture de l'abolition de l'esclavage passe par une reconnaissance de l'oeuvre de l'esclave. Le contraire conduit à se représenter faussement l'Europe comme le lieu du mal absolu et de la maîtrise

éternelle: l'enfer, c'est l'Europe, maîtresse du paradis perdu... En Europe, aussi il y eût des oppressions et des résistances à l'oppression, et il ne faut dénier à l'Europe ni sa part maudite ni sa part promise de notre commune humanité. Nous sommes partout et tous à la fois les descendants du maître et de l'esclave. Mais c'est l'esclave qui a été le véritable accoucheur du nouveau monde, face à la violence accoucheuse de l'ancien. Sans lui, pas d'Amérique mais un enfer, le camp de concentration éternel. Il y avait comme l'obligation de la défaite du camp, du goulag. Julio Cortazar disait que dans un pays opprimé, c'est le dictateur qui est le plus exilé et le plus étranger au pays. L'alliance que fait l'opprimé avec l'ordre du vivant est de la sorte la seule porteuse de l'avenir. Du moins, durant tout le temps où le vivant persévère et ne succombe pas à la force. L'enfant du viol et de l'opprimé est devenu ainsi le but et le moyen de la résistance, pour que son sort originel ne soit plus le destin de ses fils. Cette lutte se situait au-delà de ce qui motive d'ordinaire les hommes à lutter: la protection de la famille, l'envahisseur à repousser, la croisade pour son dieu, la peau qu'il faut sauver. C'est une humanité commune qui s'est forgée à travers l'amnésie des cultures de chacun. Qu'il s'agisse des Africains mais aussi des Européens: Irlandais, Béarnais, Portugais, Nordiques... l'Amérique a vu un remue-ménage d'humanités sans précédent ou des formes culturelles anciennes se recyclèrent en un processus nouveau d'hybridation protéiforme. L'Afrique, qui était la plus démunie, a été du coup la plus porteuse d'une humanité neuve parce que nue, créatrice parce que déniée, représentante de ce qu'au XVIII^{ème} siècle on appellera les Droits de l'Homme, c'est-à-dire l'invention d'une humanité commune par delà les disparités et les différences culturelles et sociales.

Y. G.: Selon vous, le créole est-il le symbole de cette unité culturelle caraïbéenne?

D. M.: En tout cas, il l'illustre admirablement! Même si toute la Caraïbe ne le parle pas et qu'il s'étend à d'autres continents. C'est la langue la plus récente inventée sur terre et dont on connaît cependant le moins l'origine. Les linguistes cherchent encore à comprendre la genèse de cette langue qui a trois ou quatre siècles au plus. Voilà que dans l'Océan Indien ou la Caraïbe, des Européens et des Africains ont défini une langue dont nous ne parvenons toujours pas à dénuder la racine originelle. Dans une situation d'opresseurs et d'opprimés, en général l'opresseur impose sa propre langue. Pourquoi la France ne l'a-t-elle pas fait, au contraire des Espagnols, des Portugais ou des Anglais? C'est une particularité de la colonisation française. La dimension créole au sens de langue métisse est beaucoup plus développée dans les pays d'ancienne obédience française qu'ailleurs. Il se trouve que l'Espagne et l'Angleterre, durablement implantées en Amérique du Nord et du Sud réussirent à imposer une

langue commune. Ce ne fut pas le cas des Français. Au XVII^e siècle, il y avait déjà des Français en Amérique: des marins bretons, des petits nobles béarnais, des Auvergnats. Aujourd'hui encore les Saintois, ces pêcheurs de la Guadeloupe, qui sont à créditer de l'invention de la Saintoise (un bateau), sont blonds aux yeux bleus ou peu métissés, isolés qu'ils étaient sur les petites îles des Saintes. À Saint-Barthélemy on rencontrait il y a peu encore des descendants de Normands et de vieilles grands-mères de quatre-vingts ans coiffées à la Normande. À l'époque de la diaspora des diverses communautés françaises dans la Caraïbe et en Amérique, chacune avait importé ses dialectes. Il y avait des Europes contradictoires et contrastées, des riches et des pauvres, des marins et des paysans, nullement sa domination à travers une langue unique et un papier unifié. Il s'en est ensuivi un processus de créolisation et de fragmentation linguistique à l'oeuvre au sein même des langues régionales Européennes.

Le phénomène de créolisation se produisit sans doute aussi sous le coup d'une condensation insulaire, propre à la Caraïbe et à l'Océan Indien. Les Anglo-Saxons avaient envahi l'Amérique du Nord et les Espagnols l'Amérique du Sud, alors que la Caraïbe est l'expression d'un mélange dans une géographie plus étroite, une insularité fédératrice de métissages. La créolisation des langues n'est pas d'abord un phénomène continental, sauf là encore où est passée la France, en Louisiane. En écoutant les chansons populaires cubaines, on s'aperçoit qu'on ne rencontre véritablement la dimension du langage proprement créole que dans la *charanga francesa*, née dans les plaines de Santiago¹ où des colons français s'étaient implantés en fuyant la première abolition de 1794. Mais, hormis le créole, des formes de métissage se sont produites partout comme à La Havane où, par exemple, la musique afrocubaine se nourrit des apports de la musique arabo-andalouse.

Enfin, il y eut des endroits où des modes culturels ancestraux européens se conservèrent comme la *Square Dance* des Irlandais, qui sont des danses non «négrifiées» d'Amérique et des redites de la culture européenne. Les Européens en exil n'inventaient guère, mais s'accrochaient au souvenir de leur pays d'origine à la différence des Africains en perdition pour lesquels l'idée de retour au pays était définitivement enterrée. Par contre le métissage culturel et expressif s'est produit partout où l'Afrique s'est immiscée dans des formes que l'Europe célébrait avec nostalgie. Même les menuets, Mozart où les danses de cour d'Europe: *polka*, *mazurka*, ont été refondues sous l'influence africaine. Du *tango* et de la *milonga* jusqu'à la *biguine*, de l'afrocubain au *jazz*, il y a eu une réinvention telle que, Européens comme Africains, ne peuvent y reconnaître leurs petits.

¹ de Cuba (N. del E.)

Y. G. : Compte tenu de la situation actuelle où de nombreux conflits naissent en raison d'une vision historique formatée qui voient la complexité refoulée au profit de simplifications hâtives, quelles conséquences selon vous cette vérité profonde d'une créolité commune à l'humanité, peut-elle avoir sur le monde actuel embarqué dans une mondialisation dans laquelle le facteur humain est subordonné aux facteurs économiques?

D. M. : Je crois que la peur de la mondialisation ne doit pas faire oublier l'humanité commune. Tout comme la colonisation, cette première et meurtrière mondialisation, a généré aussi des solidarités de luttes sur les trois continents. Que le besoin d'ouverture puisse être perverti soit, mais attention à ne pas appeler mondialisation quelque chose qui masquerait la réalité de notre humanité commune. L'intérêt de la résistance africaine en Amérique a été de montrer comment tout combat d'exilé est aussi un combat d'intégration. L'humain qui est comme la feuille d'un arbre n'a pas pour vocation de tomber au pied de son arbre mais d'aller ailleurs au gré du vent édifier une nouvelle plante. L'ordre du vivant n'est pas clos dans une identité fermée. Dans un de mes poèmes, j'ai écrit que nous avons inventé la genèse après l'exil. Si on assume cette perte du pays natal, on peut même réinventer une généalogie d'élection en se revendiquant aussi —comme les Africains l'ont fait en Amérique— comme descendants des Indiens sans lien de sangs afin de préserver la mémoire des victimes du génocide amérindien. S'il y a un héritage à assumer, il y a avant tout un futur à promouvoir.

Y. G. : Pourtant, l'idée qui perdure d'une France française obstrue complètement la perception d'une France qui est aussi une synthèse de cultures. La fiction politique d'une souveraineté nationale est totalement en décalage avec la réalité humaine du pays. Qu'en pensez-vous?

D. M. : Au delà même des dérives du Front National, il y a une absence de vision historique qui amènerait à considérer tout peuple comme une synthèse. Tous les peuples sont métis. Ils ne le savent pas ou ne le reconnaissent plus, parce que cette réalité est recouverte par le temps et l'espace un discours de pureté ou d'identité. Les Antilles sont le seul territoire national où Le Pen n'a jamais pu mettre les pieds. On l'a empêché de débarquer à Pointe-à-Pitre et à Fort-de-France, parce qu'il était impossible d'accueillir quelqu'un revendiquant de nouveau vis-à-vis de certains hommes le déni de leur humanité. Le Pen appartient au passé de la France, non à son avenir métis inscrit dans son histoire de toujours.

En même temps, chaque créolisation court également le risque de s'enfermer dans sa propre clôture identitaire. Mais nous sommes parfois à l'inverse à la recherche d'une clôture, d'une connivence entre soi par laquelle se reconnaître en traçant une limite entre le même et l'autre. Entre le même et l'autre, vaut surtout le travail du proche, de

l'approximation par laquelle l'autre m'apparaît comme tel. C'est de cette façon qu'il y a assumption de la créolisation comme le chemin que l'on fait vers l'autre. L'essentiel n'est pas ce qu'on apprend mais ce qu'on retient. Quand j'étais professeur, j'aimais rappeler à mes élèves au dernier cours cette phrase de Jean-Paul Sartre: «L'important n'est pas ce qu'on a fait de nous, mais ce que nous faisons de ce qu'on a fait de nous!»... Quand on évoque la question du maintien de l'identité et le degré d'intégration, c'est comme s'il s'agissait d'une postulation et d'un rêve pour l'avenir. On oublie non seulement le passé proche de la France avec ses vagues d'immigration successives, mais aussi ce qui s'est passé en Amérique. Depuis la Révolution Française, des esclaves en lutte dans un état qui se trouvait être un état colonial français, ont fait leur propre «Révolution Française», prenant fait et cause pour les Droits de l'Homme. Dans certains *Cahiers de Doléances*, des paysans français dénoncèrent l'esclavage selon des principes abstraits: l'existence des esclaves menace la définition de notre propre humanité. On a vu également des ouvriers français signer sur les barricades de 1793 et de 1848 à Paris signer les pétitions contre l'esclavage. Ce qu'on oublie de dire, c'est que de leur côté les esclaves ont dès l'origine fait la même chose, et toujours pris fait et cause pour la liberté au-delà de leur seule couleur, au-delà des croyances particulières et des identités perdues. Les colonisés savaient que la résistance à l'esclavage était une question de principe et que l'oppression coloniale ne venait pas seulement d'une nature inhérente à l'homme, où d'une malédiction Africaine, où d'une tare uniquement Européenne. Ce principe: «Aucun homme n'est à vendre» a rencontré la Philosophie des Lumières. La chance historique de l'Europe a voulu que la Révolution ait lieu dans un pays lié à des colonies lointaines. Et c'est ainsi que des populations issues d'Afrique et d'Amérique l'ont universalisé en épousant sa cause, étendue par là-même comme une conquête de trois continents réunis. Les Philosophes des Lumières ont formulé des principes auxquels les esclaves ont donné chair, qu'ils ont révélé au monde au nom des Droits de l'Homme, accréditant ainsi aux yeux de l'histoire leur postulat d'universalité, dont l'esclave a fini par devenir de par sa nudité même le tout premier praticien. Sans l'abolition, la Déclaration des Droits de l'Homme n'aurait été qu'une pétition de principe Européenne. La résistance des esclaves noirs au nom de l'homme défini par ces seuls nouveaux droits sans bénéfice d'héritage de couleurs, de biens et de maux, en a légitimé dès l'origine pour tous et pour toujours la vocation universelle.

Le journaliste Yovan Gilles a présenté cet entretien avec l'écrivain et animateur culturel guadeloupéen Daniel Maximin à une émission de Les Periphériques Vous Parlent 2002.

OONYA KEMPADOO

LA LUJURIA DE ESCRIBIR

OSMANY ODUARDO GUERRA



LOS PREMIOS SUELEN TENER DETRACTORES. SIN EMBARGO, cuando son importantes, regocijan y alientan el espíritu, el ego, los deseos de escribir. Oonya Kempadoo, descendiente de padres guyaneses pero nacida en Londres, obtuvo, en el año 2002, el Premio Casa de las Américas en la categoría de Literatura Caribeña en Inglés o Creole con su novela Tide Running, publicada por la casa inglesa Picador en el año 2001. Antes, en 1998, había salido a la luz, con el sello de la editora norteamericana Dutton, su primera novela, Buxton Spice, aclamada y celebrada en el Reino Unido como “la revelación literaria más original de los últimos tiempos”. Tal fue la acogida que en el año 1999 Tusquets Editores la publicó en español bajo el nombre de El árbol de los sentidos. Oonya, con sólo treintiseis años, ha escrito ya dos novelas y ahora se ha anotado un tanto favorable para su trayectoria, uno de los galardones más importantes dentro del marco de la literatura latinoamericana y caribeña.

Osmany Oduardo Guerra: ¿Qué tiene de particular el Premio Casa de las Américas? ¿Por qué ese interés por alcanzarlo?

Oonya Kempadoo: La verdad es que yo mandé Tide Running a la Casa de las Américas en primer lugar porque me incitó un entusiasta de la literatura al que le encantan los premios, porque es un premio de la región que va más allá del interés de mis editores del Reino Unido; porque pude vislumbrar la sofisticada tradición del arte latinoamericano durante una corta estancia en Cuba y supe que hay todo un mundo de literatura en español que me estaba perdiendo. Así que envié Tide Running por el placer de hacerlo, para ver si había una oportunidad de que mi obra fuera reconocida por tan elevados criterios literarios. Lo hice sin esperar una respuesta, lo olvidé, hasta que la sorpresa me llegó vía e-mail mientras estaba de viaje. Lamento decir que todavía me siento ignorante con respecto a la literatura latinoamericana y a los ganadores del Premio Casa de las Américas. Vivo a un mundo de distancia del español, alejada de noticias y reseñas literarias. Pero espero cambiar eso cuando termine mi nuevo proyecto y tenga más tiempo para aprender español y explorar todo eso que está justo en mi umbral.

O.O.: *La traducción de Buxton Spice por Tusquets Editores te acercó a otro tipo de público. Ahora, con la traducción de Tide Running por Casa de las Américas, los lectores latinoamericanos también tendrán acceso a tu obra y esto viene a ser, de alguna manera, como una emboscada que le has tendido a los lectores de habla hispana.*

O.K.: Mira, la versión en español de *Buxton Spice* se divulgó y se vendió muy bien en México con el título *El árbol de los sentidos*. Es una verdadera recompensa ver mi obra traducida y además compartirla con lectores de diferentes latitudes. Este éxito inesperado ocurrió primero en Europa, cuando esta misma novela se tradujo a cinco idiomas diferentes. Pero para mí el premio principal es que haya una traducción disponible para lectores del mismo origen que el mío, esto es más que alentador; es pasarle por encima a la barrera del idioma que evita que mucha buena literatura llegue al Caribe y América. No obstante, creo que traducir *Tide Running* es un reto por el uso que hago del *creole*.

O.O.: *Tus textos están marcados por un lenguaje que roza los límites entre lo vulgar y lo poético. ¿Por qué esa mezcla?*

O.K.: Para mí es un lenguaje que se siente libre. Me permití soñar dentro de los personajes y del paisaje y eso fue lo que salió. En un inglés estándar habría sido demasiado restringido. ¿Debo intentar escribir poesía también? Eso debe ser incluso más enloquecedor.

O.O.: *Buxton Spice (El árbol de los sentidos), tu primera novela, es una historia que revela el descubrimiento del sexo por Lula y sus amigas, ciertas jovencitas de Tamarind Grove, un pueblo de Guyana; pero, además, narra perfectamente la vida en una isla del Caribe. En Tide Running (Mar de fondo) entretijas toda una madeja de situaciones a partir de Cliff, un joven de Plymouth (Tobago) y sus relaciones con Bella y su esposo extranjero. Definitivamente intentas reflejar el Caribe y sus costumbres, el impacto de los medios de difusión, la música, el turismo, el sexo, ya sea como descubrimiento o como circunstancia. ¿Seguirán siendo éstos los temas de tus novelas?*

O.K.: Por ahora sí. Porque una pequeña isla es un microcosmos de todos los males de una sociedad. Cuando los miras de cerca, las causas y efectos se magnifican, a menudo de una manera básica y humorística. La mezcla que tenemos de la herencia africana, la religión occidental y los valores hipócritas, la forma en que se combinan en el anhelo de alcanzar Norteamérica, es algo que se puede encontrar en la mayor parte del mundo postcolonial, aunque ciertamente todo esto ahora le interesa a Occidente.

O.O.: *Cuando leí Buxton Spice pensé en Mujercitas de Louise May Alcott. No quiero decir que tengan mucho que ver, pero en tus jovencitas reconocí el*

flechazo de la adolescencia y ese cruel paso hacia la juventud que también nos relata esa hermosa novela de la Alcott.

O.K.: Halagador. Gracias. Ese fue realmente uno de los libros que amé siendo una adolescente, estaba ligada a él de una forma romántica aunque habla de un mundo diferente al mío. Así que si he logrado cruzarle un poquito así de cerca, con escenario y lenguaje diferentes, me considero afortunada por acercarme también a la buena literatura.

O.O.: *Tus personajes suelen ser inocentes. Incluso, cuando ellos mismos se descubran aberrados o perversos (si es que lo llegan a ser) hay en ellos rasgos ineludibles de inocencia. ¿A qué se debe? ¿Cómo ves a tus personajes?*

O.K.: Reflejados a mi alrededor. Y hay algo muy encantador, y creo que hasta inocente, en las personas que no andan buscando todo el tiempo la respuesta intelectual, las personas que encuentran placer en los simples detalles de la vida sin analizar ni explicar. Podrían hacer cualquier cosa porque no tratan ni pueden hablar de cómo salir de sus problemas, simpatizan con ellos y te relacionas con sus errores humanos. Una de las cosas que pretendo hacer es evitar moralizaciones, apartarme de las opiniones y dejar espacio para que el lector decida, escoja y cuestione.

