

Casa

de las Américas 287

abril-junio / 2017

**A medio siglo de
*Cien años de soledad***

Del Premio Literario

Textos de

GUSTAVO BELL LEMUS

ROSALBA CAMPRA

PATRICK CHAMOISEAU

LOURDES GIL

PETER HULME

ALBERTO SALCEDO RAMOS



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

Fondo Editorial
Casa de las Américas





Casa

de las Américas 287

abril-junio/2017

año LVIII

Órgano de la Casa de las Américas

Fundadora:

Haydee Santamaría

Directores:

Roberto Fernández Retamar

Jorge Fornet

Subdirector:

Aurelio Alonso

Consejo de Redacción:

**Luisa Campuzano, Pablo Armando Fernández,
Jaime Gómez Triana, Raúl Hernández Novás (†),
Marcia Leiseca, Nancy Morejón,
Caridad Tamayo Fernández, Yolanda Wood,
Roberto Zurbano**

Editora-redactora:

Xenia Reloba

Correctora:

Anele Arnautó Trillo

Diseño y emplane:

Ricardo Rafael Villares

Realización computarizada:

Roxana Monduy

Coordinador de producción:

Jorge Alberto Tartabull

Redacción:

Casa de las Américas, 3ra. y G,
El Vedado, La Habana 10400, Cuba.

Teléfonos: (537) 838 2706 al 09, ext. 108
(537) 836 7601

Correo electrónico: revista@casa.cult.cu

Sitio web: www.revistacasa.casadelasamericas.org

Suscripción: suscripciones@casa.cult.cu

Precio del ejemplar en Cuba: \$ 5 (MN)

Hechos e Ideas

- 3 Peter Hulme • *Caliban*: La inteligencia americana de Roberto Fernández Retamar
11 Selena Millares • Tema del traidor y del héroe: el caso Almoina
28 Jorge Luis Arcos • *El logos sumergido o légamo oscuro*. Para una lectura de *Otros poemas* de Raúl Hernández Novás

Medio siglo con *Cien años de soledad*

- 39 *El 30 de mayo de 1967...*
41 GUSTAVO BELL LEMUS • *Cien años de soledad* o la reivindicación del Caribe en la identidad nacional de Colombia
49 ¿Por qué recomendarías a un lector de hoy *Cien años de soledad*?
JOSÉ ALCÁNTARA ALMÁNzar / REY ANDÚJAR / PIEDAD BONNETT / ROBERTO BURGOS CANTOR / FERNANDO BUTAZZONI / JUAN CÁRDENAS / FERNANDO CONTRERAS CASTRO / ARTURO CORCUERA / ALEJANDRA COSTAMAGNA / RAFAEL COURTOISIE
56 ALEYDA GUTIÉRREZ MAVESoy • Escribir el Caribe fuera de los límites de Macondo
67 CLAUDIO FERRÚFINO-COQUEUGNIOT / MILTÓN FORNARO / ANA GARCÍA BERGUA / ANDREA JEFTANOVIC / MARTÍN KOHAN / EDUARDO LALO / ADRIANA LISBOA / SERGIO MISSANA / ERIC NEPOMUCENO / PEDRO ÁNGEL PALOU
73 ALBERTO SALCEDO RAMOS • *Macondo en el alma*
80 HILDEBRANDO PÉREZ GRANDE / ANA QUIROGA / HERNÁN RIVERA LETELIER / GRINOR ROJO / ANACRISTINA ROSSI / LUIZ RUFFATO / RAMIRO SANCHIZ / CHIQUI VICIOSO / JUAN VILLORO / CARLOS WYNTER
87 JORGE FORNET • García Márquez y Cuba: testimonio de una pasión

Del Premio Literario Casa de las Américas 2017

- 102 SILVIO TORRES-SAILLANT • Descolonización de la lectura: el legado de la Casa

Letras

- 111 PATRICK CHAMOISEAU • Ninguna muerte es poderosa
113 ROSALBA CAMPRA • Desde Córdoba de la Nueva Andalucía; Ronda del exilio; En busca de la Isla Grande; Desde el Mediterráneo
119 LOURDES GIL • Una vieja película de Chaplin; Confesiones de la condesa de Merlín o lamento de la escritora cubana que regresa a la Isla; La inapresable levedad del ser

Artes plásticas

- 127 NAHELA HECHAVARRÍA POUYMIRO • Del espacio, las esculturas e instalaciones: fronteras en una colección

Cuatro números por año.

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.

La opinión de la Casa de las Américas se expresa en los editoriales y en notas que así lo indiquen.

En los casos de colaboraciones que no haya solicitado, la revista no se compromete a devolver los originales ni a mantener correspondencia.

Inscrita como impreso periódico en la Dirección Nacional de Correos, Telégrafos y Prensa.
Permiso No. 81222/153.

A las compañeras y los compañeros que en el taller de la UEB Gráfica Caribe se ocupan de la impresión y el acabado, agradecemos el trabajo entusiasta con que hacen realidad esta revista.