O.O.: *Tide Running es una fotografía de la situación de una sociedad que ve en el modelo norteamericano una vía de escapar de la realidad a veces torturante de los pequeños pueblos del Caribe. La literatura al menos tiene la capacidad de poner estos problemas sobre el tapete e invocar a la reflexión. Tú, no como escritora sino como espectadora de esa dura realidad, ¿ves solución inmediata a esos males? ¿Crees que sean la literatura, la religión o la censura las curas para ellos?*

O.K.: Definitivamente no. Y ese es uno de los problemas que tengo con lo que hago. La literatura necesita que la gente sepa leer y escribir y hay muchos jóvenes expulsados de las escuelas antes de que sepan leer correctamente. ¿Cómo puede la literatura competir con la glamorosa televisión, el cine y la música cuando estas últimas se consiguen con más facilidad? La religión y la censura nunca han funcionado pero la responsabilidad y la transparencia en las iniciativas, el dedicarse a desarrollar una sociedad en lugar de políticas egoístas y corruptas, son soluciones que parecen estar muy lejos aún. Me gustaría encontrar una forma de usar mis observaciones en las artes performáticas o de algún modo (quizás en la no-ficción) en proyectos caritativos. Espero que haya más atención gubernamental y que los recursos se puedan poner en función de educar e integrar a los jóvenes descarriados dentro de la sociedad, comenzar a ocuparse de la violenta batalla de los sexos ahora que las mujeres adquieren más poder, ofrecer una alternativa contra la

emigración y la drogadicción, quizás crear más modelos locales.

O.O.: Cliff es un joven cuya obsesión es mantener ante todo una postura impasible, excepto ante el mar, que es otro personaje imprescindible de tu novela premiada. Esa postura no es más que la copia de todos esos modelos estereotipados por el cine y por la música norteamericana, en el caso de la novela, el rap; y en el caso específico de Cliff, su modelo es Tupac.

O.K.: Así es. La identificación con las estrellas negras del rap norteamericano, sus letras y la obsesión con la postura *cool* pueden ser ridículas y tristes cuando se las toma tan en serio y tan fuera de contexto. Esto es algo que afecta a los jóvenes de todo el mundo. Y una persona que es verdaderamente sensible puede perderse si sólo sigue modas machistas, puede perder oportunidades y el sentido de tener un propósito en la vida. El estrellato rebelde de Tupac le ha lanzado una cuerda a muchos jóvenes perdidos y frustrados.

O.O.: En Tide Running, la corrupción de los políticos y la degradación de toda una sociedad desempeñan un papel primordial, sin embargo, un punto interesante de la novela es el tratamiento que le das a la historia de Trinidad y Tobago, un tratamiento superficial pero que cala hondo. ¿Es porque sólo quieres enfatizar no en las consecuencias de la esclavitud impuesta por el colonialismo sino en el síndrome de la esclavitud voluntaria a que se ha sometido una generación completa?

O.K.: Sí. Creo que hemos escrito mucho sobre las consecuencias de la esclavitud y tenemos mucho que decir sobre ello sin mirar lo que nos estamos haciendo ahora. No tengo suficiente capacidad de análisis ni información política para entrar en detalles pero he intentado ser honesta al retratar las condiciones políticas contemporáneas y su efecto en nuestras vidas.

O.O.: Una pregunta obligada e insoslayable: ¿qué escritores prefieres y cuáles han influenciado tu obra?

O.K.: Hemingway, Steinbeck, Naipaul, [García] Márquez y Raymond Carver. También me influyó un libro de Tom Spanbauer titulado *El hombre que se enamoró de la luna*. La escritura que atrapa la belleza frágil del hombre común en retratos poderosos es lo que enciende algo en mí.

O.O.: A veces, a los escritores no les gusta que se les asocie con sus personajes, pero me resulta imposible no hacerte esta pregunta: ¿es Lula la Oonya adolescente, es Bella la Oonya mujer, tienen algo que ver?

O.K.: Por supuesto que sí, ¿qué crees, que yo inventé todo eso? ¡Todavía no soy tan buena! En la medida en que yo madure creo que seré

capaz de usar material de campos más remotos. Pero por ahora no me importa la asociación, mientras que el personaje del libro funcione y mientras que no me preguntes en qué partes realmente soy yo.

O.O.: La forma en que Cliff ve el mar es deslumbrante. ¿Así lo ve Oonya?

O.K.: La diversión de escribir *Tide Running* era usar una voz masculina. Usé mi pasión por el mar e inventé el lenguaje que un personaje como Cliff usaría para contar la historia. Pienso que es mucho más romántico si viene de un joven como él, ¿no lo crees?

O.O.: *Ya con dos novelas debes sentirte satisfecha y al mismo tiempo responsable ante un lector; no responsable de lo que escribes porque de cierta forma y en algún momento todo escritor asume esa responsabilidad para con sus textos. ¿Té sientes responsable o preocupada ante el hecho de que exista alguien que espera el resultado de tus vigiliás?*

O.K.: ¡Sí, más presión y más ojos mirando! Sólo ahora me doy cuenta de la responsabilidad que embarga el convertirse en escritor. Afortunadamente vivo en Granada, estoy aislada del mundo literario y puedo olvidarme de la reputación y ocuparme del material que tengo a mano, de las cosas que tengo que hacer después y cómo hacerlas de la mejor manera.

O.O.: *¿Cómo escribes? ¿Hay algo que debas hacer antes, durante o después del acto creativo, algo que debas mirar?*

O.K.: Aún me siento consentida y privilegiada por sentarme sola frente al mar con bolígrafo y papel bajo el sol y la brisa marina. Pero antes tengo que hacer labores domésticas, responder correos, ser esposa y madre, cosas que puedo hacer sin distinciones con el mundo real. Me gustaría ser más disciplinada y ponerme a escribir primero. Ahora sé que siento adicción y estoy inspirada por la luz del mar y por las suaves colinas, quizás puedo madurar y comenzar a usar todo eso más como inspiración que como una lujuria para soñar y escribir.

O.O.: *¿Puedes adelantar algo de tu nuevo proyecto?*

O.K.: *All Decent Animals* es mi mayor reto. Escribir sobre la honestidad en la amistad, el amor y la muerte, la paradoja de las características de un arquitecto caribeño y una sociedad (Port of Spain, Trinidad) que es rica pero inmadura. Tiene que ver con el SIDA y la homosexualidad, cómo la enfermedad nos cambia la actitud y el comportamiento, trato de hacerlo con humor y sensibilidad.

O.O.: *De todos los géneros literarios se dice que el cuento es el más difícil, lo*

cual, personalmente, comparto. ¿Sorprenderás algún día a tus lectores con un libro de cuentos?

O.K.: Quisiera. Siempre me han emocionado los cuentos y me gustaría escribirlos yo misma y hasta tengo varios temas anotados. ¡Pero ahora sé que es más difícil porque ya lo estoy intentando!

O.O.: *Los escritores escriben, dicen ellos mismos, unos por necesidad, algunos para no matar, otros porque no tienen otra cosa mejor que hacer o porque no saben hacer otra cosa. En tu caso, ¿por qué escribes?*

O.K.: ¡Podría pensar en muchísimas cosas que hacer en lugar de escribir! Pero parece que por casualidad estoy en algo que puedo hacer relativamente bien y sería una cobardía de mi parte si escapara del reto que significa perfilar esta habilidad, si escapara del material que ahora puedo ver y que necesita que alguien lo escriba, poder compartirlo de alguna manera. Lo voy a seguir intentando hasta que ya no pueda más.

El poeta y traductor cubano Osmany Oduardo Guerra se desempeña como editor en la editorial electrónica CubaLiteraria.

CRÓNICA

Sobre el Coloquio Internacional *Mitos en el Caribe*

Francofonía en el Caribe

Sobre el Encuentro Internacional *Dulce María Loynaz, Nicolás Guillén y la poesía hispanoamericana del siglo XX*

Arte de Belice

Pasos por la IV Bial de Arte del Caribe

Haití en la Casa

Estudios de la Mujer

XIV Reunión de Museos del Caribe (MAC)

LART: Coincidencias y disidencias

Centenario de Wifredo Lam

PREMIOS

Y CONVOCATORIAS

Eduardo Rivero

Abelardo Estorino

Manuel Mendive

René Peña

Nancy Morejón

Premio Casa de las Américas

Premios al Pensamiento Caribeño, Quintana Roo (México)

VOCES

Lisandro Otero

Nancy Morejón

Lourdes Arencibia

Héctor Veitía

Lohania Aruca

Ivonne Muñiz

LIBROS RECIBIDOS

SOBRE EL COLOQUIO INTERNACIONAL MITOS EN EL CARIBE

Del 7 al 11 de agosto del 2000, el Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas, con la participación de importantes creadores y académicos del área, celebró el Coloquio Internacional *Mitos en el Caribe*.

Un espacio de diálogo cultural que logró un fructífero intercambio intelectual sobre los procesos de simbolización y mitificación que tienen lugar en diversas zonas de la realidad socio cultural del Caribe y su trascendencia como expresión de la conciencia colectiva.

La lectura y discusión de ponencias abordó tópicos como la conceptualización del mito, las mitologías aborígenes, la conservación de los imaginarios populares y sus manifestaciones a fines del siglo XX, los procesos de mitificación desmitificación en la literatura, las artes plásticas y el teatro contemporáneos, entre otros.

El debate académico, que contó con las intervenciones especiales del escritor barbadense George Lamming (asesor principal del Centro de Estudios del Caribe) y del etnólogo cubano Rogelio Martínez Furé, se enriqueció con audiciones comentadas por reconocidos estudiosos de la música en el área, la puesta en escena de piezas teatrales relacionadas con el tema, a cargo de grupos como *Casa Cruz de la Luna*, de Puerto Rico, y la presentación de videos, entre los cuales mereció especial atención la premier nacional del documental *Puerto Príncipe mío*, con el cual el cineasta cubano Rigoberto López obtuvo el Premio Coral Coralina en el Festival de Cine de Goias, en Brasil.

Contamos también con la presentación de la *Coral Obanlé* (grupo con un amplio repertorio de cantos anónimos de origen *arará*) y un concierto de *Síntesis*, agrupación emblemática de la música de raíz

africana en la Isla, cuyo estilo se distingue por la integración de fuentes ancestrales y contemporáneas de la música popular cubana y las sonoridades afro, ritmos que fusiona de manera muy peculiar, con los procedimientos creativos propios del *rock*, el *pop* y el *jazz*.

Como parte del programa, la Galería Haydee Santamaría acogió en sus salas una extensa muestra colectiva de arte, con la participación de treinta y tres artistas de once países de la región. Su curaduría estuvo a cargo de Ivonne Muñiz y la museografía de Lesbia Vent Dumois. Desde la diversidad de poéticas, facturas y cánones representacionales, desde las vertientes más populares hasta las más académicas fueron recreados mitos sacros y profanos, en la confluencia de islas y territorios firmes.

Con piezas de géneros variados (pintura, escultura, dibujo, grabado, fotografía, instalaciones, técnica mixta y multimedia), los creadores abordaron problemáticas comunes a toda la región tales como la recuperación de la memoria, la hibridez cultural, las migraciones; la apropiación de lo vernáculo y de las fuentes de la religiosidad popular; la revisión del papel desempeñado por el género, la conciencia y sus huellas míticas; la ecología, la violencia y las crisis sociales; pertenencia e identidad; íconos y mitos públicos, mitos populares (sacros y profanos) así como mitos recontextualizados.

FRANCOFONÍA EN EL CARIBE

El Fondo Editorial de la Casa de las Américas, que dirige el poeta Pablo Armando Fernández, lanzó en su colección *Pasamanos*, con el patrocinio de la Embajada de Francia en Cuba, tres cuadernos que corresponden a tres figuras emblemáticas de la literatura caribeña en lengua francesa tales como los martriniqueños Édouard Glissant

y Patrick Chamoiseau así como del guadalupeño Daniel Maximin. Este acontecimiento cultural fue recibido con beneplácito por los lectores quienes pudieron familiarizarse con obras como la antología *Fastos y otros poemas*, de Glissant; *El cuaderno de Jonathan*, de Maximin y *Como antaño*, de Patrick Chamoiseau. Las versiones al español de estas obras estuvieron a cargo de Nancy Morejón, Lourdes Arencibia y Aitana Alberti, respectivamente. Los tres títulos fueron lanzados en el marco de la XI Feria Internacional del Libro de La Habana que estuvo dedicada a la Francofonía y al escritor Miguel Barnet. Al calor de tan noble empresa y de la visita de varios autores representativos del mundo de las letras caribeñas, se produjo una mesa redonda sobre el tema de la francofonía en las Antillas que contó con la participación de Yannick Lahens, del propio Daniel Maximin y Gisèle Pineau, entre otros.

y *Dulce María Loynaz, mujer en su retiro*, de Raysa White, junto con la presentación del volumen *Nicolás Guillén: antología cósmica*, de la editorial mexicana Frente de Afirmación Hispanista, A. C., a cargo del profesor Salvador Bueno, Director de la Academia Cubana de la Lengua.

A manera de clausura del coloquio teórico, el prestigioso profesor jamaicano Keith Ellis, docente de la Universidad de Toronto, pronunció la conferencia magistral *El compromiso caribeño de Nicolás Guillén*.

Finalmente, el alegórico *Motivos de son* inspiró un diálogo entre la música, la poesía y las artes plásticas, a través de las actuaciones de la Schola Cantorum Coralina, la trovadora Marta Campos, el declamador Luis Carbonell y la inauguración de una muestra personal de René de la Nuez, *Son Motivos*, basada en textos de Nicolás Guillén.

SOBRE EL ENCUENTRO INTERNACIONAL DULCE MARÍA LOYNAZ, NICOLÁS GUILLÉN Y LA POESÍA HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XX

Del 24 al 28 de junio de 2002, la Casa de las Américas, a través de su Centro de Estudios del Caribe, celebró el *Encuentro Internacional Dulce María Loynaz, Nicolás Guillén y la poesía hispanoamericana del siglo XX*. El encuentro, que contó con la participación de destacados académicos procedentes de universidades y centros de investigaciones de Alemania, Canadá, Cuba, Estados Unidos, Francia y Jamaica, propició el intercambio de información, ideas y experiencias acerca de la obra de estos paradigmáticos escritores cubanos y su relación con el conjunto de la poesía hispanoamericana de dicha centuria.

El programa incluyó la exhibición de los documentales *La elegía camagüeyana*, de Héctor Veitía,

ARTE DE BELICE

La exposición *Zero, nuevo arte beliceño*, quedó inaugurada el 6 de julio del 2001 en la Galería Latinoamericana de la Casa de las Américas, en una gran variedad de soportes, con las obras más significativas de seis jóvenes artistas. Son ellos: Santiago Cal, Alfonso Gálvez, Michael Gordon, Yasser Musa, Damián Perdomo y Gilvano Swasey. Fue esta una particular oportunidad para conocer las rutas por las que ha transitado el arte beliceño de nuestros días.

PASOS POR LA IV BIENAL DE ARTE DEL CARIBE

El 16 de noviembre del 2001, para satisfacción de la comunidad artística caribeña, quedaba inaugurada en el Museo de Arte Moderno de Santo Domingo (MAM) la IV edición de la Bienal del Caribe.

El evento, que mantuvo esta vez su perfil de premiaciones, logró rescatar, entre otros propósitos, su espacio de animación inter-regional ante el resto de las Bienales de Latinoamérica (Bienal de La Habana, Bienal de Cuenca y Bienal de San Pablo) y concilió, con una suerte de dinamismo, la avalancha participativa de diversos lenguajes y géneros creativos con la presencia de obras de más de cien artistas procedentes de treinta y un países de la región del Caribe y América Central.

La muestra — que no había sido convocada con un tema específico — fue instalada en los salones del MAM y, si bien propició como panorama general la actualización y el conocimiento de diversos comportamientos artísticos del área, hizo evidente, dada las diversas estrategias instrumentadas por las curadurías nacionales, un alto grado de desigualdad en cuanto a niveles de calidad estético-conceptual de las obras concursantes. De igual modo, fue el resultado de la suma de curadurías individuales por países ya que el MAM no contó con recursos para mantener un equipo curatorial itinerante que se desplazara por el área.

Tomando en consideración la diversidad y riqueza de las obras presentadas, la coherencia y calidad del conjunto en la que se destacaba la labor del curador, el jurado internacional que integraron María Luz Cárdenas (Venezuela), Alanna Hiess (EE.UU), Annie Paul (Jamaica), Haydee Venegas (Puerto Rico), Danilo de los Santos (República Dominicana), Nelson Herrera Ysla (Cuba) y Michel-Baj Strobel (Guadalupe) decidió otorgar premios por países a: Costa Rica, Cuba y República Dominicana. Menciones de Honor a: Patricia Belli (Nicaragua), Adriana Duque (Colombia), Ron Flu (Surinam), Prudence Lovell (Jamaica), Charo Oquet (Transterrados), Carlos Rivera Villafañe (Puerto Rico).

Fueron otorgadas Medallas de Oro a Domingo Álvarez (Venezuela), Darío Escobar (Guatemala), Marcos Lora Read (República Dominicana), Yasser Musa (Belice), Marielle Plaisir (Guadalupe), Roberto Stephenson (Haití).

Por la solidez y pertinencia en el manejo conceptual del tema, la calidad técnica de sus obras además del fuerte impacto visual del conjunto, recayó el Primer Premio en el artista cubano René Peña.

A pesar de la audacia de algunas propuestas artísticas (reconocidas en las premiaciones) y de la calidad de la labor curatorial de ciertos países, la muestra concursante, acogida en las salas del MAM, fue superada por los circuitos de exposiciones paralelas, dedicados casi en su totalidad a los artistas locales; hecho que traduce la revitalización que está teniendo lugar en la escena visual dominicana, lo cual pudimos constatar curadores, críticos y artistas internacionales participantes en dicho evento.