© Casa de las Américas, 2017

ISSN 008-7157

Libros

- 130 VIVIAN MARTÍNEZ TABARES • Si esto es una obra teatral, que la escena nos permita comprobarlo
- 134 LORENA SÁNCHEZ • *Ni una sola voz en el cielo*: esto no es «narcoliteratura»
- 137 NORGE ESPINOSA MENDOZA • Cenizas de un deseo cuyr: por un libro de Diego Falconí
- 142 JAIME GÓMEZ TRIANA • *Mingas de la palabra*: nuevas lecturas sobre la expresión indígena contemporánea en Abya Yala
- 147 CAMILA VALDÉS LEÓN • Nunca más habrá olvido
- 151 CIRA ROMERO • A propósito de *Cuando lo nuevo conquistó América*
- 155 YENYS LAURA PRIETO VELAZCO • Eduardo Langagne: «Lo que no viene en la portada»
- 160 Al pie de la letra
- 171 Recientes y próximas de la Casa
- 175 Colaboradores/Temas



Este número ha sido ilustrado con obras de la exposición *En el espacio: de lo escultórico a lo instalativo*, reseñada en esta edición. Asimismo, la sección «Medio siglo con *Cien años de soledad*» utiliza fotografías de Aracataca y facsímiles de manuscritos de García Márquez pertenecientes al archivo de la Casa de las Américas.

Portada: FELIZA BURSZTYN (Colombia). *Formas circulares*, 1973. Acero inoxidable, 53 x 65 x 41 cm.

Contraportada: RICARDO CÁRDENAS (Colombia). *Nube*, 2015. Acero inoxidable, 190 x 165 x 85 cm.

PETER HULME

Caliban: La inteligencia americana de Roberto Fernández Retamar*

Los libros más importantes son los que uno siempre recuerda haber comprado. Aún atesoro la copia estropeada del *Caliban* de Roberto Fernández Retamar que compré en Buenos Aires en julio de 1974. Los tiempos no eran entonces favorables para la América Latina. En Chile, Augusto Pinochet se había autoproclamado jefe supremo al frente del país. En la misma Argentina acababa de morir Juan Domingo Perón, para ser sucedido por su viuda, Isabel, abiertamente bajo el control de José López Rega, conocido como «El Brujo», cuyos escuadrones de la muerte comenzaron rápidamente a liquidar la oposición izquierdista. Cuando leí el ensayo afirmativo de Fernández Retamar frente a ese tétrico fondo, sentí que abría camino, aunque entonces no sabía exactamente cómo, y ciertamente no me di cuenta de lo importante que llegaría a ser para mi propia carrera. Releyéndolo hoy, finalmente me doy cuenta de su impacto personal: mucho de lo que he escrito durante los últimos cuarenta años puede ser visto como una suerte de extensas notas al pie del apasionado y al propio tiempo elegante discurso de Fernández Retamar. Lo que aquí sigue es, pues, en parte tributo, en parte agradecimiento, así como un renovado compromiso con una serie de propuestas todavía centrales para la comprensión del Caribe.

* La versión en inglés de este texto encabezó el dossier «45 Years of *Caliban*», de la revista *Small Axe*, No. 51, noviembre de 2016.

De hecho, al releer *Caliban* en 2016 lo que más me impresionó, en el ambiente algo más tranquilo de los montes de Cumbria, es el modo en que la riqueza y la inteligencia de su argumento sobrepasan ahora las circunstancias de su intensa composición durante un período de catorce días y noches insomnes en junio de 1971. Genéricamente, *Caliban* es una polémica lo suficientemente breve como para ser incluida en una entrega de *Casa de las Américas* (donde ocupa veintisiete páginas) y bastante extensa para ser publicada como un breve libro (la edición argentina tiene ciento cincuenta y siete páginas).¹ Al presentar el ensayo como la respuesta a una pregunta que se le había hecho «hace unos días»,² Fernández

Retamar empieza subrayando la urgencia con que estaba escribiendo, circunstancia que recordará detalladamente en 1986 en «Caliban revisitado», enfatizando tanto la amargura del llamado caso Padilla en Cuba como el debate sobre la revista *Mundo Nuevo*, que incluía a varios escritores latinoamericanos, entre ellos, Carlos Fuentes. Luego, Fernández Retamar también menciona que el Che Guevara había comenzado su mensaje a la Conferencia Tricontinental, celebrada en La Habana en 1967, citando a José Martí: «Es la hora de los hornos, y no se ha de ver más que la luz» —y resulta claro que Fernández Retamar quería que los lectores originales de *Caliban* sintieran el calor de esos hornos, así como que vieran la luz que podían producir.³ Sin dudas, esas circunstancias locales son importantes para la comprensión de cómo el ensayo llegó a escribirse, pero ya no son determinantes para su pleno significado. Así, por ejemplo, aunque el tema *poscolonial* no era de uso general en 1971, ahora *Caliban*, con razón, es visto como precursor de los estudios poscoloniales, reconocido como tal por Edward Said en *Culture and Imperialism*, y por Robert Young en *Postcolonialism: An Historical Introduction*.⁴ «Caliban» fue rápidamente

1 La primera publicación del ensayo fue en *Casa de las Américas*, No. 68 (septiembre-octubre de 1971), pp. 124-151. Fue editado en forma de libro en *Caliban. Apuntes sobre la cultura de nuestra América*, en Ciudad de México (Diógenes, 1971) y Buenos Aires (La Pléyade, 1973). Con pequeños arreglos, ha reaparecido, *inter alia*, en una colección de ensayos de Fernández Retamar: *Para el perfil definitivo del hombre* (1981; repr., La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985), y en *Todo Caliban* (Milenio, Buenos Aires, No. 3, noviembre de 1995), pp. 13-45. *Todo Caliban* también comprende «Caliban revisitado» (1986), «Caliban en esta hora de Nuestra América» (1991), «Caliban quinientos años más tarde» (1991) y «Adiós a Caliban» (1993). Todos fueron publicados en *Casa de las Américas*, salvo «Caliban quinientos años más tarde», aparecido primero en *Nuevo Texto Crítico*, No. 11 (1993), pp. 223-244. La traducción al inglés, «Caliban: Notes Towards a Discussion of Culture in Our America», de Lynn Garafola, David Arthur McMurray y Robert Márquez, fue publicada en *Caliban*, entrega caribeña especial de la *Massachusetts Review* (1, No. 1-2, 1974, pp. 7-72), luego incluido en Roberto Fernández Retamar: *Caliban and Other Essays*, trad. de Edward Baker con prólogo de Fredric Jameson (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989), pp. 3-45, colección que también incluye «Caliban revisitado» (pp. 46-55).