Una serie de cincuenta y tres exposiciones así como once proyectos en espacios públicos poblaron las galerías de la Zona Colonial y el Santo Domingo moderno.

Vale destacar las instalaciones cargadas de misticismo de Mónica Ferreras, en la Fortaleza Ozama; el discurso femenino de alta sensibilidad y profesionalismo de Raquel Patewonsky con su conjunto *Vestial*, ubicado en la Capilla de los Remedios y las lecturas sobre problematizaciones existenciales y el ciclo de la vida presentes en *Paraíso*, conjunto de video-instalaciones de Shehezade García, exhibidos en el Centro Cultural Rodrigo de Bastidas.

De gran resonancia fue la mágica intervención del espacio urbano por Tony Capellán quien supo desplazarse con incisiva mirada y valiéndose del uso de materiales reciclables por diversos registros; desde la simulación como vía eficaz para exaltar la belleza con una envidiable pieza que cualquiera hubiera querido llevar a una calle de su ciudad (*Esmeralda*, armazón construida con envases plásticos de color verde que brillaban como piedras preciosas al recibir la luz solar) hasta el discurso de resistencia, cuando trunca el tránsito de una calle con una especie de muro construido con una enredadera de pupitres de metal

oxidados que cubren a su vez simbólicamente la visión del llamado “muro de la vergüenza”. *Enredadera* incide en un episodio dramático de la historia de su nación.

Habría que recordar también el proyecto multimedia *Imagen residual* de Pascal Meccariello en la Casa de Francia ; la intervención instalacionista de Raúl Recio con su proyecto *La nueva familia*, en Casa de Tostado, espacio invadido y transformado por el artista aludiendo a la parodia para revisar los valores sociohistóricos de la familia dominicana; la apropiación por Johnny Bonnelly de las salas del Palacio Consistorial, quien desplaza el ambiente austero y tradicional de la institución para sustituirlo por uno postmoderno, subrayado con una desafiante museografía así como la muy reflexiva instalación del joven artista colombiano Andrés Ramírez en la Galería Larrama en donde apela a la *high tech* para demostrar cómo los límites entre la experiencia real y la virtual se borran cada vez más.

Exposiciones de un excelente nivel artístico y conceptual fueron la individual del artista cubano José Bedia y la impresionante y trascendental muestra *El arte y la fe en el vodú haitiano*, expresión de la religión como lenguaje de la resistencia cultural, ambas ubicadas en el Centro Cultural de España, precisamente donde se estaba celebrando en esos momentos el VIII Festival Antropológico de Culturas Afroamericanas, dedicado ese año a Haití.

Como parte del programa de la Bial del Caribe tuvo lugar un evento teórico en el MAM que con la presencia de críticos y curadores internacionales, abordó diversas estrategias de la institución arte y el mercado en la región, así como el fenómeno de las migraciones.

Sin dudas, esta IV edición de la Bial del Caribe, puede calificarse como una experiencia audaz y revitalizadora que no sólo colocó al arte dominicano ante un proceso de reconocimiento sino que también

subrayó la existencia de una estética caribeña que continúa legitimándose desde su autenticidad en el contexto contemporáneo internacional.

HAITÍ EN LA CASA

En homenaje a la próxima conmemoración del Bicentenario de la Revolución Haitiana, el 20 de mayo de 2002, la Embajada de Haití en Cuba y la Casa de las Américas coauspiciaron la presentación del grupo vocal Desandan, integrado por cubanos descendientes de haitianos –residentes en la provincia de Camagüey–, y una exposición fotográfica del artista haitiano Claude St. Rome sobre escenarios naturales y populares de su país.

ESTUDIOS DE LA MUJER

El 13 de junio del 2002, como parte de las actividades que convoca el Programa de Estudios de la Mujer de la Casa de las Américas que dirige Luisa Campuzano, la profesora puertorriqueña Yolanda Martínez San Miguel, disertó sobre diversas visiones del tema migratorio en la obra de la cubana Sonia Rivera Valdés, la puertorriqueña Ana Lydia Vega, ambas ganadoras del Premio Casa así como la dominicana Ángela Hernández Núñez. Al concluir su charla, tuvo lugar la presentación —por parte de la escritora Aida Bahr, directora de la Editorial Oriente—, de dos títulos aparecidos en la colección Mariposa de esa casa editora tales como: *Palabras de espuma*, selección de narradoras hispanocaribeñas y *Mujeres en Cuba*, un volumen que incluye las ponencias presentadas a un Coloquio, celebrado en Burdeos en 1998, acerca de temas homólogos que aparece reseñado en la sección *Libros Recibidos* del presente número de *Anales del Caribe*.

XIV REUNIÓN GENERAL ANUAL DE LA ASOCIACIÓN DE MUSEOS DEL CARIBE (MAC)

Fue el sacro recinto del Convento de San Francisco de Asís —singular exponente de la arquitectura religiosa habanera del siglo XVIII— edificado a la orilla del mar por los frailes franciscanos y ubicado en la zona colonial de esta ciudad, el lugar escogido para celebrar, del 21 al 27 de octubre del 2002, las sesiones teóricas y las reuniones de directivos de la XIV Reunión Anual de la Asociación de Museos del Caribe (MAC).

Diversos temas en torno a la dinámica cultural de la región: su historia, tradición e identidad; las múltiples expresiones contemporáneas de su arte; las estrategias de la institución museo en la preservación y difusión de nuestro auténtico patrimonio; la museología del arte contemporáneo, fueron expuestos y debatidos por ponentes y participantes de esta cita, procedentes de diversos países caribeños.

La ceremonia inaugural, en la cual realizó una especial intervención el saliente Presidente de MAC, el Dr. Hay Havisser, alcanzó su esplendor con un concierto en la Basílica Menor del Convento.

A la programación se sumaron numerosos encuentros colaterales en instituciones culturales capitalinas: Museo Napoleónico, Museo Nacional de Bellas Artes y Museo de la Ciudad, donde tuvo lugar la recepción de clausura. En la galería Haydee Santamaría de la Casa de las Américas quedó inaugurada una muestra de arte caribeño cuyas curaduría y museografía estuvieron a cargo de la artista Lesbia Vent Dumois mientras que las palabras de apertura fueron pronunciadas por la poetisa Nancy Morejón quien dirige el Centro de Estudios del Caribe de la Casa.

Al finalizar sus sesiones de trabajo, el evento contó con una conferencia magistral del Dr. Eusebio Leal

Spengler, Historiador de la Ciudad de La Habana, quien, desde el poder exquisito de su oratoria, nos convocó a salvaguardar nuestro patrimonio para nobles propósitos humanitarios.

Finalmente, el Dr. Larry Armany, presidente recién electo del MAC, clausuró oficialmente la Conferencia y presentó a la nueva directiva de la Asociación.

LART: COINCIDENCIAS Y DISIDENCIAS, UN CONGRESO MEMORABLE

Del 17 al 19 de octubre del 2002, una organización cultural con sede en Nueva York, Latino Artists Round Table (LART) —cuyo propósito principal es el de promover la cultura latina en los Estados Unidos y facilitar el encuentro entre artistas y escritores residentes en ese país, América Latina, el Caribe y España—, celebró el congreso *Coincidencias y disidencias: La problemática relación de la literatura, la televisión y el cine con el poder y los tabúes*.

El objetivo principal de este evento fue establecer un diálogo en el que creador@s, editor@s y agentes literari@s de Hispanoamérica, España y Estados Unidos discutieran con el público la reticencia del canon para aceptar, tanto en el contenido como en la forma, las expresiones culturales que reflejan las necesidades temáticas y la estética formal de los grupos cuya cosmovisión y concepto de la cultura difieren de los privilegiados por los sectores que imponen una determinada visión de mundo y estética de y en la sociedad.

Atendido por la prensa latina de la ciudad de Nueva York —que llegó a afirmar que sin exageración podía acreditarse como “el congreso más postmoderno del año”—, el congreso consiguió su objetivo de crear una atmósfera informal, de mucha participación, donde, entre otros, se debatieron los siguientes tópicos: ¿Cuáles son los temas y

autores prohibidos de la literatura y la televisión? ¿Quién decide lo que vemos en la pantalla grande y en la chica? ¿Cómo se crea un personaje? ¿Por qué se escribe? ¿Sana la literatura? ¿Se lee igual a las mujeres y a los hombres? ¿Se acepta la literatura lesbiana y gay en español?

Más de trescientas personas asistieron al evento y casi setenta representantes de la cultura hispanoamericana y española hicieron sus presentaciones y lecturas en español, inglés, asturiano y guaraní en el Centro Rey Juan Carlos I de la Universidad de Nueva York. Lamentablemente sólo dos de los siete invitados de Cuba fueron capaces de participar: el crítico literario Jorge Fornet quien realizó una magnífica exposición sobre la narrativa cubana de los últimos años y la cineasta Estela Bravo quien mostrara un fragmento de su documental *Fidel*, además de haber conversado con la audiencia sobre el mismo. Al resto de los invitados: Zayda Capote, Ana Luz García Calzada y Marta Valdés, no les fue posible estar presentes debido a insalvables dificultades con los correspondientes trámites migratorios.

(España), Julia Herzberg y Juan A. Martínez (Estados Unidos), Desiderio Navarro, Lázara Menéndez y Gerardo Mosquera (Cuba), tuvo una programación colateral enriquecida con las muestras *De lo circunscrito y lo eterno* — un exquisito recorrido por la trayectoria plástica del artista—, la presentación de dos libros sobre Lam, resultado de la intensa y exhaustiva labor investigativa del crítico y curador cubano José Manuel Noceda así como de la exposición *Las aguas, lo cotidiano y el pensamiento*, del artista cubano Manuel Mendive, Premio Nacional de Artes Plásticas 2001.

**CENTENARIO DEL
NATALICIO DE WIFREDO
LAM (SAGUA LA GRANDE,
CUBA, 1902 - PARÍS,
FRANCIA, 1982)**

Como parte del vasto homenaje que Cuba dedicara a la celebración del natalicio de uno de los más grandes exponentes del arte del siglo XX, tuvo lugar, los días 9 y 10 de diciembre, en el Museo Nacional de Bellas Artes, la Conferencia Internacional sobre Lam, organizada por el Centro de Arte Contemporáneo que lleva su nombre.

La conferencia, que contó con la participación de importantes críticos de arte, entre otros, Alain Jouffroy (Francia), María Luisa Borrás

**EDUARDO RIVERO:
PREMIO NACIONAL DE
DANZA 2001**

La proclamación del bailarín y coreógrafo cubano Eduardo Rivero como Premio Nacional de Danza 2001 constituyó un verdadero acontecimiento en los círculos de las artes escénicas de la Isla. Su figura, avalada por una carrera altamente creadora, es imprescindible a la hora de registrar el nacimiento, desarrollo y consolidación de la danza contemporánea en Cuba. Habiendo comenzado como bailarín del Conjunto de Danza Moderna, en los tiempos fundacionales del maestro Ramiro Guerra, Rivero mostró una temprana madurez al protagonizar el documental *Historia de un ballet*, de José Massip y al concebir dos coreografías clásicas en el repertorio caribeño del siglo XX tales como *Súlkary* y *Okantomi*.

Muestra de la profunda vocación social de este artista fue su decisión de establecerse en la ciudad de Santiago de Cuba, hace ya tres lustros, para fundar allí la Compañía Danza del Caribe, agrupación que incluye jóvenes talentos y que se sitúa a la vanguardia en la búsqueda de nuevos lenguajes en su género sin concesiones populistas ni tintes folclorizantes.

El magisterio de Eduardo Rivero ha encontrado reconocimiento en numerosas latitudes entre ellas Francia, Alemania, España, Canadá, Jamaica, Surinam así como otras islas del Caribe.

**ABELARDO ESTORINO:
PREMIO NACIONAL DE
TEATRO 2002**

El dramaturgo Abelardo Estorino, autor emblemático de la escena cubana contemporánea, obtuvo por unanimidad el Premio Nacional de Teatro 2002. Un jurado presidido por el actor Mario Balmaseda y conformado además por la actriz y vedette Rosita Fornés, el dramaturgo Ignacio Gutiérrez, el

compositor Edesio Alejandro, la diseñadora escénica Miriam Dueñas, el actor y crítico Roberto Gacio y la investigadora Bárbara Rivero dejaron sentadas las bases de la premiación partiendo no sólo de las numerosas nominaciones recibidas por este autor sino por la naturaleza y trascendencia de sus temas siempre inclinados hacia la revelación de los resortes más escondidos de nuestra identidad vista en sus aspectos de raza, género y clase.

Estorino, Premio Nacional de Literatura en 1992, nació el 29 de enero de 1925 en Unión de Reyes, provincia de Matanzas. Graduado de Estomatología, decidió un día abandonar esa profesión para dedicarse al teatro al escribir su primera pieza *Hay un muerto en la calle* que permanece inédita desde su creación en 1954. Con una sólida producción que engloba más de veinte títulos, Abelardo Estorino ha creado una imagen teatral de esencial cubanía con obras antológicas como *Morir del cuento*, *Vagos rumores*, *Parece blanca* y *El baile*. Como él mismo anuncia en *La casa vieja*, a través del personaje de Esteban, sigue creyendo “en lo que está vivo y cambia”.

Coincidentemente con el Premio, la Compañía Hubert de Blanck, de la que Estorino es también director artístico, estrenó su obra *Los mangos de Caín*. Asimismo, el Teatro d'Sur llevó a escena *Vagos rumores*.

**MANUEL MENDIVE:
PREMIO NACIONAL DE
ARTES PLÁSTICAS 2001**

Uno de los pintores cubanos cuya vasta obra bebe en las fuentes históricas que nos legaron la trata y la esclavitud —surtidoras ellas mismas del centro material e existencial del Caribe— es Manuel Mendive (La Habana, 1943). Iluminado por su propia inquietud creadora, que no conoce tregua, este artista ha perfilado una cosmovisión original que ha

trascendido al imaginario popular de Cuba y las Antillas así como a innumerables sitios del planeta. Mendive es todo un emblema de cruces y sobrevivencias culturales en nuestro hemisferio. Por estas razones, entre otras muchas, Manuel Mendive recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas 2001 que le otorgara un jurado compuesto por los pintores Zayda del Río y Julio Girona; la ceramista Julia González, el arquitecto Augusto Rivera y el fotógrafo René Peña, entre otros.

Su larga y versátil trayectoria como artista plástico lo revela como alguien que cultiva diversas modalidades sin traicionar sus propias leyes creadoras ni la modernidad que las nutre. Han sido muchos los estudiosos y amantes del arte que han sido atraídos por los signos expresivos de Manuel Mendive.

El africanista alemán Ulli Beier — al presentar en la Casa Iwalewa de Bayreuth una exposición de Mendive—, dijo ver en su pintura, según testimonio de Nancy Morejón “ese punto de encuentro, ese punto de giro, en donde la cultura del Caribe se traslapa y salta de territorio en territorio hasta convertirse en una cultura porosa, de encrucijada, de aceptaciones, rechazos y trasplantes, de insólita irrigación de nuevos elementos”. Decía Ulli Beier: “Uno de los descubrimientos mas sorprendentes en mi carrera de africanista ha sido encontrar la pintura de Manuel Mendive porque expresa, como pocas, la gran huella de la cultura africana inserta en el Caribe, muy especialmente en Cuba cuyo humus esencial nace de un Africa nueva, esta vez profundamente americana. En pocos artistas percibimos, con tanta genialidad creadora, semejante fenómeno histórico”.

Por su parte, Eusebio Leal, historiador de la ciudad de La Habana, expresaba al inaugurar la muestra *Santa Barbara-Changó en nuestras vidas*, inaugurada en la Galería de Arte Universal del poblado de Güines, el 4 de diciembre del 2001: “Dedico

estas letras con admiración sincera, a Manuel Mendive, uno de los más universales artistas de Cuba y — quizás— el único que hoy ya ha edificado un puente entre África, América y Europa. Con apreciable coherencia, él ha ascendido —sin perder la esencia de su identidad— al culto de la belleza, llevando en sus manos la misericordia de Obatalá y el cayado dahomeyano de Babalúayé”.

El Museo Nacional de Bellas Artes ha inaugurado, en diciembre de 2002, la exposición *Las aguas, lo cotidiano y el pensamiento*. Su curadora, Hortensia Montero, apunta en el catálogo que “Desde su percepción particular del legado cultural de los ancestros, su propuesta estética alcanza singular significación para la plástica cubana en esta muestra de su más reciente quehacer con motivo del Premio Nacional de Artes Plásticas 2001 y como un sentido homenaje del artista al centenario del natalicio de Wifredo Lam”.

OTORGAN PRIMER PREMIO A RENÉ PEÑA EN IV BIENAL DEL CARIBE

La IV Bienal del Caribe y Centroamérica de Santo Domingo adjudicó el Primer Premio al fotógrafo cubano René Peña por su serie de seis fotos, *White Thing*, creadas durante el presente año 2001.

El jurado eligió esta obra del artista “por la solidez del manejo conceptual, la calidad técnica y el fuerte impacto visual”.

Otro cubano premiado en el certamen fue el curador José Manuel Noceda, por la concepción integral del envío cubano que, además de las fotos de Peña, incluyó realizaciones de Kcho, René Francisco y Luis Gómez. Los otros dos países reconocidos por sus envíos fueron Costa Rica y Santo Domingo.

Peña obtuvo el más importante galardón de la muestra con sus trípticos 1 y 2 *White Thing*. En la

muestra, a la que asistieron más de un centenar de artistas provenientes de treinta países del Gran Caribe, se expusieron obras de diversas manifestaciones tales como dibujo, pintura, fotografía, escultura, tapices, instalaciones, entre otras.