2 Fernández Retamar: *Caliban*, 9.

3 Fernández Retamar: *Caliban*, 65. Ver Ernesto Che Guevara: «Mensaje a la Tricontinental», suplemento especial de *Tricontinental* (La Habana, 16 de abril de 1967). Para más detalles sobre lo ocurrido en Cuba durante el verano de 1971, ver Ambrosio Fornet: «El quinquenio gris: Revisitando el término», *Casa de las Américas*, No. 246 (enero-marzo de 2007), pp. 3-16, y Rebeca Gordon-Nesbitt: *To Defend the Revolution is to Defend Culture: The Cultural Policy of the Cuban Revolution* (Oakland, CA, PM, 2015), pp. 66-68, 276-309.

4 Ver Edward Said: *Culture and Imperialism* (Londres, Chatto and Windus, 1993), pp. 257-258; y Robert J.C. Young: *Postcolonialism: An Historical Introduction* (Oxford, Blackwell, 2001), p. 210.

traducido al inglés, pero no es sino hasta 1989, al editarse la traducción de los ensayos de Fernández Retamar, con una Introducción de Fredric Jameson, cuando «Caliban» fue colocado en el escenario poscolonial. Jameson sugería que era, si algo podía serlo, el equivalente latinoamericano –y predecesor– de *Orientalism*, de Said.⁵

Sin embargo, remitirnos a la publicación original de «Caliban» en *Casa de las Américas* revela el hecho significativo de que el ensayo de Fernández Retamar resultó la contribución final a una entrega titulada «Sobre cultura y revolución en la América Latina». Ese enfoque de la región no era sorpresivo, dados la polémica sobre *Mundo Nuevo* en la que Fernández Retamar participó, y el papel protagónico desempeñado por Cuba en la política cultural latinoamericana durante los años sesenta. De modo que era apropiado que Fernández Retamar contribuyera a la cuestión en forma de una intervención en el venerable debate sobre la identidad latinoamericana enmarcada en los personajes de *La tempestad*, discusión iniciada por el ensayo *Ariel* (1900), del intelectual uruguayo José Enrique Rodó, cuyo centenario se conmemoraba precisamente ese verano de 1971.⁶ Lo genial de ese regreso de Fernández Retamar a la alegoría de *La tempestad* fue la relectura del *Ariel* de Rodó a través de los ojos de Martí, ya reconocido por Fidel Castro, según señala Fernández Retamar, como autor intelectual del asalto al

Cuartel Moncada en 1953, y por consiguiente de la Revolución que le siguió, e identificado como la base cultural de esta al reimprimir su ensayo seminal «Nuestra América» (1891) como la pieza inicial de la citada entrega de 1971 de *Casa de las Américas* que cierra con «Caliban».⁷ La hipótesis que subyace en *Caliban*, triunfalmente demostrada por su construcción y argumento, radica en que si Martí hubiera vivido para participar en el debate sobre *La tempestad*, se hubiera identificado con la figura de Caliban. Martí ya había sido invocado por todo tipo político de cubano: nadie ha hecho más que Fernández Retamar, desde los años sesenta hasta nuestros días, para establecerlo como el espejo en que la Revolución siempre puede ver su reflejo ideal.

En la segunda de las ocho secciones de su ensayo, Fernández Retamar hace una breve historia de cómo la figura de Caliban ha sido interpretada a partir de la obra de Ernest Renan de 1878 *Caliban, suite de «La tempête»*. La obra moderna clave es, sin dudas, *Psychologie de la colonisation* (1950), de Octave Mannoni –traducida al inglés como *Prospero and Caliban: The Psychology of Colonization*–, un libro que rápidamente captó la atención de Aimé Césaire, Frantz Fanon y George Lamming, como apunta Fernández Retamar, adoptando él mismo la posición fanoniana de rechazar la postura de un análisis psicológico del propio Caliban.⁸ Fernández Retamar ya se había

5 Fredric Jameson: prólogo a *Caliban and Other Essays*, viii.

6 Ver Martin S. Stabb: *In Quest of Identity. Patterns in the Spanish American Essay of Ideas, 1890-1900* (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1967), pp. 35-46; y Jean Franco: *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist* (Harmonsworth, UK, Penguin, 1970), pp. 52-81.

7 José Martí: «Nuestra América», *Casa de las Américas*, No. 68 (septiembre-octubre de 1971), pp. 6-12; originalmente publicado en *La Revista Ilustrada de Nueva York*, enero 1, 1891.