Morejón dirige el Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas.

NANCY MOREJÓN: PREMIO NACIONAL DE LITERATURA 2001

Nancy Morejón, una de las voces más relevantes de la poesía cubana contemporánea, ha recibido el Premio Nacional de Literatura 2001. Un jurado presidido por la Dra. Luisa Campuzano y que integraron los escritores Marilyn Bobes, Víctor Fowler, Mario Martínez Sobrino y Reynaldo Montero concedió el premio por unanimidad en la capital de la Isla en el marco de la XI Feria Internacional del Libro de La Habana.

Merecedora en cuatro ocasiones del Premio de la Crítica, entre otros, “su excepcional obra poética —precisa el Jurado—, en la que expresa esencias cubanas y antillanas en diálogo fecundo con las tradiciones europea, africana y norteamericana, lo que la han convertido en una de las voces más plenas y significativas de las letras cubanas, reconocida universalmente”. Por otra parte, subraya que “sus aportes como traductora de poesía de varias lenguas, su lúcido ensayismo que ha indagado en las raíces de la cultura cubana, así como la presencia de una zona testimonial de indudables valores literarios” la hicieron acreedora de este galardón.

Miembro de la Academia Cubana de la Lengua, su poesía —traducida a diversos idiomas e incluida en las más rigurosas antologías de la época— ha recibido la atención de críticos y estudiosos de Estados Unidos, España, Gran Bretaña, Francia, México y Puerto Rico, entre otros países. En la actualidad, Nancy

Durante sus cuarenta y cuatro años de existencia, el Premio Literario Casa de las Américas, tal vez el más antiguo de su tipo en el Continente, ha sido reflejo de la historia y la cultura de la América Latina y el Caribe. A partir de su primera edición en 1960, el certamen ha contado con la presencia de más de mil intelectuales de varios continentes. Muchos autores (Kamau Brathwaite, George Lamming, Henri Bangou, Roger Toumson, Jan Carew, Paul Lora, Maxmilien Laroche, Suzy Castor, Anthony Phelps, Gérard Pierre-Charles, Jayne Cortez, Keith Ellis, Alfred Melon, Kathleen Drayton, entre otros) han legitimado, al participar como jurados en él, un Premio empeñado en apoyar la creación en géneros no canónicos o en otras lenguas de nuestra América, además de estimular el esfuerzo de los nuevos escritores.

Si bien en principio el Premio se limitó a los géneros tradicionales (poesía, cuento, novela, teatro y ensayo), poco a poco fue dando cabida a otros y a nuevas categorías.

Uno de los proyectos más ambiciosos del Premio tuvo lugar cuando en 1976 se convocó por primera vez —a sugerencia de los intelectuales reunidos en el Encuentro de Escritores Latinoamericanos del año anterior— la literatura caribeña de expresión inglesa, lo que significaba un paso efectivo en el estrechamiento de vínculos entre Latinoamérica y el Caribe no hispano, y la posibilidad de entrar en contacto y darles reconocimiento en el resto del Continente a literaturas fuertes pero escasamente conocidas. El proceso se completó cuando en 1979 fue convocada la literatura caribeña de expresión

francesa. En ambos casos los autores concursaban con obras inéditas.

Desde el año 2000 los autores del Caribe anglófono o el Caribe francófono pueden concursar con obras editadas en cualquier género. Ese año, en la categoría de literatura caribeña en francés y creole obtuvo el Premio la obra *L'écran rouge* (noveleta) del escritor Ernest Pépin, de Guadalupe. Y en el 2002, *Tide Running* (novela), obra de la escritora guayanesa Oonya Kempadoo, mereció también el máximo galardón en la categoría de literatura caribeña en inglés o creole.

El Premio consiste en 3000 dólares y la publicación de la obra en español por la Casa de las Américas.

Para conocer la categoría que participará en el 2004, puede dirigirse, a partir de febrero de 2003, al Centro de Investigaciones Literarias cuyo e-mail es: cil@casa.cult.cu

PRIX LITTÉRAIRE CASA DE LAS AMÉRICAS 2004

La Casa de las Américas convoca en 2004 la XLV edición de son Prix Littéraire. Des auteurs de la Caraïbe francophone pourront y participer avec des ouvrages écrits en français ou en créole et publiés dans ces langues entre 2000 et 2003 (première édition). Les auteurs de la Caraïbe francophone qui veulent participer à ce prix cette année devront le faire selon ce

RÈGLEMENT:

1. Ils pourront envoyer des ouvrages dans les différents genres littéraires, écrits en français ou en créole et publiés dans ces langues, en première édition, au cours des quatre dernières années (2000-2003).
2. Des auteurs caribéens, originaires des pays de la Caraïbe ou naturalisés, pourront y participer.

3. Les auteurs devront envoyer trois exemplaires de leur ouvrage, accompagnés de leurs notes bibliographiques respectives.

4. Aucun auteur ne pourra envoyer plus d'un livre par genre ou catégorie, ni participer à un des genres où il aurait déjà obtenu le Prix Casa de las Américas en l'an 2000.

5. Un prix unique et indivisible sera décerné, consistant en 3 000 dollars ou son équivalent en monnaie nationale. L'ouvrage sera publié par la Casa de las Américas si l'auteur n'a pris aucun engagement préalable avec une autre maison d'édition de langue espagnole. Si le jury l'estime nécessaire, il pourra décerner des mentions sans que cela implique une rétribution quelle qu'elle soit ou encore l'engagement de la Casa de las Américas de les publier.

6. La Casa de las Américas se réserve le droit de publier ce qui sera considéré comme la première édition en espagnol des ouvrages lauréats jusqu'à 10 000 exemplaires même s'il s'agit d'une coédition. Un tel droit inclut non seulement des questions économiques évidentes mais aussi tout ce qui concerne l'impression et d'autres aspects de la première édition mentionnée.

7. Les ouvrages devront être remis à la Casa de las Américas (3ra y G, El Vedado, La Havane 10400, Cuba) ou dans n'importe quelle ambassade de Cuba avant le 30 novembre 2003.

8. Les membres du jury se réuniront à La Havane en janvier 2004.

9. La Casa de las Américas ne rendra pas les originaux présentés au concours.

La Casa de las Américas annonce une fois de plus ses prix honorifiques. Il s'agit des prix José Lezama Lima, de poésie; José María Arguedas, de roman et Ezequiel Martínez Estrada,

d'essai, qui seront décernés à un ouvrage dans les genres littéraires cités, publiée originellement en espagnol par un auteur de notre Amérique en 2002. Les ouvrages aspirant à ces prix ne seront pas envoyés par leurs auteurs mais seront choisis exclusivement par une commission créée à cet effet.

**PREMIOS AL
PENSAMIENTO CARIBEÑO
2003 / 2004**

El Gobierno del Estado Libre y Soberano de Quintana Roo convoca a los **Premios al Pensamiento Caribeño 2004**, con el objeto de promover el conocimiento y la integración de la región caribeña, en las siguientes áreas: Política, Económica, Histórica, Cultural, Medioambiental y Antropológica.

<http://www.quintanaroo.gob.mx>
repqroo@mx.inter.net

V. S. NAIPAUL

LA ÚLTIMA BOMBA CONTRA AFGANISTÁN LA ACABA de lanzar la Academia Sueca. Al otorgarle el Premio Nobel de Literatura a Vidiadhar Surajprahad Naipaul ha consagrado a un escritor que durante su vida se ha dedicado a atacar al Islam y a mitigar la ruin imagen del colonialismo.

En un instante en que las tensiones entre Estados Unidos y el mundo árabe se han agudizado, otorgar el alto galardón a ese escritor equivale a un insulto a los musulmanes, pues V. S. Naipaul no ha cesado en sus ataques al orbe islámico, al que ha acusado de cometer atropellos contra la libertad y constituir una civilización que tradicionalmente ha tratado de devorar otras culturas.

La Academia Sueca, es sabido, juega a la política. Trata de mantener un equilibrio en sus lauros y temían que compensar la concesión a un notorio comunista como José Saramago entregándole la gratificación a un ultrarreaccionario como Naipaul.

La ola de protestas por este Premio se ha sentido en todo el mundo. El prestigioso académico palestino, Edward Said, calificó a Naipaul de “creador de estereotipos”. El Premio Nobel Derek Walcott censuró su desprecio a los negros. El escritor Paul Théroux dijo que era un escritor torpe. Théroux escribió un libro sumamente crítico de Naipaul al que tituló irónicamente *La sombra de Sir Vidia*. Por si todo esto fuera poco Naipaul es homofóbico y recientemente atacó al fallecido escritor inglés E.M. Forster, calificándolo de invertido y denostándolo por sus preferencias sexuales.

El novelista español José María Guelbenzu escribió en el diario *El País*, de Madrid: “No sé qué diablos haya podido sucederle en la vida al señor Naipaul para que tenga tan mal carácter. Es una persona despectiva, arrogante, que trata a patadas a todo el que no sea Naipaul-el-escritor o considere que no está a su altura intelectual y literaria. Pertenece a ese tipo de gente que considera que el mundo le debe algo, y no se rebajará a decir el qué hasta que el mundo no se lo reconozca y le pida perdón. No conozco colega suyo alguno que haya dado una explicación satisfactoria a la altanería del señor Naipaul. Habiendo leído entre líneas, uno puede sospechar lo más lógico: cierto sentimiento de inferioridad

o de humillación por el hecho de ser un escritor de lengua inglesa con complejo de sometido, un perfeccionista que no puede soportar la consideración de saberse colonizado, no ya por parte de sus iguales, sino, sencillamente, de sus inferiores, pues hay que añadir que se considera a sí mismo poco menos que el mejor escritor vivo en lengua inglesa y lleva media vida esperando la pleitesía y el reconocimiento que considera debidos”.

V. S. Naipaul nació en Trinidad, hijo de un periodista, nieto de un cortador de caña de origen hindú. Se marchó de aquella isla del Caribe porque era “un simple punto en el mapa, sin importancia, sin creatividad”. Tras rechazar la patria de sus orígenes alcanzó una beca en Oxford y comenzó a crearse una nueva personalidad. Se ha sentido más inglés que los propios británicos, juega cricket y toma té a las cinco de la tarde. Sus esfuerzos se vieron recompensados cuando la Reina Isabel II lo ennobleció, en 1990, otorgándole el título de Lord.

Es obvio que tras haber renegado de sus raíces, Naipaul siempre se ha sentido amargado por su piel oscura y ha atacado al Tercer Mundo, que le recuerda sus orígenes, culpando a los colonizados de los atropellos cometidos por los colonizadores. Ha tratado, según él, de evitar el sentimentalismo que rodea a las víctimas y estima que los explotados son más corrompidos que los explotadores, así que se merecen todas sus miserias.

En su insultante agresividad contra los desheredados tercermundistas ha llegado a sumarse al lema “*Keep Britain White*”, (mantenga a Gran Bretaña blanca) enarbolado por los racistas y xenófobos ingleses. Para colmo, ha añadido uno de su propia creación “*A Banana a Day Keeps the Jamaicans Away*” (Un plátano diario aleja a los jamaicanos), como una afrenta más contra los jamaicanos que tratan de mejorar su nivel de vida emigrando a las islas inglesas. Es la peor clase de apóstata: aquél que reniega contra sus propios hermanos de sangre, raza y cultura, que adopta una ilustración ajena y postiza y la asume como propia.

El notable crítico español Rafael Conte escribió en su columna: “Naipaul decidió convertirse no tan sólo en un escritor inglés, sino quizá en el más inglés posible de todos los escritores. Y lo había conseguido ampliamente, pues esa tensa predeterminación le empujó a configurarse como un escritor colonizado que para triunfar necesitaba ser un colonizador a su vez. Sus raíces eran como las del mismo Kipling, el primer gran cantor del Imperio británico -y su primer Premio Nobel además- aunque mucho más fuertes todavía, pues al fin y al cabo, aunque nacido en la India,

Kipling sí era un inglés de pura cepa. V. S. Naipaul, al fin y al cabo, ha resultado ser más papista que el Papa”.

Merecían el Premio Nobel, con méritos más convincentes, escritores caribeños como el barbadense George Lamming, un conocido liberal, o el guyanés Wilson Harris. Pero la Academia Sueca decidió, en esta hora de enfrentamientos, aportar su proyectil de artillería contra los humillados del coloniaje, los sufridos y humildes del hemisferio de las penurias, y premió a un enemigo del Islam.

En un momento en que Estados Unidos llevaba a cabo una guerra en Afganistán por su supremacía geopolítica en el centro petrolero del mundo, cuando se promovía un conflicto contra el Islam, Naipaul el más virulento, imprecatorio y maldiciente enemigo de los musulmanes recibe el galardón.

Nadie podrá negar ahora que el Nobel es un premio político, un homenaje a las figuras de la ultraderecha mundial, de los representantes del pensamiento más conservador y cavernario que exista en el espectro político. De cuando en cuando, es cierto, se honra a figuras del liberalismo, a aquellos que han compartido los ideales de la izquierda avanzada como son los casos de Günter Grass, José Saramago, Wole Soyinka y Gabriel García Márquez. Pero al lado de ellos se yerguen los integristas del inmovilismo social o del retroceso político como han sido Octavio Paz, Joseph Brodsky, Elías Canetti, O. V. Milosz, Singer, T. S. Eliot, André Gide e Iván Bunin.

El lauro a Camilo José Cela fue recibido con estupor en España donde era una figura generalmente detestada por su conocido ofrecimiento de convertirse en soplón de la policía española en tiempos de Franco. En tiempos ya remotos se honró al mediocre José Echegaray en 1904 y al autor comercial Jacinto Benavente en 1922, también con estupefacción irritada de muchos españoles.

En Rusia el gran escándalo del Premio a Boris Pasternak en 1958, aunque merecido literariamente se trataba de un marginal del sistema, fue compensado entregándolo a Mijaíl Sholojov, un pilar del régimen en 1965, pero equilibraron esa concesión otorgándoselo a otro divergente, André Solshenytsin, en 1970.

Jean-Paul Sartre rechazó el Premio Nobel porque no quería ser olvidado por la historia, destino obligado, según él, de todos aquellos que alientan sus estatuas mientras viven. Miguel Ángel Asturias recibió el Premio cuando aceptó ser embajador de una

de las peores dictaduras que han asolado Guatemala. En esos tiempos Alejo Carpentier estaba considerado pero su carácter de revolucionario cubano constituyó un serio freno a lo que habría sido una honra para el galardón. Jorge Luis Borges solía decir que el deporte favorito de los suecos era no darle el Premio Nobel.

En medio de motivos de Haydn y arias de Haendel, entre trompeteos triunfales, las sustanciosas bolsas de un millón doscientos mil dólares fueron distribuidas entre los agraciados que sonreían con el alborozo de haber ingresado en el exclusivo club de los opulentos y famosos. La vergüenza de haberle entregado el Nobel a V. S. Naipaul, la más controvertida figura que puede haberlo recibido en la historia del Nobel, el más aborrecible desafecto del orbe islámico, se añade ahora a las muchas afrentas a la cultura que ha realizado la Academia Sueca.

LISANDRO OTERO

El escritor cubano Lisandro Otero reside en México y es Premio Nacional de Literatura 2002.

ELOGIO DE ROGELIO MARTÍNEZ FURÉ¹

*A la memoria de Tinumí,
con kora y balafong*

EN EL CAUDAL DE PROVERBIOS QUE LA TRADICIÓN oral afroamericana atesora, siempre preferiré aquéllos en donde se expresa el don de preservar una sabiduría. Por ejemplo, el que reza: “Cuando muere un anciano, es como si se hubiera quemado una biblioteca”. O aquel otro que a través de los restos de la lengua yoruba de Cuba hemos conservado y que dice: “*Duru dié*”, lo cual quiere decir: “Un día detrás de otro”. Son ejemplos radiantes de una psicología, un saber y una conducta que perduraron no sólo por su fuerza de redención sino por su probado espíritu de resistencia. Una resistencia que es, sin dudas, patrimonio del carácter nacional de Cuba.

Desde tiempos remotos, los proverbios que he mencionado andaban de boca en boca, de un lado a otro del archipiélago, saltando de isla en isla hasta alcanzar Tierra Firme. Fuera del aporte que en este aspecto hiciera el nombre emblemático de Lydia Cabrera, no conocíamos una recopilación de la trascendencia de la que publicara en 1963 la editorial El Puente. Rogelio Martínez Furé (Matanzas, 1937) un joven etnógrafo, graduado también en Leyes y, por aquel entonces, entusiasta fundador del Conjunto Folklórico Nacional, nos daba una singular lección de amor a la literatura y a las lenguas así como a las tradiciones emanadas del intrincado jeroglífico en el que estamos insertados como protagonistas sin saberlo.

Con catorce años, Furé comenzó a escribir una novela sobre la vida del rey haitiano Henri Christophe, aunque ya su formación literaria le había permitido preferir a Thomas Mann, William Faulkner, Paul Claudel y, muy particularmente, la mitología griega y romana a cuyo estudio se dedicó tanto que le hizo volver los ojos sobre los dioses del panteón yoruba de Cuba lo cual le hizo desplegar

¹ Palabras pronunciadas en el acto de entrega del Premio Nacional de Investigación Cultural 2001 a Rogelio Martínez Furé en la Biblioteca Nacional “José Martí” el martes 23 de julio del 2002.

un trabajo de fervor y paciencia, de información diaria, múltiple, mientras buscaba y hurgaba sin descanso en las libretas de santería, en los ensayos de las comparsas habaneras, en los archivos locales y en los de Sevilla, Londres o París.