8 Ver Octave Mannoni: *Psychologie de la colonisation* (París, Seuil, 1950), traducido como *Prospero and Caliban: The Psychology of Colonization*, por Pamela Powesland (Nueva York, Praeger, 1956); Aimé Césaire: *Discours*

librado de la posible acusación de que identificarse con Caliban –después de todo, un personaje creado por un dramaturgo británico– es ajeno a la realidad americana, al señalar que el origen del nombre se encuentra en un idioma americano: de hecho, en la palabra que también ha proporcionado la denominación para la región caribeña misma. Mientras Lamming y Césaire estaban mayormente interesados en lo que podían hacer con el personaje shakesperiano, fue Fernández Retamar –siempre un estudioso y un poeta– el que desenterró el estudio fundamental de 1920 del venezolano Julio César Salas *Los indios caribes: Estudio sobre el origen del mito de la antropofagia*, que fue el primero en desconstruir la acusación de antropofagia, tan exitosamente atribuida a los caribes en el siglo XVI que sus nombres devinieron rápidamente sinónimos de caníbales. La lectura escéptica que hace Salas de la narrativa de Colón sobre su llegada al Caribe es comparable con la que propone Fernández Retamar de la lectura escéptica realizada por Lamming acerca de la narrativa de Próspero de su llegada a una isla «canibal».⁹ La importancia de una identificación autóctona nunca debe ser subestimada en el contexto americano, y regresa luego en la cita clave de *Caliban* en Martí. Al final de esta sección, Fernández Retamar ha hecho lo que pudiera denominarse la «caribeñización» de un argumento latino sobre Caliban. Sus propuestas francesas, uruguayas y argentinas han sido desplazadas por escritores de Barbados,

Martinica y Cuba, quienes dieron nueva forma al debate de *La tempestad* al centrar en el personaje de Caliban, que puede ser identificado como caribeño, una representación de lo que Martí denominó, en frase repetidamente citada por Fernández Retamar, «nuestra América mestiza».

Esa frase es de una ambigüedad bien molesta. ¿Quiso Martí decir con ella que América era un continente mestizo, o solo que nuestra parte lo era –sin importar lo que abarque «nuestra parte»? Hay atisbos de un verdadero continentalismo americano en Martí y en Fernández Retamar, ambos admiradores de muchos escritores estadounidenses, ambos concientes de la presencia negra e indígena en la zona norte del continente que la hace tan mestiza como el resto. En su ensayo de 1969 «Cuba hasta Fidel», Fernández Retamar recuerda un incidente en París, en 1955, cuando se rieron porque él insistía en que era un «americano» –de Cuba–.¹⁰ Desgraciadamente, en los años iniciales de la década de 1890, como en los de 1960, las acciones de los Estados Unidos tendieron a sumergir esas potenciales simpatías continentales, estrechando el rango geográfico de «nuestro» hacia el sur del río Grande. Al escribir desde el Caribe, y basándose, como de hecho lo hace, en escritores como Lamming y Césaire, Fernández Retamar quiere que su «nuestro» también comprenda las islas, uniendo sin costura alguna al Caribe con la América Latina. Las primeras versiones de *Caliban* tienen un significativo paréntesis insertado en una cita de *La mezcla de razas en la historia de la América*

sur le colonialism (París, Réclame, 1950); Frantz Fanon: *Peau noire, masques blancs* (París, Seuil, 1952) y George Lamming: *The Pleasures of Exile* (Londres, Michael Joseph, 1960).

9 Ver Lamming: *The Pleasures of Exile*, pp. 12-13.

10 Fernández Retamar: «Cuba hasta Fidel», en *Cuba defendida* (Buenos Aires, Nuestra América, 2004), pp. 73-76; originalmente publicado en *Bohemia*, 19 de septiembre de 1969, pp. 84-97.

Latina, de Magnus Mörner: «Ninguna parte del mundo ha presenciado un cruzamiento de razas como el que ha estado ocurriendo en la América Latina y en el Caribe [¿por qué esta división?] desde 1492».¹¹ De hecho, la estricta lógica del razonamiento de Fernández Retamar exige que no exista división alguna, que la América Latina y el Caribe sean vistos como una unidad. De acuerdo con Martí, fuera de «nuestra América mestiza» está «la América europea» que, para ajustarnos a la lógica de su división, Fernández Retamar quiere identificar con los Estados Unidos, aunque Martí había reservado su más aguda burla para los latinoamericanos que de modo insensato copiaban como monos las modas e ideas parisinas; y, hasta en la década de 1970, y más aún hoy día, Los Ángeles, Nueva York y Nueva Orleans fueron al menos tan «mezclados» como Buenos Aires, Lima y La Habana. Cuando todo está dicho y hecho, el término *latino* apenas sugiere una sacudida de las influencias europeas. Al adoptar la identidad de Caliban para «nuestra América», Fernández Retamar saca a los Estados Unidos de esa identificación, donde el discurso arielista los había colocado explícitamente: Caliban como un bárbaro materialista. Vista retrospectivamente, la movida de Fernández Retamar pudiera parecer algo rara. Rodó había escrito *Ariel* en la secuela de 1898 para reafirmar los valores verdaderos de la civilización. El Nuevo Mundo había heredado esos valores del Viejo, pero los Estados Unidos los habían olvidado rápidamente en la carrera por el progreso material. La América hispana, de acuerdo con Rodó, debería asumirlos por su cuenta. Además, Fernández Retamar estaba escribiendo mientras ocurría otra agresión esta-

dunidense contra la Revolución Cubana, pero su versión de la alegoría no ofrece a los Estados Unidos otra posición para ocupar más allá de una extensión de Próspero, una «América europea» que apenas se distingue del resto del continente.

Aunque las divisiones ideológicas son aquí forzadas, es sin embargo evidente la importancia del Caribe en la teoría de Fernández Retamar: Cuba puede relacionarse, por el idioma y la tradición colonial, con el Uruguay de Rodó, pero geográfica y culturalmente está más cerca de las islas del Caribe anglófono y francófono que han producido la reinterpretación de Caliban con la que Fernández Retamar quiere asociar a Cuba y su Revolución.¹² A pesar de su ambición de ayudar a las luchas mundiales anticoloniales, Cuba siempre ha asumido con seriedad su papel regional, y Fernández Retamar, como director de la revista *Casa de las Américas*, ya estaba a la vanguardia en 1971, auspiciando muchos eventos que acogieron a escritores caribeños en La Habana. En 1979 –aún bajo la dirección de Haydee Santamaría– la Casa de las Américas creó el Centro de Estudios del Caribe y su ambiciosa revista multilingüe *Anales del Caribe*, publicada entre 1981 y 2007 y que recommenzó su publicación en 2016. De los treinta y siete nombres invocados como avatares de Caliban en el ensayo original, once pertenecen a las islas caribeñas, aunque significativamente ninguno es del Caribe anglófono, a pesar de las referencias hechas en otros puntos a Brathwaite y Lamming. En la versión final, el cuadro de honor ha aumentado hasta ochenta y uno, de los que veinticinco

11 Fernández Retamar: *Caliban*, p. 113, n. 2.

12 Octave Mannoni trabajó como profesor en Martinica en 1925, de modo que también él tenía una conexión caribeña.

son de las islas del Caribe, las anglófonas representadas ahora por Amy y Marcus Garvey, Edna Manley, C.L.R. James, George Lamming y Kamau Brathwaite.¹³

El final de esa sección del ensayo sobre la memoria de la figura de Caliban une tres manifestaciones positivas, una por cada una de las mayores tradiciones caribeñas –anglófona, francófona, hispanófona–: el poema de Kamau Brathwaite «Caliban», de su libro *Islands; Une tempête*, de Aimé Césaire; y la historia condensada de la Isla, «Cuba hasta Fidel», del propio Fernández Retamar.¹⁴ Todas fueron escritas en 1969, solo dos años antes de *Caliban*. Esta conjunción obviamente fue importante para Fernández Retamar: identificó a Caliban con el Caribe visto como una unidad toda y también con el Caribe contemporáneo. Retrospectivamente, la conjunción no funciona del todo. Para Brathwaite y Césaire, Caliban era, a lo más, un símbolo del *orgullo negro* bien distinto de «nuestra América mestiza» de Martí; y en el primer ensayo, Fernández Retamar no llega del todo a adoptar la figura de Caliban como la suya propia, aunque la semilla de este personaje puede adivinarse cuando apunta la derivación del nombre en *La tempestad* y la formulación europea de la imagen canibalesca que emerge de la resistencia caribe: «Así, como caníbales, como antropófagos,

como encarnaciones del mal, van a entrar en la historia europea los más valientes de los habitantes de nuestras islas, los que más tenaz resistencia opusieron al invasor».¹⁵ En este punto de vista, el verdadero discípulo de Martí fue, de hecho, George Lamming en sus sutiles reflexiones sobre Próspero y Caliban en *The Pleasures of Exile*, aunque el *Caliban* original de Fernández Retamar no lo trata del todo bien –un olvido que generosamente corregirá en versiones posteriores.¹⁶

Caliban termina con una larga cita del discurso de aceptación pronunciado por el Che Guevara, quien devendría amigo de Fernández Retamar, cuando la Universidad de Las Villas le otorgara un título honorario a fines de 1959. El Che era un buen ejemplo de un Caliban que maldecía a Próspero por haberle enseñado el idioma, y Fernández Retamar quería incluir esa cita en particular, de uno de los discursos menos conocidos del Che, porque su exhortación final entroncaba tan bien con la reiterada frase clave en *Caliban*, «nuestra América mestiza» de Martí: «Y a los señores profesores, mis colegas, tengo que decirles algo parecido: hay que pintarse de negro, de mulato, de obrero y de campesino; hay que bajar al pueblo, hay que vibrar con el pueblo, es decir, las necesidades todas de Cuba entera».¹⁷ La palabra

13 Fernández Retamar: *Caliban*, pp. 49-50; *Todo Caliban*, p. 21.

14 Edward (Kamau) Brathwaite: «Caliban», en *Islands* (Oxford, Oxford University Press, 1969); Aimé Césaire: *Une tempête: Adaptation de «La tempête» de Shakespeare pour un théâtre nègre* (Paris, Seuil, 1969). Brathwaite usó luego la alegoría de *La tempestad* como base de «An Alternative View of Caribbean History», en *The Colonial Encounter. Language* (Mysore, University of Mysore Centre for Commonwealth Literature and Research, 1984), pp. 43-65.

15 Fernández Retamar: «Cuba hasta Fidel», p. 80.

16 Ver la versión del ensayo en *Todo Caliban*, p. 19. Sobre Lamming y *La tempestad*, ver mis ensayos «Reading from Elsewhere: George Lamming and the Paradox of Exile», en Peter Hulme y Willson H. Sheridan, eds.: *The Tempest and its Travels* (Londres, Reaktion, 2000), pp. 220-235, y «The Seeds of Revolt: George Lamming and *The Tempest*», en Bill Swarz, ed.: *The Locations of George Lamming* (Londres, Macmillan, 2007), pp. 112-131.

17 Fernández Retamar: *Caliban*, pp. 155-156.

clave aquí es *pintarse*, término usado para maquillarse. Es obvio por qué los traductores al inglés procuraron evitar una traducción directa que los hiciera correr el riesgo de sugerir que los distinguidos profesores se aplicaran pintura negra. *Become black* [«Convertirse en negro»] funciona bastante bien, siempre que la frase sea leída metafóricamente: lo que el Che está buscando es una identificación deseada —«imagínese un negro... imagínese un obrero»—.¹⁸ La identidad nunca es otorgada simplemente.