Nunca podré olvidar las innumerables cajas de zapatos en donde encontraron albergue sus apuntes, sus fichas, sus tablas y estadísticas. Es decisivo el elogio de una actitud que es su mejor su divisa: no despreciar fuente alguna pues no sólo cuenta la historia oficial archivada en fuentes fidedignas sino la historia contada por sus protagonistas en especial aquéllos que carecieron de “historia” o que no tuvieron voz o espacio para contar la suya. Alguna vez le escuché una conferencia sobre historia de Cuba en el fragor de la zafra del 70, centrada en los pavorosos episodios de la tristemente célebre Reconcentración de Weyler. Había que meditar sobre aquella avalancha de información, sobre aquel enfoque justo y objetivo nacido de un sentimiento de alabanza a la moral de la manigua cubana. Al final, ya en el turbión de los amigos, Rogelio nos regalaba lo que yo llamo un canto erudito que él mismo había recogido en una zona rural de Cuba bien intrincada. De una mano el archivo; de la otra, la fuente oral.

La aparición de *Poesía yoruba* fue todo un acontecimiento editorial y cultural, una revelación rotunda que inclinó la mirada del lector común y la de los investigadores más rigurosos hacia el componente de origen africano de la cultura nacional. El saldo fue esa joya de la poesía universal que abrió puertas y derrumbó barreras hasta entonces imposibles de vencer. Tantas puertas abrió que dio paso a la creación de una de las colecciones más importantes de la literatura africana en lengua española. Me refiero a la que nació en la antigua editorial Arte y Literatura del Instituto Cubano del Libro. En este sentido, su trabajo como editor ha ocupado un sitio de primera magnitud en su labor intelectual. Desde finales de los años sesenta, fue Furé quien introdujo el conocimiento de las diversas literaturas africanas en el público de nuestro país. Nombres como el de Amos Tutuola, Chinua Achebe, Alex Laguma, Wole Soyinka o Nadine Gordimer, entre otros muchos, se convirtieron en referencia obligada. La lectura de sus obras enriqueció no sólo al lector común sino a muchos instructores de arte, coreógrafos, dramaturgos y poetas quienes, junto a vastos sectores de la población, comenzaban a comprender porqué África es componente esencial de nuestro acervo. Como culminación de toda esa gestión editorial que se producía simultáneamente a una tarea pedagógica muy singular, Furé compiló sus reflexiones alrededor de estos temas en *Diálogos imaginarios* (1979) un volumen altamente significativo en donde se comprueba que el rigor,

aplicado a cualquier disciplina, no debe apartarse del ingenio creador, ni de las fuentes orales.

Martínez Furé, en medio de tanta labor abarcadora, de tanto esfuerzo personal desinteresado, puede considerarse como un investigador de primera línea quien, armado de un instrumental científico más que riguroso, se consagra al oficio de desentrañar las claves de nuestras tradiciones culturales sin desentenderse, por otra parte, de los nuevos signos de una modernidad insoslayable en el mundo de hoy. Heredero del legado que conformaron Carolina Poncet, Fernando Ortiz, Emilio Roig de Leuchsenring, José María Chacón y Calvo, Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera, José Luciano Franco, Juan Pérez de la Riva, Pedro Deschamps Chapeaux, Argeliers León, Odilio Urfé y Samuel Feijóo, el matancero indomable que es Martínez Furé reafirmó la riqueza de esta herencia y la asentó guiado su oficio no sólo por la práctica de una vocación comprometida con sus contemporáneos sino por la óptica de las transformaciones sociales producidas a lo largo del cambio revolucionario acaecido en la Isla. Rogelio no sólo es un literato, un inefable traductor de poesía y prosa sino también un científico, disciplinado como pocos para el estudio sistemático de cualquier materia afín con las humanidades. Junto a la docencia, Furé ha sido capaz de cumplimentar y ensanchar ese noble oficio mediante colaboraciones en las más exigentes publicaciones periódicas del orbe así como en la redacción de ponencias para eventos científicos en innumerables foros internacionales. Entre otras muchas actividades, Furé aún funge como asesor de la Casa de las Américas, de la Comisión Cubana de la UNESCO entre otras entidades de esta índole.

Su ininterrumpida carrera intelectual incluye un curriculum que sería imposible traer esta tarde aquí pues se despliega en múltiples facetas: conferencista, profesor, folklorista, asesor, cantante, compositor, guionista, en cuyo ejercicio ha alcanzado un sostenido prestigio que cubre más de cuarenta años en los más altos centros docentes nacionales y extranjeros así como en innumerables instituciones culturales cubanas y de otras latitudes. No por azar, ha recibido Furé un sinnúmero de distinciones, reconocimientos y premios a lo largo de estas cuatro décadas. Sin embargo, conviene recordar que ya en 1991 recibe el título de Doctor Honoris Causa en el Instituto Superior de Arte. En fecha reciente ha sido proclamado Premio Nacional de Danza 2002 y ya en abril del 2001 recibió, en ceremonia solemne, la Orden Félix Varela otorgada por el Consejo de Estado de la República de Cuba.

Ahora, permítanme recordar la primera vez que escuché la voz de Rogelio Martínez Furé. No fue en una conferencia, ni en una

clase ni en un recital de poemas. Yo entraba a un sitio --plaza o desierto— que mi memoria ya no puede fijar. Era un canto lejano y transparente, depositado en una voz indescriptible. Era la voz de Furé ya para entonces iluminada por la sombra serena de su abuela Tinumí, biblioteca viviente que hoy arde en este nuevo Premio que con mucho orgullo le estamos entregando esta tarde.

NANCY MOREJÓN

La escritora Nancy Morejón dirige el Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas.

Fondo Editorial
Casa de las Américas

TRADUCIR A GUILLÉN

WALTER BENJAMIN HA DICHO QUE UN LIBRO SE compone del texto original con todas sus traducciones, de suerte que la literatura es un diálogo de libros, circular, no lineal, que sólo existe como fenómeno transcultural en tanto que traducida, en tanto que genera traducciones. La mayoría de los lectores de la obra de Nicolás Guillén la ha disfrutado en español, esa lengua enorme cuyo espacio vital tan maravillosamente ha ocupado nuestro gran poeta. No obstante, si dejamos a Guillén encerrado en su propio polisistema lingüístico-cultural, lo mantenemos desconocido para el resto de un mundo que es cada vez más transcultural. Porque sólo en la medida en que se traduce una obra o toda una literatura, traspasa sus propias fronteras y se convierte en moneda compartida con incidencia directa en los nuevos sistemas que la reciben. De ahí la importancia de traducir a Guillén. Me mueve otra consideración más para subrayar el papel tan importante que puede desempeñar la traducción de nuestros autores antillanos. Toca la relación traducción/cultura, específicamente a través de la relación particular entre la Historia y la Literatura, que ha tenido un peso muy grande para las culturas de nuestra región en su vocación de universalidad.

En el Caribe, se puede marcar la historia mediante las efemérides y, sin embargo, continuar sin haberla recuperado. Han sido los escritores caribeños y sus traductores quienes han desempeñado y están llamados a desempeñar un papel fundamental en la validación de la historia de los pueblos de esta parte del mundo. La historiografía de Guadalupe, por ejemplo, está en su literatura. De otra manera, apenas existe. Los mejores testimonios que tenemos para estudiar la figura y el contexto histórico de Toussaint Louverture habría que ir a buscarlos en las novelas de Alejo Carpentier. El escritor decimonónico José Antonio Alix, en el diálogo cantado entre un guajiro dominicano y un *Papá bocó* haitiano, en un fandango de Dajabón, proporciona la fuente para el estudio de la cultura de Santo Domingo. Como Nicolás Guillén, el guadalupeño Daniel Maximin, el martiniqueño Patrick Chamoiseau o los escritores de Puerto Rico, ponen de manifiesto las posibilidades de la memoria histórica subyacente y explotan las formas en que la narrativa lleva a primeros planos la parte secreta de esa memoria, fundamental para entender la identidad cultural antillana. Utilizando las fuentes orales, sus obras no sólo propician una valiosa recuperación con una óptica más antillana que la de los propios historiadores — quienes a su vez se sirven de esas mismas fuentes para su reconstitución de hechos como la Revolución de 1789-1802 en

Guadalupe y en Martinica o la definitiva abolición de la esclavitud en 1848—, sino también la recuperación para la historia y la cultura de esos pueblos de personajes épicos de la resistencia como *Nanny of the Maroons*, *Palermé* y la esclava *Solitude*, que marcan la encrucijada entre la historia imaginada y la anécdota.

Por su parte, también como Guillén, el haitiano René Depestre ejemplifica cómo la lengua se muestra en la literatura como lugar de conflictos y escenario de la tensión entre una escritura que expone el universo del colonizador y la oralidad que llena de ruidos significativos el sistema lingüístico oficial. En literaturas donde se produce un corte tan marcado entre la escritura y la tradición oral —reino de la imaginación y del silencio— donde las propuestas de los creadores han contribuido no sólo a la preservación de la memoria de la esclavitud y de la resistencia sino al manejo del olvido, la tarea del traductor de esa literatura pasa necesariamente por la investigación de la relación tan poco trabajada por cierto, entre la historia oral, la escrita y la ficción y explora las formas en que la historia y la cultura de la oralidad se convirtieron en una parte de la historia escrita y de la literatura.

Por demás, en el plano de la lengua, la inserción de voces en *créole*, inglés, francés o de raíz africana adquiere un significado particular como vehículo de expresión porque contribuye a enraizar los relatos en la cuenca antillana y a hacer de la multiplicidad lingüística y de la fragmentación cultural heredada del colonialismo, un tema subyacente en esa investigación. Esto quiere decir que, para el traductor avisado que explore las relaciones entre lengua e identidad en la cultura caribeña por ejemplo, es impensable pasar por alto que la oralidad se expresa en *créole* y la escritura en francés, inglés o español lo cual ya lleva implícito la doble traducción.

Antes de concluir este segmento de mis comentarios, quisiera señalar el esfuerzo de difusión que se ha realizado en mi país en favor de esta literatura, iniciado en la década de 1960, donde por el volumen y la calidad de los textos publicados y traducidos, puede afirmarse que Cuba ha sido uno de los grandes promotores en el ámbito iberoamericano de esta importante y aún poco conocida producción literaria, y que una buena parte de los títulos publicados son la primeras traducciones al español que se han hecho de esa literatura y también las primeras versiones a un idioma diferente del original.

Si me he permitido esta pequeña desviación ha sido para subrayar a propósito de Guillén, que sus traductores no pueden ser sólo intermediarios entre dos códigos meramente lingüísticos, sino sobre todo críticos que interpretan una obra de una manera prácticamente autoral. El traductor-escritor se torna un creador que destruye el texto

del otro para construir el suyo en una manipulación creativa de la relación alteridad-identidad. Ayer Roberto Márquez nos hacía observaciones muy interesantes sobre las crisis de la identidad y las crisis de la otredad. Ambas categorías no son estáticas cuando del ser humano se trata y en la traducción se funden. De suerte que estamos hablando de fusión de alteridades e identidades. Conciencia de lo otro que se convierte en conciencia propia.

La traducción de una obra literaria implica pues un reposicionamiento en otro sistema cultural para nuevas lecturas y nuevos lectores; resuena en otro teclado; da lugar a una interacción entre la literatura en la lengua propia del autor y la literatura traducida. De suerte que el traductor como agente de esa lengua otra y lo que es más importante, de esa cultura otra, ha de salir, responsable, pública y abiertamente a ese lugar de encuentro, que por demás, él mismo escoge, y asumir su espacio frente a ese otro que es su autor y lo que parece ser un desafío mayor, frente a sus lectores. Como auténtico cruzado moderno, saldrá a defender visible y autoralmente, no sólo su lengua y su cultura, sino una reflexión reiterada e incidente sobre la naturaleza de su desempeño, su función en la literatura y la universalidad de su tarea.

La traducción de la obra de Guillén lleva aparejada un tipo muy complejo de creación, porque sus textos responden a un modelo comunicativo muy singular que requiere una interpretación cognoscitiva basada sobre todo en la información que va implícita, que requiere la interpretación del sentido total pero sin desdeñar lo que el autor se propone transmitir con el lenguaje poético que es parte inseparable de su semántica y demanda del traductor una lectura profesional capaz de moverse libremente entre las estructuras de superficie y las estructuras profundas del texto.

Por eso, en la medida en que el traductor siempre se ocupa de transferir realidades/ficciones de un contexto o sistema cultural a otro, ese acto es ya de por sí una paternidad que comparte con el autor cuyo fruto común siempre será el de una interacción cultural fuertemente sustentada en la relación establecida entre la obra original y su traducción.

Ningún autor escribe pensando en sus traductores y Guillén, aunque no era ajeno a ese quehacer de transvase y mediación —porque también tradujo, sobre todo del francés, lengua y cultura que llegó a conocer muy bien por sus estancias en Francia como exiliado—, no escapa a esa realidad. Digo más, a veces pareciera que la obra de Guillén no quiere ser traducida. Su secreto no admite ser violado so pena de dejar desnudo al traductor debajo de un reflector por exceso

de visibilidad. Parecería que rechazara todo intento de acercamiento evidente desde el lenguaje mismo. Tal impresión me causan algunas de sus poesías fuertemente marcadas por una cultura popular de cimarrones y de barracón, esencialmente vocálica; que construye su ritmo sobre la repetición de vocales fuertes, la utilización de sintagmas muy breves y repetitivos que forman la cadencia y el ambiente de cada poema; que se distancia *ex profeso* de un castellano culto para reafirmar su identidad y singularidad y no ser tomado por una deformación dialectal de esa lengua y que se sazona con palabras-ficciones que imitan las lenguas africanas ancestrales y buscan el placer estético en sonidos cuya significación subyace en la raíz común del fonema imposible de traducir a un concepto o a palabras con un significado. «Canto para matar a una culebra» es un buen ejemplo de lo que estoy queriendo decir.

Roberto Márquez encuentra una solución muy atinada de traducción supralingüística y de traducción de culturas y opta por transformar la jerga del negro cubano en la del negro norteamericano en su propuesta al inglés del poema «Mi chiquita» de Guillén dando un sentido universal más allá de lo cubano al tema del negro y de la raza no “en” Cuba sino “de Cuba” para llevarla a la negra “de Norteamérica” y no “en Norteamérica” haciendo que ese personaje cobre vigencia en otra cultura que creo que es en definitiva lo que universaliza la obra y el mensaje de Guillén.

MI CHIQUITA

*La chiquita que yo tengo
Tan negra como é,
No la cambio por ninguna,
Po ninguna otra mujé.
Ella laba, plancha, cose
caballero, and man,
¡Cómo cosina!*

*Si la bienen a bucé
Pa bailá,
Pa comé,
Ella me tiene que llebá,
O traé.*

*Ella me dise: mi santo
Tú no me puede dejá:
Bucamé
Bucamé
Pa gosá*

MY LITTLE WOMAN

Black as she is
I wouldn't trade
the woman I got
For no other woman.
She wash, iron, sew, Y sobre to,
Can that woman cook!

If they want her,
to go dancing,
or to go eat!
she got to take me,
She got to bring me back.

She say: "Daddy,
you can't leave me't all
comme get me
comme get me,
let's have a ball

Quisiera cerrar estas reflexiones citando a Gerta Payás cuando afirma: esta optica de la traducción es poética y es ética. Mi contacto con el forastero, el Otro, me dice quién soy yo, y entonces dejo de ser invisible. Y consciente de mi visibilidad actúo éticamente, y escojo la manera que hoy tengo de traducir, y decido de todas las virtualidades que encierra el texto, cuál es la que quiero transmitir, consciente que, en todo momento de que otros decidirán transmitir otras virtualidades, o que yo misma decidiré mañana o pasado, transmitir otra virtualidad que en ese momento me parezca mejor transmitir. Hoy no es traducible algo que ayer lo era o que mañana lo será. El lector es también otro, más joven, más viejo, del pueblo o de ciudad, del norte o del sur, hombre o mujer (...) o que se cumpla lo que dijo Picasso cuando le reprochaban que el retrato de la señora no tenía ningún parecido con ella: «esperen; ya verán que con el tiempo se le parecerá», vale decir que la traducción se adelanta al destino del original.¹

Alguna vez un periodista le preguntó a Bertold Brecht si creía que sus obras se seguirían leyendo en todas partes al cabo de cien años. Brecht le respondió: «depende de quién salga ganando...»

LOURDES ARENCIBIA

Lourdes Arencibia es Presidenta de la Sección de Traducción e Interpretación de la Asociación de Escritores de la UNEAC.

¹ Gerta Payas: *Posada para forasteros*. Ponencia presentada en el II Encuentro Latinoamericano y Caribeño de Traducción e Interpretación celebrado en el antiguo Convento de Santa Clara, La Habana, 1996.

ENCUENTRO EN CAMAGÜEY¹

Por favor, no me hagan conocer en persona a los personajes que admiro.

PEPILLA

SEGURAMENTE EN ESTOS MISMOS INSTANTES, EN LA mente de algunos de ustedes, se desarrolla una inconsciente búsqueda frenética dentro de las circunvoluciones del cerebro y un buceo a las grandes profundidades de la memoria tratando de reconocer a la autora de este exergo dentro de los archivos de la literatura cubana, las bibliografías publicadas comenzando con Pichardo, Trelles y terminando por Araceli García Carranza, esa Ariadna que extiende su interminable hilo salvador caminando incasablemente por los tediosos túneles bibliográficos de autores cubanos de la Biblioteca Nacional.

También puedo prever el final de esta aventura en las grandes profundidades, viendo emerger a los buceadores totalmente exhaustos, al borde de la cámara hiperbárica por las diferencias de presión de las profundidades, desdibujados primero por la refracción del cristalino Mar Caribe del cual emerge una mano que sostiene una tarjeta que arrebatamos con impaciencia para inmediatamente reconocer con amarga desilusión que la tarjeta está en blanco, el buceo ha sido inútil:

¡Qué enigma entre las aguas!
 (“El apellido”)²

Pues mis queridos oyentes, quizá pueda aliviar esta frustración y evitar noches de desvelos y búsquedas subterráneas, conversaciones furtivas, correos electrónicos anónimos e intentos de chantaje con tal de adjudicarse la primicia pasada por alto por los grandes campeones de la clasificación y el archivo de nuestra siempre fiel Isla de Cuba.

Veo dibujarse claramente emergiendo en la niebla del recuerdo una figura enjuta y menuda con fondo de guardarrayas militares, con la memoria siempre presente de la gran guerra de Independencia donde su padre hubo de alcanzar grados militares en el afán de ser libres de una vez y por todas. La veo en el calor del mediodía veraniego con un cielo de un azul intenso que cada vez se llena más de las habituales nubes turbulentas que anuncian las grandes tormentas del mediodía y

¹ Texto leído para evocar la memoria de la realización de su documental *La elegía camagüeyana de Nicolás Guillén* exhibido en el marco del Coloquio Internacional *Dulce María Loynaz, Nicolás Guillén y la poesía hispanoamericana del siglo XX* que auspiciara la Casa de las Américas a propósito de los centenarios de ambos poetas.

² Nicolás Guillén: *Obra poética*. Tomo I. Compilación, introducción, prólogo, cronología, bibliografía y notas de Ángel Augier. Ilustraciones del autor. La Habana, ed. Letras Cubanas, col. Centenario, 2002, p. 252

que contrastan con el sol casi cegador. La pequeña figura se agranda en la mirada infantil ganando altura hasta igualarse a las finas y nobles palmas reales que la escoltan, sacadas de los delicados y minuciosos grabados de sutiles colores del *Libro de los ingenios* de Eduardo Laplante o semejante a las agoreras y frenéticas palmas de *El rapto de las mulatas*, de Carlos Enríquez o las presentes en las caligrafías enigmáticas y sorprendentes de Flora Fong.

*¿A donde fue mi abuela pequeña,
caminadora pequeña,
Pepilla pequeña,
("Elegía camagüeyana")*³

Lleva en su mano derecha las tijeras que cortan rabos de nubes al pronunciar las oraciones y ensalmos que también eliminan las plagas que a veces invaden el jardín y a su conjuro desaparecen misteriosamente, que curan la erisipela cortando hojas de salvia y haciendo la señal de la cruz en la pierna enferma. A veces se detiene pensativa un momento frente a una planta recién surgida en los confines del traspatio, le arranca una de sus hojas y, estrujándola con los dedos, se la acerca a la nariz.

*La palma que está en el patio
nació sola
creció sin que yo la viera,
creció sola;
bajo la luna y el sol,
vive sola
("Palma sola")*⁴

Su voz puebla la imaginación infantil con anécdotas de la Reconcentración de Weyler entretejidas con las profecías del libro del Apocalipsis, sus ojos siempre escrutando los cielos en búsqueda de indicios del gran fin, vigilando los cielos a la espera de lluvias de estrellas, lunas teñidas de un rojo sangriento o rodeadas de una aureola que anunciaba la lluvia del siguiente día o los tediosos temporales o el comienzo del Almajedón. Siempre acompañada de los programas radiales de punto guajiro, el programa matinal de *El madrugador*, que escuchaba...

*Clavel de la madrugada
el de celeste arrebol,
ya quema el fuego del sol*

³ Nicolás Guillén: *op. cit.*, Tomo I, p. 263

⁴ Nicolás Guillén: *op. cit.*, Tomo I, p. 204

*tu gran corola pintada.
Mi bandurria desvelada
espejo en que yo me miro,
desde el humilde retiro
de la ciudad que despierta,
al recordar a mi muerta,
se me rompe en un suspiro.*
(“Elegía camagüeyana”)⁵

o en medio de atardeceres luminosos y operáticos después de la lluvia donde el sol incendiario multiplica sus fuegos por un cielo azul que palidece hasta llegar a las últimas nubes monumentales que anuncian el comienzo de la noche, mitigando el calor con la frescura húmeda y nocturna, cuando escuchaba el programa de Guillermo Portabales: trovador mítico de la campiña.

*Aquí estoy ¡oh tierra mía!
en tus calles empedradas
donde de niño, en bandadas
con otros niños, corría.
¡Puñal de melancolía
este que me va a matar;
pues si alcancé a regresar;
me siento, desde que vine,
como en la sala de un cine,
viendo mi vida pasar!*
(“Elegía camagüeyana”)⁶

Ella es la voz que ordena la vida, la familia y el mundo como un día lunes de planchado y de lavado que concluye después de sopas humeantes, arroces y viandas doradas seguidas de refrescos caseros de tamarindo, guanábana, anón, natillas planchadas y humeante café, en las conversaciones nocturnas de sobremesa en el patio interior.

*¿Dónde está Ñico López, farmacéutico y amigo?
¿Dónde está, por ejemplo,
Esteban Cores, empleado
municipal, redonda cara roja
con su voz suave y ronca?*

*¿Y mi compadre Agustín Pueyo,
que hablaba de Aristóteles
en las tertulias de “Maceo”?*

⁵ Nicolás Guillén: *op. cit.*, Tomo I, p. 262

⁶ Nicolás Guillén: *op. cit.*, Tomo I, p. 263

*De repente me acuerdo
de Serafín Toledo,
su gran nariz, su carcajada,
sus tijeras de sastre,
lo veo.*

*¿Y aquel ancho periódico
donde el señor Bielsa desataba
ríos editoriales? ¿Dónde está el coche,
con su tin-tán, tin-tán,
con su tin-tán el coche
de don Miguel Ramírez, médico
quebradizo y panal que tuvo fuerzas
para arrancarme de raíz?
(“Elegía camagüeyana”)⁷*

Voces nocturnas que se perdían en el sueño infantil unidas a la voz todopoderosa y rectora de ese mundo, creadora de las *consejas* y los oficios y ordenadora también de la vida y la imaginación del niño, esta que posteriormente lo llevaría a buscar inconscientemente otras voces que siguieran la gran tradición de la palabra hablada.

Oído atento a las más leves y sutiles inflexiones de la voz, apasionado de los breves silencios que preceden las grandes revelaciones de la historia o del relato y mantienen al auditorio suspendido en el tiempo, pendiente del hilo narrativo que esta vez se tensa hasta casi traspasar el límite.

Este sería el santo y seña, el saludo ritual y secreto que daría ingreso al mundo de la imaginación infantil del río interminable y constante de frases, voces, cantos, adivinanzas, expresiones, que poblaban el aire y que cada vez cazaba con una astucia y certeza mayor, aguzando y afilando cada vez mas sus instrumentos.

También comenzó a entrar en otro mundo, externo y preordenado de antemano el mundo de los libros, con el santo y seña obligado de la lectura, la prueba necesaria que daba el acceso al jardín prohibido y maravilloso, al mundo infinito e inmensamente rico de la lectura. Ambos mundos tenían similitudes pero también irremisibles y marcadas diferencias. Uno tenía el poder de convocar alrededor del fogón de la cocina, el patio interior, la fogata, o innumerables y diferentes lugares posibles, a todas las edades, oficios, condición, estados de ánimo y adentrándolos gradualmente en el círculo mágico donde todas las diferencias se amainan y se igualan, convocadas por

⁷ Nicolás Guillén: *op. cit.*, Tomo I, p. 263-64

la voz del cuentero, del narrador, del griot, que los llevan hasta la imaginación infantil y primera, siempre latente y dispuesta a aflorar al llamado de la voz todopoderosa y rectora, creadora de *consejas* y cuentos, inmemorial, siempre dispuesta a contar el mismo cuento que se disfraza de diferentes épocas y toma diferentes formas sucesivas de personajes y hechos pero que siempre es el mismo, entroncado en la raíz del mito que nos aúna a los estratos más profundos de la civilización.

Este otro mundo se apoyaba en esa experiencia inicial y colectiva, de haber entrado en el círculo mágico donde la palabra hace lo más fantástico y quimérico, realidad tangible pero leve, irreal y real al mismo tiempo, que toca los delicados mecanismos interiores activándolos y entrenándolos para que en cualquier momento la palabra escrita sea transformada por estos mecanismos del lector y cree una realidad interna que iguale a esta experiencia colectiva y anterior, transformándose ahora en personal y única, que alimenta la necesidad y urgencia de escribirla para que otros la conozcan igual que nosotros la hemos experimentado. El ciclo: lector, escritor, lector como la serpiente cósmica que se muerde la cola, la rueda infinita y eterna:

Fue escrito este libro para mi madre, y para mis hijos Constante Alejandro, Eliseo y Josefina. A los que quisiera decir enseguida cómo sucedió que teniendo ganas de leerlo y no hallándolo así completo, por más que lo busqué en muchos sitios diferentes, decidí por fin escribirlo yo mismo. Pareciéndome que habrá otras razones más graves para hacer un libro, pero ninguna más legítima.⁸

Poco a poco ese libro ideal e interminable, este palimpsesto que cada uno de nosotros teje toda la vida en este camino eterno de la creación en la imaginación, como una tela de Penélope que los sueños se encargan de destejer cada noche, esa miríada de textos fragmentados se fue conformando en la imaginación infantil uniendo las dos vertientes antes mencionadas de una manera personal y aparentemente caprichosa que respondía directamente a las necesidades espirituales del adolescente que cada vez crecían más.

Descubrió que no siempre la recta entre dos puntos es el camino más idóneo, que las propuestas de clasificaciones mencionadas por Jorge Luis Borges e inventadas por los chinos —dividiendo los perros en perros blancos, perros que miran a la luna, luna de agosto, luna de

⁸ Eliseo Diego: "Prólogo" a *Por los extraños pueblos* (1958) en *Obra poética*, Compilación de Josefina de Diego. Prólogo de Enrique Saínz. La Habana, coedición de Ediciones Unión y Letras Cubanas, 2001, p. 69

octubre con nubes luna de primavera, luna en tiempo de lluvia—, pudiera ser efectivas en este mundo imaginario. Ensayo una clasificación que posteriormente le resultaría muy efectiva, descubriendo que hay tres etapas de lectura en la vida: una primera que se utiliza por el puro y simple placer de leer, otra donde comienzan las lecturas obligadas y otra final en que se abandona esta obligación y uno lee lo que le da la gana, libre de obligaciones y responsabilidades.

En ese momento decidió también que al final de su vida donde casi todo el mundo tiene tiempo suficiente para nada, haría un tratado sobre *El difícil arte de perder el tiempo* en respuesta a las preocupaciones de la cocinera que aseguraba que esas lecturas hasta altas horas de la noche, o en los calurosos mediodías, eran síntoma de que algo andaba mal en su organismo adolescente por el tiempo perdido y robado al sueño saludable y al descanso necesario. No sabía ella que todos esos eran pretextos para encuentros secretos con Sandokan, Huck Finn, Isidro Parodi, Monk Eastman, Sherlock Holmes, El Spirit, habilidades deductivas inesperadas y sorprendentes, rescates espectaculares, luchas titánicas, fuerzas míticas y maravillosas que requerían muchos más esfuerzos que los que se pudieran imaginar y que eran infinitamente más complejos que el simple hecho de aprender a montar bicicleta, patinar o nadar, que no le habían tomado más tiempo que una mañana o una tarde.

En esta etapa, en esta carrera plena y desbordante a campo abierto de leer por el puro y simple placer de hacerlo descubrió, en una de sus incursiones furtivas a la biblioteca de su padre, un pequeño libro gris con un nombre enigmático: *Sóngoro cosongo*. Inmediatamente le sedujo el nombre que parecía un conjuro, un ensalmo, salido de la boca de algún hechicero de Indochina que protegería a Sandokan y que posteriormente identificaría como una jitanjáfora, puro placer verbal, retruécano, palabras frescas, olorosas, puro placer sonoro que incita los sentidos y a través de la palabra escrita convoca de inmediato el mundo sonoro y oral, abierto y público

*La palabra nos viene húmeda de los bosques,
Sabemos donde nacen las aguas,
Traemos el humo en la mañana,
y el fuego sobre la noche,
y el cuchillo, como un duro pedazo de luna,
("Llegada")⁹*

Una mezcla única y nueva para sus oídos, cantarina y de captación inmediata que eventualmente se amalgama y se hace anónima

⁹ Nicolás Guillén: *op. cit.*, Tomo I, p. 93

apareciendo posteriormente inconsciente y espontánea en nuestra expresión cotidiana. Tenía los recursos de las tradiciones orales milenarias para fijar las frases en la memoria, por el ritmo, la sonoridad, la semejanza con la frase dispuesta e inconsciente, brillante, ingeniosa y sugerente del habla común, del anonimato público que va de generación a generación hasta olvidar al autor, pues ya es el pueblo.

Se dio cuenta que el esfuerzo ya aprendido de la lectura para transformar la palabra escrita en un mundo imaginario y sonoro era esta vez casi mínimo, pues la palabra escrita —esta vez su sonoridad aún no-oída— suplía con creces los mecanismos ya aprendidos, y saltaba ya de una vez al habla popular, al parloteo alegre y transparente o grave y sentencioso o al a veces desesperado e incontenible de las pasiones, con una diferencia aparentemente leve pero firme y profunda que como un hierro de marca las aprisionaba y que eran las formas y estructuras del verso, diversas e innumerables que se manejaban con tal destreza que no parecían formas sino mecanismos normales del habla y la dicción cotidiana, que cualquier podría manejar sólo con hablarla.

Esto era algo insólito que le pasaba por primera vez pero de lo cual no se dio cuenta, -tan sutil y escondido era- hasta muchos años más tarde cuando después de haber recorrido todas las lecturas obligadas y las memorizaciones de rigor, estas surgían espontáneamente sin ningún esfuerzo aparente, ni ningún recurso nemotécnico que las fijara a la memoria. Simplemente ya eran como parte de la gran memoria colectiva.

*Mátame al amanecer,
o de noche, si tú quieres;
pero que te pueda ver*
("Pero que te pueda ver")¹⁰

Lo sedujo de inmediato y lo llevó muy fácilmente por los caminos de la trova, el son, los rituales desconocidos hasta ese momento para él, mostrándole un mundo acrisolado en el mestizaje, que era su propio mundo ahora también descubierto dentro de sí mismo, y apropiado de una manera natural e inmediata.

Con gran temor descubrió entonces que este poeta, amigo personal desconocido, también se había convertido en una celebridad y una celebridad tiene como todos o más que todos virtudes y defectos y esto últimos siempre se agrandan en proporción aritmética con relación a las virtudes de los mismos. Él estaba acostumbrado a esta

¹⁰ Nicolás Guillén: *op. cit.*, Tomo I, p. 207

amistad sin réplica e incondicional y anónima y no estaba dispuesto a perderla por causa de un mero encuentro personal.

Por otra parte pensaba que una estatua recibe homenajes de todos pero ya está sumida en un silencio eterno de piedra y mármol sin poder de réplica contrastando con el habla incontenible, interminable y eterna que había descubierto en su poesía, y recordó el eterno refrán en boca de su abuela: “Por favor, no me hagan conocer a los personajes que admiro”, y decidió en ese momento hacerlo suyo. Preferiría mil veces el poeta íntimo y personal conversador y jocundo, sutil y abierto que él había atesorado a través de la lectura que es el que verdaderamente existe para sí y no para homenajes públicos.

Pero como bien dice un refrán yoruba: “El perro tiene cuatro patas pero sólo toma un camino” de pronto se vio convocado por un texto que implicaba la cooperación del poeta y quizás esto, la primacía del texto poético le quitó la solemnidad del encuentro y le dio un carácter de trabajo en común, codo con codo para hacer una nueva lectura del mismo, esta vez en cine y con la ayuda de la imagen. Esto le dio una nueva dimensión sorprendente de la imagen del poeta que sin los atributos temidos de los títulos honoríficos que él realmente tomaba muy a la ligera, para alegría y alivio nuestro, se enfrentaba a la tarea con la manga al codo con una alegría infantil y sin los menores prejuicios que le pudiera dar su posición, involucrado en una aventura personal en búsqueda de los recuerdos de poeta que lo llevaban a la apartada provincia

*Me veo partir como un jinete. Busco
en tu violada niebla matinal
una calle y la sigo
por entre el laberinto de mi infancia,
por entre las iglesias torrenciales,
("Elegía camagüeyana")¹¹*

Realmente la tarea para mí era hartó complicada pues llevar la poesía al cine es en cierta medida cancelar las imágenes sugerentes y volátiles que utiliza el poeta por una concreta y visual de la realidad, que reduce infinitamente la primera.

Eso pudo ser salvado partiendo del texto dicho por el poeta como elemento subjetivo contrastado con imágenes actuales del viaje y la búsqueda. Y así se formuló un texto a cuatro manos donde partiendo del texto original se reformuló uno nuevo que enriquecería al anterior además de contenerlo.

¹¹ Nicolás Guillén: *op. cit.*, Tomo I, p. 262

Me recordaba el poeta las palabras de T. S. Eliot, quien escribiera alguna vez: “Lo que tiene lugar es una continua renuncia de sí mismo, tal como se es en el momento, en favor de algo más valioso. El progreso de un artista es un continuo auto sacrificio, una continua extinción de la personalidad”.¹²

Y así, de una manera única y alegre, confiada y familiar las dos figuras antagónicas, la oficial y pública y la del poeta familiar confiado y conocido, personal, íntimo, siempre dispuesto al diálogo se unieron en una misma sombra larga sembrada en lo profundo del recuerdo que cada día se agranda más en la memoria...

En fin, el mar
(“Tengo”)¹³

Estoy casi seguro que muchos en la audiencia en estos momentos, acaban de completar esta frase o el ¿verso? con un “gigante azul abierto democrático” de una manera automática e involuntaria, como sucedería en cualquier grupo de cubanos que oyendo una larga enumeración de objetos, hechos, calamidades u otras cosas, rematadas por esta frase (¿diría verso?) ya proverbial, contestarían lo mismo.

Aseveración rotunda, prueba irrefutable de que el poeta ha cumplido su más alta meta, la de ser anónimo y a la vez inolvidable y eterno, prueba de fuego y a la vez homenaje invalorable, cotidiano y trascendente.