De este modo, la cita clave en *Caliban* relaciona exitosamente la exhortación del Che con el razonamiento de Martí sobre la identificación, y une a ambos con la propuesta por Fernández Retamar de la figura de Caliban. En su ensayo de 1884 sobre autores americanos aborígenes, Martí había dado respuesta a su propia indagación implícita sobre la relación que podía establecerse entre la población indígena de América y los colonizadores europeos de ese continente, particularmente en relación con las llegadas relativamente recientes. «Se viene de padres de Valencia y madres de Canarias», escribió, como era el caso del propio Martí, «y se siente correr por las venas la sangre enardecida de Tamanacao y Paramaconi».¹⁹ Como uno de los más luminosos pensadores de finales del siglo XIX, Martí era ajeno a la supuesta identificación racial o biológica. La identidad era cuestión para la imaginación, y la suya tenía que ver con los guerreros caribes que habían defendido sus tie-

rras contra invasores extranjeros.²⁰ Fernández Retamar hace la conexión que había preparado en las páginas iniciales del ensayo: «*sangre de caribe, sangre de Caliban*».²¹ Los americanos son —si asumen su verdadera identidad— mestizos por imaginación, y Martí, sin usar la palabra Caliban, tal vez ha dado su irrefutable respuesta al *Ariel* de Rodó dieciséis años antes de que el uruguayo escribiera su ensayo. A la polémica no tiene que faltarle sutileza, ni audacia. Cuarenta y cinco años después de su primera publicación, *Caliban* sigue tan sutil, tan audaz, como en 1971.

La última sección de *Caliban* se titula «¿Y Ariel, ahora?». Ariel es el intelectual, si bien en este caso de la variedad gramsciana, bien alejada de la concepción de Rodó. Fernández Retamar no necesita deletrear una mayor identificación, pero las implicaciones de su argumento sugieren que con la alegoría de *La tempestad* Martí permanece como la figura trascendente, personificando tanto a Caliban como a Ariel. De todas las figuras contemporáneas, el Che se acerca más a esa dualidad, y Fidel Castro —a pesar de sus considerables valores intelectuales propios— personifica a Caliban, mientras Ariel (irónicamente) encuentra su representación más cercana en el propio Fernández Retamar. En una entrevista con este último, Roberto González Echevarría mencionó una vez que él enseñaba *Caliban* como una novela autobiográfica —descripción que Fernández Retamar no discute— y, de hecho, se podría leer esa sección final de *Caliban* como la autodes-

18 «Caliban», en *Caliban and Other Essays*, p. 45.

19 Citado por Fernández Retamar (*Caliban*, p. 69). Ver Martí: «Autores americanos aborígenes», en *Obras completas*, 27 vols. (La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963-1966), vol. 8, pp. 336-337.

20 Para la identificación del caribe, véase el *Handbook of South American Indians*, vol. 4, ed. Julian Steward (Washington, D.C., Smithsonian Institution, 1948), p. 669.

21 Fernández Retamar: *Caliban*, p. 70. Cursivas en el original.

cripción de un Ariel que ha negado su fidelidad a Próspero (cuidadosamente personificado en la cátedra de la Universidad de Columbia que Fernández Retamar declinó a principios de 1959 para correr la suerte de la Revolución), a fin de abrazar al insurgente Caliban que peleara en la Sierra Maestra.²²

A lo largo de los últimos setenta años Caliban ha llegado a desempeñar en América, y particularmente en el Caribe, el mismo tipo de papel que Don Quijote y Hamlet habían ocupado durante varios siglos en Europa. Fernández Retamar pudo haber escrito su «Adiós a Caliban» en 1995, pero la Casa de las Américas ya había publicado el masivo estudio *Trois Calibans* (638 páginas), de Roger Toumson y, recientemente, el aún más voluminoso (724 páginas) *Canibalia*, de Carlos Jáuregui, que reafirman el compromiso continuado de La Habana con la potencia del personaje.²³

22 Roberto González Echevarría: «Entrevista: Roberto Fernández Retamar», *Diacritics*, vol. 8, No. 4, 1978, p. 82.

23 Roger Toumson: *Trois Calibans* (La Habana, Casa de las Américas, 1981); Carlos A. Jáuregui: *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina* (La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2005). Ver también dos volúmenes sustanciosos: Alden T. Vaughan y Virginia Mason Vaughan: *Shakespeare's Caliban: A Cultural History* (Cambridge, Cambridge University Press, 1991); y Nadia Lie y Theo D'haen, eds.: *Constellation Caliban: Figurations of a Character* (Ámsterdam, Rodopi, 1997).

Proliferaron en otras partes las rescrituras de la obra. Hace poco, en la pieza extraordinariamente cómica de Esiaba Irobi *Sycorax*, que ocurre casi toda en Jamaica, y que incluye un Ariel llegado con Colón, un Caliban que recibe su correcto nombre de Caribe y, como una obra dentro de la obra, una versión de *La tempestad* actuada ante los miembros de la Asociación Caribeña de Filosofía. En la primera escena, Sycorax, aún muy viva, narra su rabia ante la versión de la estancia en la isla que Próspero (su amante antaño) da, al regresar a Europa, a un escritor llamado William Shakespeare, quien convirtió la historia en una farsa. Próspero—exclama Sycorax incrédula—llegó a afirmar que a su llegada la isla no estaba habitada. «¡Me cago en él! Nosotros los caribeños hemos vivido en esta isla desde el comienzo del tiempo y, de buenas a primera, este ñame político, con un confuso sentido de la geografía, ¿pretende que en el siglo xv esta era una isla sin habitantes? ¡Sin habitantes, carajo!».²⁴ Es posible que Fernández Retamar deplora un tanto el lenguaje, pero sin dudas estaría de acuerdo con el sentimiento.

Sedbergh, febrero de 2016 

Traducido del inglés por Ana Puñal y revisado por el autor.

24 Esiaba Irobi: *Sycorax* (Enugu, Nigeria, Abic, 2013), p. 9.

Tema del traidor y del héroe: el caso Almoína

Conceptuado por muchos, durante décadas, como uno más de los cortesanos de Leónidas Trujillo, y por ello olvidado e incluso denigrado por amplios sectores, José Almoína aún es para la mayoría un gran desconocido. Sin embargo, la indagación en su legado y su perfil biográfico puede llevar a conclusiones reveladoras, y a la consideración de este exiliado español, asesinado por orden del tirano en 1960, como lo que realmente fue: un hombre comprometido que puso su vida –hasta perderla– al servicio de un ideal noble, y que sacrificó su nombre y su memoria por el bien común, por la causa de la libertad.

Cuando Mario Vargas Llosa escribe su novela del dictador –*La fiesta del Chivo* (2000)–, anunciada y madurada durante años, se distancia de la clave carnavalizadora que domina las versiones de Roa Bastos, García Márquez y Carpentier, y también de su decisión de poner el foco en el tirano, y no en su reino de horror, como hiciera antes Miguel Ángel Asturias en *El Señor Presidente*. El escritor peruano se concentra en delatar a la red de cortesanos que sustenta el trujillato, a través del atentado perpetrado por ellos mismos, que acaba con la vida de su líder el 30 de mayo de 1961. Por otra parte, cabría preguntarse el porqué de que eligiera como tema de su novela de dictadura el caso dominicano, lo que le suponía, entre otras dificultades,

un arduo trabajo lingüístico.¹ Una de las posibles respuestas tal vez sea la existencia de bibliografía privilegiada sobre esas décadas ominosas, una bibliografía nutrida de manera abismada por dos intelectuales republicanos que pagaron con la vida el atrevimiento de su denuncia: el mencionado José Almoína, que con el seudónimo «Gregorio R. Bustamante» publica *Una satrapía en el Caribe. Historia puntual de la mala vida del déspota Rafael Leónidas Trujillo* en 1949 –según Vicente Llorens, «la acusación más directa y detallada que hasta entonces se conocía contra Trujillo y su dictadura»–² y Jesús de Galíndez, que en su estela escribe *La era de Trujillo: un estudio casuístico de dictadura hispanoamericana* (1956), documentado a partir del material ofrecido por Almoína, y al que en 1991 Manuel Vázquez Montalbán dedicará una espléndida novela: *Galíndez*. En definitiva, Vargas Llosa no podía hacer, como sus compañeros de generación, un retrato desacralizador de la figura del tirano, entre otras cosas porque ya lo había hecho antes ese intelectual erasmista

que fue José Almoína, quien no solo delató toda la podredumbre de su régimen, sino que atacó a Trujillo donde más le dolía, al derrumbar la ficción mítica de sí mismo que este había construido minuciosamente a lo largo de los años, en un país cuya capital llevaba ya su nombre –Ciudad Trujillo–, que estaba sembrada de carteles que rezaban «Dios y Trujillo», y que se refería al tirano como *el Benefactor*, término que iba seguido de una interminable ristra de títulos grotescamente altisonantes y casi de opereta bufa.

Frente a toda esa épica falaz, Almoína lo representa animalizado como dragón o chacal, y recuerda que ese monstruo, que convirtió al país en una mazmorra sangrienta, había comenzado como vil ladrón de ganado, y con los años haría enterrar las cenizas de su padre cuatrero en la catedral Primada de América junto a las de Colón –«parece que las bóvedas se estremecieron un poco, sin decidirse al derrumbamiento»–,³ y elevaría a su madre –«una regular modista y sin retruécano una mujer modesta»–⁴ a Primera Dama. Almoína caricaturiza el complejo de inferioridad de Trujillo –por sus orígenes humildes, su ignorancia y el color de su piel mulata, que se ocupaba de maquillar cuidadosamente cada día, mientras afirmaba provenir de la aristocracia europea–, y derrumba su imagen de *protomacho*⁵ con informes sobre su depravación y sus velei-

1 «Cuando un novelista asume el riesgo de escribir sobre un tema ajeno a sus vivencias y a su cultura, tropieza generalmente contra un muro insalvable, tanto más si es extranjero [...]. Vargas Llosa se puso al día con la crónica, pero no con la cultura de los dominicanos, especialmente con el habla, y el habla lo delata a ratos, en la voz de la narración, lo traiciona, lo denuncia como peruano con pasaporte español. Solo Valle Inclán pudo atravesar impunemente la barrera del habla, inventándose un habla» (Pedro Conde Sturla: *El Chivo de Vargas Llosa. Una lectura política*, Santo Domingo, s.e., 2011, pp. 51, 54-55).

2 Vicente Llorens: *Memorias de una emigración (Santo Domingo, 1939-1945)*, prólogo de Manuel Aznar Soler, Sevilla, Renacimiento (Biblioteca del Exilio), 2006, p. 211.

3 José Almoína: *Una satrapía en el Caribe*, Santo Domingo, Letragráfica, 2015, p. 25.

4 *Ibíd.*, p. 35.