HÉCTOR VEITÍA

El cineasta Héctor Veitía ejerce la docencia en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Ciudad de La Habana.

¹² T. S. Eliot: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión..* Tomo I. Traducción de Sara Rubinstein, Buenos Aires, ed. Emecé, col. Grandes Ensayistas, 1944, p. 16

¹³ Nicolás Guillén: *op. cit.* , Tomo II, p. 63

LA REAL COMISIÓN DE GUANTÁNAMO

(1796 - 1802)

LAS EXPEDICIONES CON FINES MILITARES, CIENTÍFICOS, de fomento y desarrollo de las colonias españolas en América - obviamente en beneficio de la metrópoli- fueron muy numerosas durante el siglo XVIII y una parte del XIX. En la Isla de Cuba, la Real Comisión de Guantánamo puede ser considerada como la que tuvo mayor importancia, duración y trascendencia, debido al impacto de sus resultados en el conocimiento científico existente sobre este territorio, su fauna y flora, a los proyectos de fortificaciones de nuevos puertos y ciudades, y los análisis de las potencialidades para incrementar la organización de su defensa y su explotación colonial, mediante la comercialización a gran escala de los productos agrícolas isleños.

Carlos IV firmó la Real Cédula que creaba dicha Comisión; para ello tuvo en cuenta los intereses de su gobierno en la Isla y el resto del Caribe —definición y defensa de los límites del imperio colonial frente al avance de otras potencias europeas en esta región, y como medida compensatoria de la nueva política de libre comercio—, refrendados estos por su Secretario de Estado Manuel Godoy, y, el empeño que en tal proyecto ponían los representantes de la oligarquía habanera en la Corte de Madrid, quienes favorecieron, particularmente, sus oportunidades de producir y vender azúcar en un mercado internacional que se expandía aceleradamente. Nuevas tierras para cultivar, más brazos blancos en el oriente de la Isla —para evitar una catástrofe al estilo de Saint Domingue, además de equilibrar el aumento de la población negra esclava en el Occidente—, más puertos habilitados para estimular el libre comercio y desarrollar zonas agrícolas y mineras que atrajeran a una multitud de nuevos colonos, fueron aspectos claves de la política criolla en esta coyuntura histórica.

Los objetivos básicos de la Comisión eran: 1) la exploración de la estratégica bahía de Guantánamo —codiciada por la Marina inglesa—

¹ con miras a su fortificación, la habilitación de un puerto y el

¹ El 18 de julio de 1741 tropas inglesas encabezadas por el vicealmirante Edward Vernon (1684-1757) habían tomado y ocupado militarmente la bahía y su territorio aledaño renombrando a la bahía Cumberland y amenazaron con un ataque al puerto y a la ciudad de Santiago de Cuba. Ver : Olga Portuondo Zúñiga: *Una derrota británica en Cuba*, 2000, p.137

asentamiento de una nueva población de colonos en sus inmediaciones; 2) la construcción de caminos en la jurisdicción de La Habana y la realización de un proyecto para el canal de Güines-Batabanó-La Habana, lo cual permitiría conducir hasta la capital maderas y otros suministros desde el sur del *hinterland* habanero y, al propio tiempo, facilitaría la comunicación entre esos puertos (Batabanó-La Habana). El valor militar de la villa de Güines ante una posible invasión extranjera (fuese esta de los ingleses desde Jamaica o de los negros liberados de Saint Domingue, u otra parte) ya había sido calculado, muy justamente, por Silvestre Abarca en su proyecto de defensa de La Habana de 1770.² A los objetivos iniciales —militares y de fomento— se fueron sumando otros, de carácter científico, en torno al estudio de la flora y la fauna cubanas, así como del levantamiento cartográfico de lugares poco conocidos, y relativamente abandonados como la isla de Pinos, la región occidental y su hidrografía, e inclusive la imagen general de la Isla de Cuba. Ello trajo como consecuencia el aumento del valor científico de la Comisión y, a la par, el incremento de su duración y gastos.

La Real Comisión de Guantánamo estuvo integrada por españoles peninsulares y habaneros, amén de franceses al servicio de España, todos pertenecían a muy diversas categorías sociales y ocupacionales.

El brigadier Joaquín de Santa Cruz y Cárdenas Vélez de Guevara (La Habana, 1769 -1807), primer Conde de Santa Cruz de Mopox, heredero y sucesor del condado de San Juan de Jaruco, recibió el nombramiento de Director de la Real Comisión de Guantánamo mediante un oficio de Manuel Godoy fechado el dos de agosto de 1796. Godoy y Santa Cruz son considerados como los gestores de esta empresa, en la cual el Conde fue asesorado, desde su inicio, por Francisco de Arango y Parreño, su amigo y consultor. El brigadier Santa Cruz desempeñó su cargo directivo durante todo el tiempo que abarcó el total de las tareas realizadas por la referida Comisión, incluyendo su Informe final entregado en Madrid el 26 de junio de 1802, al pie del documento firmó el Conde de Mopox. Simultáneamente, ocupó el cargo de subinspector general de las tropas de la Isla.

Don Joaquín pertenecía a la *nobleza criolla titulada*. Descendía de una de las ramas habaneras de la familia Santa Cruz, apellido de origen

² Silvestre Abarca: *Proyecto de defensa de la Plaza de La Habana y sus castillos*.

Hecho por el Brigadier e Ingeniero Director Silvestre Abarca en 31 de Diciembre de 1772, La Habana, ed.Oficina del Historiador de la Ciudad, 1961.

vasco al que se añadió Beltrán durante el asiento de una parte de sus parientes en las Islas Canarias.³ Estaba casado con María Teresa Montalvo y O´Farrill, hija de Ignacio Montalvo —Conde de Casa Montalvo, y emparentado directamente con la familia de los condes de Macuriges—. Su tío, el General Gonzalo O´Farrill, habanero de origen, se había trasladado a la Península desde muy joven y estaba avecindado en Madrid, al servicio del rey.⁴ Los miembros de la expedición fueron ingenieros militares: Anastasio Arango, José Martínez y Cipriano Torrezuri, españoles, que realizaron los planos de la bahía de Guantánamo. A ellos se unieron, en la Isla, los hermanos Félix y Francisco Lemaury, franceses al servicio del rey de España que residían en La Habana, quienes tuvieron a su cargo el proyecto y los planos del canal de Güines-Batabanó así como el plano hidrográfico de la bahía de Jagua (Cienfuegos), entre otros trabajos. Marineros españoles de reconocida experiencia como el teniente de navío Juan Tirry y Lacy, realizó la exploración y el plano de la Isla de Pinos, y el teniente de fragata Agustín Blondo y Zavala, se ocupó del estudio y levantamiento cartográfico de puertos estratégicos —Nipe y Mariel— que después serían habilitados. Eleuterio Bottino y Attanasio Echeverría fueron los dibujantes, excelentes, de la expedición. Habaneros participantes fueron los coroneles Jorge y José María de la Torre,⁵ también hermanos, que hicieron, respectivamente, labores de secretaría y de apoyo a los reconocimientos realizados en el occidente del país junto a Antonio López. Juan Montalvo y O´Farrill, entonces joven teniente y cuñado del Conde de Mopox, fue su ayudante y subdirector de la expedición desde 1796 hasta 1798. Este personaje brillaría con luz propia en su carrera militar y política durante la primera mitad del siglo XIX en la Isla de Cuba.

³ El tronco y progenitor más antiguo en San Cristóbal de la Habana fue don Pedro Beltrán de Santa Cruz y Beitía, primer Contador real que tuvo la Isla, nombrado en 1628 por Felipe IV, fundó el Real Tribunal de Cuentas y se asentó como vecino en aquella ciudad en la segunda mitad del siglo XVII, casó con una habanera. Ver Santa Cruz Mallén, Francisco Xavier: *Historia de familias cubanas*, La Habana, Tomo I, 1940.

⁴ El matrimonio Santa Cruz - Montalvo también había radicado su residencia en Madrid, en la Corte real. En 1796, ya habían procreado cinco hijos: un primogénito varón Manuel María (había nacido en La Habana en 1788 y falleció repentinamente en 1797, en su ciudad natal); tres hembras, María de las Mercedes (habanera, quien llegaría a ser bien conocida como la Condesa de Merlín), María Josefa, nacida en Madrid, al igual que María Teresa, esta última falleció tempranamente; el hermano menor sería Francisco Xavier, nacido en la Corte, en Aranjuez, el 6 de marzo de 1795 (a los doce años se convertiría en Grande de España y en el único heredero y sucesor de los condados de Santa Cruz de Mopox y San Juan de Jaruco, debido a la fatal muerte de su padre).

⁵ Todavía no está confirmado el parentesco de estos hermanos con Antonio de la Torre y Cárdenas Vélez de Guevara, militar y autor del proyecto de ampliación y ordenamiento de los barrios de La Habana extramuros a principios del siglo XIX, tío del geógrafo cubano José María de la Torre.

Las Ciencias Naturales estuvieron representadas por peninsulares Baltasar Manuel Boldó, recomendado por el Real Jardín Botánico de Madrid, José Guío, disecador y dibujante botánico y Atanasio Echeverría, como segundo dibujante.

Los resultados de la Real Comisión de Guantánamo rebasaron ampliamente los objetivos que se habían acordado. La larga trayectoria por tierra recorrida por los expedicionarios desde Santiago de Cuba, donde desembarcaron en febrero de 1797, hasta San Cristóbal de La Habana, a la que arribaron varios meses después en ese mismo año, asentando allí su cuartel general, unida a más de cuatro años de exploraciones parciales y recogida de plantas y de datos científicos, procesamiento de estos en documentos, planos, dibujos e ilustraciones artísticas, etc., testimonian el apreciable valor de esta Comisión para la Historia de la Ciencia y la Tecnología en la Isla. Solamente el catálogo de la cartografía agrupa treinta y seis planos, entre los que se cuentan un plano general de la Isla de Cuba (1800) y otro de la Isla de Pinos. Al anterior, se añaden los catálogos de los planos del Canal de Güines (cincuenta y uno), las láminas botánicas y zoológicas de José Guío (ciento sesenta y dos estampas de insectos de la Isla de Cuba) que sientan un precedente en el conocimiento de la naturaleza tropical americana, acompañados de otros tantos lienzos, litografías, pliegos botánicos y dibujos. Las memorias (once) tratan de los más variados temas, en especial, son muy valiosas las que se refieren a proyectos de nuevas urbanizaciones —Guantánamo, Nipe, Jagua, Mariel— (que casi siempre incluyen un cementerio extra - urbano, lo cual es novedoso en la Isla) y propuestas de su poblamiento con inmigración blanca; la descripción de Isla de Pinos, las tierras realengas de Guantánamo (al sur), de Holguín, Mayarí y Sagua de Tánamo (al norte de Oriente) así como el Informe sobre los caminos de la Isla de Cuba.⁶

Todas las razones expuestas anteriormente avalaron la convocatoria de *Expediciones y Exploraciones en el Caribe: Conferencia Científica por el Bicentenario de la Comisión de Guantánamo* que realizó la Sociedad Cubana de Historia de la Ciencia y la Tecnología (SCHCT) en el año 2000 y, con posterioridad, la celebración de ese evento nacional en el Museo Nacional de Historia de la Ciencia y la Tecnología, en La Habana Vieja, durante los días 26 y 27 de junio de 2002.

El Acta final de la Conferencia ratificó el gran interés que tiene para

⁶ Se hace referencia a los Catálogos publicados en: Consejo Superior de Investigaciones Científicas y otras instituciones, *Cuba Ilustrada: la Real Comisión de Guantánamo, 1796 - 1802*, Tomos I y II, Madrid - Barcelona, 1991. Esta obra es la que por vez primera nos ofrece una visión total de los documentos de la Comisión, de sus contenidos extractados y de su localización en los distintos Archivos y Museos de España.

el desarrollo de la ciencia y la cultura cubanas, su historia total. Al mismo tiempo, se han revelado las limitaciones que nos imponen la escasez de recursos económicos dedicados a la investigación histórica y la persistencia de rezagos del colonialismo cultural en nuestra vida contemporánea. Mirar hacia dentro y hacia fuera es imprescindible si se aspira al avance en el campo de la Historia de Cuba y el Caribe.

LOHANIA ARUCA

Lohania Aruca es una prestigiosa profesora e investigadora de temas históricos vinculados a estudios interdisciplinarios sobre América Latina y el Caribe.

A PRESIÓN¹

Hay momentos en que los objetos que tocamos día a día nos sorprenden como invasores de nuestra intimidad. Otras veces, esos objetos, como archivos de memorias y marcas del tiempo, nos suministran cuotas de complacencia que alivian la insoportable sensación de vacío. También hay objetos que se erigen más allá de lo trivial y pueden llegar a ser fetiches, símbolos, íconos: la representación de una esencia, de un tiempo, de ciertas urgencias. Y es, precisamente, en este cuerpo de significados donde se detiene la artista.

Su atención privilegia conductas sociales y construcciones “ordinarias” de lo espiritual que pueden erosionar la condición humana. Para ello, se vale del poder icónico que le sugieren ciertos objetos domésticos, a los cuales concede un significado narrativo o metafórico, con el fin de convertirlos en mediadores discursivos.

En la trama de atractivos collages, en la simbiosis de intensos colores y texturas contrastantes, en la variedad de soportes y materiales, en el aquelarre que produce el constante experimento, amparados por la nobleza que concede el yute, surgen como personajes de fábulas: cafeteras, tazas, sartenes, ollas de presión y botellas de alcohol torcidas y deformadas. Estandartes “salvados” que revelan reflexiones para compartir, que narran historias y conflictos, que testimonian el diario acontecer.

A presión, con la misma intensidad con que cocinamos o colamos el sorbo de café cada mañana, se mezclan dentro de estos objetos, tal como sucede en la propia vida, aciertos y desaciertos, utopías y fracasos, esperanzas y escepticismos, triunfos y derrotas. Para graficarlo, la artista pone a interactuar sus objetos con recortes de la prensa nacional, los cuales toma en préstamo en una acción ideológica premeditada, manipuladora y oportunista que le permite lograr su objetivo simulador: su credo quedará enmascarado y otras voces serán las que hablarán.

El alcoholismo y sus consecuencias, las relaciones de poder y la jerarquización social, el inmovilismo, la angustia del ser mujer ante la canonización de las estructuras patriarcales (las ataduras que la automutilan, el miedo que la inmoviliza, los traumas heredados que

¹ *A presión* es el título de la muestra personal de Yami Martínez (Trinidad, 1974) inaugurada en la Biblioteca de la Casa de las Américas, el 12 de septiembre de 2002, como parte del Proyecto *Mujeres en línea* del Programa de Estudios de la Mujer de nuestra institución. Estas son las palabras al catálogo de su curadora, Ivonne Muñiz.

silencian y duermen conciencias), las urgencias de la vida doméstica, la quiebra de valores espirituales, las rutas y los desafíos de nuestra nación son las zonas focalizadas y trabajadas por la artista con el fin de convocarnos a la meditación y a viajar rumbo a nuestra experiencia interior.

Como las memorias y los testimonios, sus obras no conceden soluciones. Tampoco lo pretenden... Se nos presentan a la manera de retablos livianos que pueden flotar en el espacio y el tiempo hasta desvanecerse pero también, si queremos, pueden ser sostenidas como sueños que logran concretar utopías.

IVONNE MUÑIZ

Ivonne Muñiz es crítica de arte y especialista del Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas

George Lamming: *Regreso, regreso al hogar. Conversaciones II*. Introducción de Rex Nettleford. Traducción de Roberto Márquez. St. Martin, ed. House of Nehesi Publishers, 2000, 60 páginas.

Por primera vez aparece ante el lector de lengua española, una significativa muestra de las monografías del gran novelista George Lamming (Barbados, 1927), “una de las inteligencias más agudas del Caribe”, como afirmara en su momento Rex Nettleford. Fundador de la literatura contemporánea del Caribe cuya singular filosofía ha formulado orientaciones —e incluso soluciones— a la inquietud de los más exigentes jóvenes artistas e intelectuales de esta parte del hemisferio, Lamming nos ofrece aquí buena parte de su credo, de su incansable quehacer como promotor, entre otros encuentros, de Carifesta y, por ello mismo, forjador de nuestra historia más reciente. En valiosa traducción del profesor puertorriqueño Roberto Márquez, la edición de estas monografías constituye todo un acontecimiento cultural que pone de relieve la importancia de romper la balcanización impuesta a nuestras islas desde tiempos inmemoriales. Ellas son una lección de sencillez en donde su estilo conversacional se afina en las tradiciones orales y en la ética de una escritura que es “parte esencial del viaje hacia la realización de la integración regional”. Sus editores han realizado un encomiable esfuerzo que convierte en realidad viejos sueños.

Raimundo Respall Fina: *Contrapuntos infinitos; un acercamiento al pensamiento cubano a través de Fernando Ortiz y Alejo Carpentier*. La Habana, ed. Taller Experimental de Gráfica, 2002, 197 páginas.

El investigador Raimundo Respall Fina (Cuba, 1955) se adentra en los más comunes e insólitos detalles de la obra de Fernando Ortiz y Alejo Carpentier tratando de encontrar, por el camino, su punto de convergencia. Comprobada la correspondencia legítima entre estas dos figuras tutelares, el lector disfrutará de una experiencia investigativa que no sólo revela zonas hasta ahora escondidas de la identidad cubana en su pertenencia caribeña sino que reconocerá una amena prosa a caballo entre el pensamiento por imágenes y el tradicional pensamiento científico.

La hermosa edición cuenta con ilustraciones de los artistas del Taller Experimental de Gráfica entre las cuales se destacan las de José Omar Torres, Alexis Leyva (Kcho), Alejandro Sainz, Ángel Rivero (Andy), Rafael Zarza, Eduardo Roca (Choco), Norberto Marrero y Rafael Paneca, entre otros.

La presente investigación obtuvo el Premio Razón de Ser que otorga la Fundación Alejo Carpentier bajo la dirección de Lilia Esteban de Carpentier.

Lorna Goodison: *Travelling Mercies*. Poems. Cover Art: *Spirit House*, by Lorna Goodison. Toronto, ed. McClelland & Stewart, Ltd., The Canadian Publishers, 2001, 97 páginas

Conocida en el ámbito de la poesía en lengua inglesa como uno de sus poetas más finos, la jamaicana Lorna Goodison reafirma en esta colección que incluye cincuenta y tres poemas la excelencia formal que caracteriza su obra, altamente representativa de esa literatura femenina cuyo indiscutible auge entre nosotros ha alcanzado su esplendor a fines de la década de los noventa. Habiendo incursionado ya en la narrativa, esta poesía se yergue por sí misma en su afán de enaltecer y recrear tradición y ruptura pues aquí la poetisa logra abordar el tema del desplazamiento con ojos ciertos, nuevos, capaces de develar el misterio de una identidad que se bifurca, a veces, para encontrar su verdadera resonancia en las islas, en los ancestros, en su cambiante devenir.

Velma Pollard: *The Best Philosophers I Know Can't Read or Write*, London, UK, ed. Mango Publishing, 2001, 87 páginas

Velma Pollard, narradora, ensayista, profesora y poeta, en este bello poemario —dedicado a recordar a esa leyenda viva que es Cliff Lashley—, opta por adherirse a una expresión lírica bien directa, muy cercana a ciertas tendencias coloquiales de la poesía latinoamericana del siglo pasado. En estos poemas hay una presencia inexorable de personajes sencillos cuyo mundo cotidiano puede ser heroico o pedestre aunque siempre sabio, con esa sabiduría que Elizabeth Wilson reconoce como un pilar del imaginario de los caribeños. Velma Pollard la recrea con amor y con sentimientos de conmovedora solidaridad humana.

Werner Zips: *Black Rebels: African Caribbean Freedom Fighters in Jamaica*. Translated from German by Shelley L. Frisch. Foreword by Franklin W. Knight. Princeton, USA and Kingston, Jamaica, ed. Markus Wiener Publishers & Ian Randle Publishers, 1999, 292 páginas

El investigador y cineasta austriaco Werner Zips, destacado etnólogo, tras dos años de trabajo de campo en Jamaica, nos ofrece en este volumen un minucioso, útil y funcional estudio sobre un tema caro a la historia de los pueblos que poblaron el Caribe: el de sus rebeliones. El espíritu insurrecto de sus pobladores alcanza, como se sabe, su mejor definición en la tradicional trayectoria de los cimarrones. Zips ahonda en la observación e interpretación de este fenómeno según se asentó en las Montañas Azules jamaicanas donde nacieran íconos de la libertad universal (Nanny, Kojo, Accompong) así como de expresiones artísticas —especialmente el *reggae*— que han hecho época en todas las latitudes del planeta a fines del siglo XX. Aquí se conjugan sabiamente las fuentes documentales, provenientes de viejos archivos, con las de una firme oralidad que ha creado escuela. Vale destacar la impresionante iconografía que incluye fotos del propio Zips y que ilustra y complementa el texto. Sin lugar a dudas es ésta una legítima contribución a la historiografía de los cimarrones.

Conrad James and John Perivolaris (editores): *The Cultures of the Hispanic Caribbean*, Gainesville, ed. University Press of Florida, 2002, 280 páginas.

Esta recopilación de diecisiete ensayos que, en principio, acepta la diversidad cultural del Caribe hispano es de por sí un logro en todos los sentidos. Los autores recopilados engloban nombres como los de Arcadio Díaz Quiñones, Roberto González Echeverría, Carmen Vázquez Arce, Doris Sommer, Juan G. Gelpí, Daisy Cocco de Filippis, Efraín Barradas y Manuel Granados, entre otros. Con un epílogo de Alistair Hennessy, prestigiosa figura de estos estudios en el mundo académico británico, el presente título demuestra que esa proverbial diversidad —sólo inexistente en el plano lingüístico—, adquiere dimensiones excepcionales en el cuerpo literario creador por los escritores y escritoras del área. Clásicos, contemporáneos o emergentes, los aquí registrados subrayan el hecho de que un texto, más allá de la voluntad de su autor, se enmarca siempre en esa identidad cuyo ideal enriquecen sus progenitores. Esta experiencia incluye, entre otros, textos sobre Fernando Ortiz, Nicolás Guillén, Virgilio Piñera, Julia de Burgos, Luis Palés Matos, Héctor Rojas Herazo, Excilia Saldaña, Edgardo Rodríguez Juliá, Luis Rafael Sánchez y Nancy Morejón.

Varias: *Mujeres como islas* (Antología de narradoras cubanas, dominicanas y puertorriqueñas) La Habana, Ediciones Unión; Santo Domingo, Ediciones Ferilibro, 2002, 202 páginas.

Las voces de quince narradoras de las tres islas confluyen en esta co-edición cubano-dominicana que resulta ser otro aporte al conocimiento de esta producción en el área, la cual retrata —desde la pertenencia genérica de sus autoras, a través de sus diversos estilos— la realidad de la cual son protagonistas y espectadoras.

Varios: *Mujeres de Cuba*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2002, 273 páginas.

Un texto necesario para los estudios de género es este volumen, fruto de un proyecto editorial colectivo, que auspiciaran la Universidad Michel de Montaigne, Burdeos; la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba y la Editorial Oriente. El volumen agrupa las ponencias presentadas al Coloquio Internacional de Mujeres de Cuba celebrado en la Universidad de Montaigne de Burdeos 3, en ocasión de la Primavera Cubana en dicha ciudad francesa, en abril-mayo de 1998.

Los temas abordados giraron alrededor del sujeto femenino cubano, su inserción social a través de la historia de la nación, visiones y representaciones y su creación tanto artística como literaria.

Varios: *Carnival*, journal no.7, Fundación Prince Claus, La Haya, Países Bajos, diciembre de 2001, 111 páginas.

Este volumen —publicado a propósito de la entrega de los Premios Prince Claus 2001— reúne una serie de ensayos sobre complejos procesos culturales del Caribe contemporáneo.

El espectáculo sincrético del carnaval, su diversidad expresiva en la región (Trinidad Tobago, Brasil, Curazao) así como su dinámica de preservación en las comunidades de las diásporas asentadas en las ciudades de Brooklyn (Nueva York) Rotterdam y Notting Hill (Londres), ocuparán la atención principal de estos trabajos.

La profunda visión que aportan los textos en cuanto a los procesos de retroalimentación de nuestras identidades y la esencia de la creolización regional se complementa con excelentes documentos fotográficos que testimonian la dimensión de los escenarios carnavalescos en las zonas anteriormente mencionadas.

La edición cuenta con valiosas colaboraciones de destacados intelectuales del Caribe, tales como, Rex Nettleford, Dereck Walcott, Patrick Chamoiseau, Roberto Da Matta y del director de la Fundación Prince Claus, Els Van der Plas.

Salah M. Asan y Olu Oguibe: *Authentic/ Excentric; Conceptualism in Contemporary African Art*, Ithaca, Forum for African Arts, 2001, 263 páginas.

Esta publicación acompañó la exposición *Authentic/ Excentric: Africa in and out Africa*, presentada en el curso de la XLIX Bienal de Venecia, como un proyecto auspiciado por el Forum para las Artes Africanas.

La muestra, concebida y organizada por curadores africanos, reunió a siete destacados artistas africanos o descendientes, residentes en dicho continente o en la diáspora (Willem Boshoff, South Africa; María Magdalena Campos-Pons, Cuba/ USA; Godfried Dankor, Ghana/ UK; Rachid Koraichi, Algeria/ Francia; Berni Searle, South Africa; Zineb Zedira, Algeria/ UK y Yinka Shonibare, Nigeria/ UK), los cuales desde una dimensión conceptual, presentaron obras de diversos géneros, a saber: pintura, escultura, fotografía, video, instalaciones y multimedia.

La curaduría, a cargo de Salah M. Asan y Olu Oguibe, permitió reorientar criterios sobre el determinismo cultural, las nociones de originalidad y autenticidad, y el demandado exotismo conque se continúa recepcionando al arte africano contemporáneo.

Los valiosos ensayos que conforman el volumen abordan aspectos que son imprescindibles en los actuales debates del circuito internacional del arte: los fenómenos inherentes al llamado

concepto *cross-cultural* y las estéticas transnacionales; memoria, diáspora, desplazamientos, tráfico de influencias, transgresión, dislocaciones y otros aspectos de la experiencia post-colonial en espacios excluidos y fragmentados.

Estamos ante un notable aporte teórico para el conocimiento de los espacios y narrativas del arte contemporáneo africano.

Lizabeth Paravisini-Gebert e Ivette Romero-Cesareo (editoras): *Women at Sea, Travel, Writing and the Margins of Caribbean Discourse*, New York, ed. Palgrave, 2001, 301 páginas.

Esta edición reúne once textos críticos sobre la narrativa escrita por mujeres viajeras hacia/desde/en el Caribe: sus imaginarios y cuerpos representativos.

Las estrategias utilizadas por los autores de estos ensayos al instrumentar, para el análisis de esta significativa producción literaria, los conceptos de bordes y fronteras, marginalidad y desterritorialización, nacionalismo, hibridez y colonización cultural y los enfoques sobre las políticas de género, raza, clase, hacen que este texto constituya un referente necesario de los estudios culturales de nuestro tiempo.

Varios: *El Caribe continental e insular en su literatura: évasos comunicantes o fronteras?* Caracas, ed. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela y Asociación Venezolana de Estudios del Caribe, 2001, 144 páginas.

La condición multicultural del Caribe y la pluralidad del discurso narrativo de sus literaturas son abordados desde un enfoque comparatístico en los nueve artículos que conforman este volumen.

Sus autores reflexionan también sobre la literatura caribeña, continental e insular, como espacio de conexión que precisa cada vez más en la contemporaneidad de nuevas lecturas que redefinan conceptualmente sus estéticas representacionales, sus fronteras o territorialidad.

Entre otros, se destacan los trabajos de la profesora puertorriqueña, Helena Lázaro, quien profundiza sobre la producción literaria de la diáspora caribeña, y sus puntos de contactos como seres transplantados, y el de la investigadora venezolana Mireya Fernández Merino, la cual nos enfrenta a la historia de encuentros y desencuentros de un pasado colonial en el Caribe a través del análisis de los textos *Wide Sargasssea* de Jean Rhys (Dominica) y *Del amor y otros demonios*, del Premio Nobel 1982, el escritor colombiano, Gabriel García Márquez.

Colección *Pensamiento Caribeño* 2002, México, D.F., Siglo XXI Editores, / Argentina, Siglo XXI Editores, s.a., 2002.

La colección incluye los siguientes títulos: Antonio García de León Griego: *El mar de los deseos: el Caribe hispano musical, historia y contrapunto*, 244 páginas; Francesca Gargallo: *Garífuna, gariganú, Caribe*, 101 páginas; Sergio E. González Rubiera: *Turismo, beneficio para todos*, 89 páginas; Giancarlo Soler Torrijos: *A la sombra de los Estados Unidos*, 121 páginas; Carlos Jesús Delgado Díaz: *Límites socioculturales de la educación ambiental*, 189 páginas.

Como bien indican sus títulos, estos volúmenes, abordan temáticas e inquietudes comunes a nuestra región.

Fragmentos del horizonte musical caribeño, la memoria del pueblo garífuna, criterios sobre la organización de la industria turística regional, la consolidación de espacios democráticos, reflexiones sobre una educación ambiental, son algunas de las zonas favorecidas por estos autores, cuyo abordaje y puntos de vista, ayudan indudablemente a replantearnos el Caribe desde su dinámica contemporánea.

Carina Pino-Santos: *Fin de milenio; nuevos artistas cubanos*, La Habana, ed. Letras Cubanas, 2001, 75 páginas.

Se trata de una compilación de ensayos en los cuales la autora aborda críticamente la producción de relevantes figuras que nutren, desde la diversidad de poéticas y lenguajes, la plástica cubana de fines de los ochenta y el decursar de los noventa: Abel Barroso, Angel Ramírez, Agustín Bejarano, Sandra Ramos, Eduardo Abela, Andy Rivero, Carlos Estévez, Elsa Mora, Armando Mariño y Eduardo Montoto.

El libro cuenta también con una valiosa introducción en la cual se sintetiza el desarrollo histórico-genético del arte en Cuba desde el siglo XIX hasta las tendencias más contemporáneas, y una galería con ilustraciones de los autores citados.

La propia autora explica que este volumen constituye la segunda parte de un proyecto sobre el arte de los noventa, cuyo antecesor es la antología *Arte cubano de fin de siglo*, en la que se ofrecen variadas aproximaciones teóricas sobre el tema por diversos especialistas de la isla.

Una oportunidad valiosa para develar rutas del arte cubano contemporáneo.

Varios: *Cultural (con) Fusion? [TransCaribbean Performance and Performers]*, San Juan, ed. Sargasso/ Caribe 2000, Universidad de Puerto Rico, 2000, 123 páginas.

Este es el último y cuarto volumen publicado por la serie Caribe 2000 que anteriormente había incluido : *re-Definitions – Global /National /Cultural / Personal of Caribbean Space* (1997), *Speaking, Naming, Belonging: The Interplay of Language and Identity in Caribbean Cultures* (1998) y *A Gathering of Players and Poets: Voice and Performance in Caribbean Cultures* (1999).

Los textos que integran cada edición fueron presentados por sus autores en los Simposios celebrados como parte del Proyecto Caribe 2000, entre 1996 y 1999.

En la presente edición los autores abordan diversas experiencias performativas que recrean espacios representativos de las sociedades caribeñas y sus cuerpos culturales.

Merecen destacarse las colaboraciones de los prestigiosos antropólogos estadounidenses Sally y Richard Price; del profesor y director del Programa Caribe 2000, Lowell Fiet; del profesor y director teatral trinitario, Rawle Gibbons; y de la crítica teatral cubana y Directora del Departamento de Teatro de la Casa de las Américas, Vivian Martínez Tabares.

Victorien Lavou Zoungbo
(editor): *Las Casas frente a la*
esclavitud de los Negros; visión
crítica del Undécimo Remedio
(1516), Saint-Estève, ed. Presses
Universitaires de Perpignan
(CRILAUP), 2001, 389 páginas.

La polémica figura de Fray Bartolomé de las Casas, inseparable de la historia de los procesos coloniales en el hemisferio occidental, recobra aquí esa condición pero, sobre todo, su verdadera naturaleza. A partir de diversos análisis de corte socio-cultural, dedicados a desentrañar la lección moral de esta personalidad tan atractiva, los textos de los autores aquí reunidos permiten al lector tener un balance de la significación de Afroamérica para todo el continente. Algunos autores apuntan que sus variables contornos y su esencia no ha sido una prioridad para los estudiosos de América Latina. Este volumen que incluye análisis fundamentales de Roberto Fernández Retamar, Manuel Lucena Salmoral, Jean Pierre Tardieu, André Saint Lu y Eva Bueno, entre otros. La colección se complementa con la inclusión de seis entrevistas a Jaime Arocha, María Ramos Rosado, Luz María Montiel, María Cristina Díaz Pérez, Luis M. Díaz Soler, María Nieve Araújo y Muriel Altunaga. De este modo queda abierto el debate sobre un tema ancilar de las Américas abordado por varias generaciones de estudiosos.



Agua de Yemayá, obra que reproducimos en la cubierta del presente volumen de Anales del Caribe, es una pieza que integró la muestra Las aves y los peces, de Manuel Mendive, exposición que fuera auspiciada por el Coloquio Internacional Mitos en el Caribe celebrado en el verano del año 2000 y que tuvo lugar en la Galería Latinoamericana de la Casa de las Américas. Las palabras de presentación del catálogo estuvieron a cargo de la poetisa Nancy Morejón cuyo texto ofrecemos ahora a nuestros lectores:

ESTAS SON LAS AVES Y ESTOS son los peces de Manuel Mendive.

Unas y otros han sido traídos a un mundo de papel, nuevo y original. Tal parece que con el aliento de muchos siglos, sumergido en el sueño azul de aguas profundas e infinitas; ingrávito entre los celajes de su monte de espumas, este pintor ha logrado dibujar sus picos y sus patas y el ameno contorno de sus figuras con trazos leves, tan leves que los que estamos contemplándolos sólo podemos descubrir su permanencia ritual y esa belleza repartida entre un acuario soterrado y tranquilo y una floresta montañosa.

Mendive —un yoruba de Cuba que siempre ha preferido las cosas naturales de su flora y su fauna—, ahora vive rodeado de estas aves y estos peces, devueltos hoy a su tierra de origen, desenvuelta en sus mitos cotidianos, en el amor al prójimo y en ese ojo antropomórfico que convierte las escamas de un pez en estrellas del cielo; que ilumina las plumas de un pavo real con el fin de que su

luz toque el fondo de los mares del Sur.

Las aves y los peces de Manuel Mendive emprenden el camino de los primeros años con la frescura del peregrino que se detiene en medio de ese camino antiguo y nos deja en lo alto de su casa en Tapaste: un mundo nuevo y mágico, en donde los seres humanos encuentran su plenitud recreados en una naturaleza virgen, comunicada con lo mejor de sus espíritus, su quehacer cotidiano y sus dioses yoruba. Estas aves, estos peces, le dan una lección de amor a todo el que los mira pues nos hacen pensar que somos únicos y fuertes, capaces de volver a formar parte de un cosmos único imposible de ser dominado por la violencia, la destrucción del planeta y la implacable tiranía de la electrónica.

Estos son, aquí están, las aves y los peces de Manuel Mendive en su eterna presencia, en su inefable mito universal.