5 «Según la óptica de Miguel Pimentel, que analiza la relación entre lo erótico, la nación y la figura del dictador, Trujillo se concebía a sí mismo como “el Padre de la Patria y el macho nacional que tenía a su disposición a todas las mujeres”. Asimismo, N. Richard, con similar interés, denominó a esta característica “la sublimación

dades homosexuales,⁶ al tiempo que duda sobre la paternidad de su primogénito, Ramfis, hijo de la española María Martínez, a la que convertiría también en Primera Dama: «La María, que como buena gitana no carece de gracejo, se metió en la talega al monstruo. Había hecho una buena faena. Desde sus tiempos habaneros durante los que tenía el récord de toda clase de citas y no precisamente de clásicos griegos ni latinos, anhelaba tropezar con alguien que la instalara definitivamente en la vida».⁷ Habla también de que «harta de carne se mete a moralizadora» y —escrito por el «miserable gallego Almoína»— publica el libro *Meditaciones morales* «con prólogo pagado de José Vasconcelos».⁸ Todo el alegato

viril del mando”, por otra parte, un elemento cotidiano en no pocos regímenes totalitarios», Matilde Eiroa y María Dolores Ferrero: «Rafael L. Trujillo y Francisco Franco: de los vínculos históricos a los compromisos coyunturales», *Iberoamericana*, vol. XVI, No. 61, 2016, p. 154.

6 «No ha de olvidarse que el Sátrapa es un anormal típico. Cuando aún era solo Mayor en el Ejército, persiguió a una mujer hasta el templo de Los Llanos, y allí mismo, en el sagrado recinto, la violó. El poder ha dado satisfacción amplísima a esos torpes impulsos. No tolera resistencias, ni oposiciones. A una muchachita honesta que rechazó sus pretensiones, la prendieron y se la llevaron, e hizo que todo el destacamento de Fundación la poseyera y así destrozada, moral y materialmente, la mandó a su casa. Como se ve, Tiberio era un caballero de la Tabla Redonda, si se le compara con el Chacal de La Caoba. // Para lo ambisexual, el hombre de confianza de Trujillo es Manuel de Moya, que se desnuda ante su jefe y juntos realizan las más indescritibles combinaciones. Otro tipo igual, pero más degenerado, es Vega Batlle, complaciente camarada del tirano y... Rector de la Universidad. Hay épocas en que el déspota se rodea de Secretarios maricones» (Almoína: 74).

7 Ibid., p. 42.

8 Ibid., p. 43.

tiene un objetivo claro, y es alertar al área caribeña de ese peligro: «Un loco puede provocar un gran incendio. Recordemos el caso de Hitler. Los ingleses se reían de él y de su bigotito de pintor fracasado. Sin embargo su megalomanía conmovió al mundo. En otra proporción, no tan mínima como se supone, el vesánico Trujillo constituye un serio peligro para las naciones de la cuenca del Caribe».⁹ Un capítulo especial, el tercero, se dedicará a «los que rodean al sátrapa: alcahuetes, bufones, lacayos y aduladores», esos que pasarán a protagonizar la obra de Vargas Llosa.

Sobre el trujillato ya había abundantes aportaciones,¹⁰ si bien tras el asesinato de Almoína y Galíndez por orden del Benefactor, y de la muerte de este último en atentado, quedó el período sumido en una nebulosa, mientras los herederos del tirano se ocupaban de perpetuar su herencia de corrupción, peculado, nepotismo y violencia. El libro de Vargas Llosa supone un detonante que hace volver las miradas sobre el proceso histórico dominicano, y conmociona a esa sociedad prisionera de una etapa de su historia que parecía no tener fin. Pedro Conde Sturla, en sus incisivos comentarios a la novela vargasllosiana, recuerda las incómodas acusaciones de plagio que recibió el escritor peruano a raíz de la publicación de *La fiesta del Chivo*,¹¹ que incluso en su título

9 Ibid., p. 65.

10 Véase Bernardo Vega: *Almoína, Galíndez y otros crímenes de Trujillo en el extranjero*, Santo Domingo, Fundación Cultural Dominicana, 2001, p. 20.

11 Véase también Frauke Gewecke: «La fiesta del Chivo, de Mario Vargas Llosa: perspectivas de recepción de una novela de éxito», *Iberoamericana*, vol. I, No. 3, 2001, pp. 151-165. Según la autora, las fuentes principales que usa Vargas Llosa son el libro de Bernard Diederich (*Trujillo: la muerte del dictador*, 1978) y el

mostraba analogía con *The Death of the Goat* (1978), del neozelandés Bernard Diederich; no obstante, admite lo saludable que fue ese ataque contra los cortesanos, delatores, esbirros y mercenarios del sátrapa —entre los que se incluyen escritores como José Vasconcelos y Gastón Baquero—,¹² y también que convirtiera en centro de las miradas internacionales a un país donde el

de Robert D. Crassweller (*Trujillo: la trágica aventura del poder personal*, 1968), además de «los “clásicos” del género histórico-biográfico acerca de Trujillo», *Una satrapía en el Caribe. Historia puntual de la mala vida del déspota Rafael Leónidas Trujillo* (1949), de José Almoína, y *La era de Trujillo. Un estudio casuístico de dictadura hispanoamericana* (1958), de Jesús de Galíndez, p. 158.

- 12 Al respecto cabe recordar las palabras de Virgilio Piñera: «¿qué valor moral podría tener para la gente de *Orígenes* el dinero de Baquero o una palabra de aliento, si al mismo tiempo él dedicaba en *La Marina* artículos encomiásticos a Leónidas Trujillo?», en «El baquerismo literario», *Las palabras de El Escriba. Artículos publicados en Revolución y Lunes de Revolución (1959-1961)*, comps.: Ernesto Fundora y Dainerys Machado, La Habana, Ediciones UNIÓN, 2014, p. 66. Añaden los compiladores en nota: «En 1956 Gastón Baquero publicó en el *Diario de la Marina* el artículo “La era de Trujillo”: un libro inútil y aburrido [...]. Después de aclarar que el libro proviene de la tesis de grado de Galíndez, y de referir la polémica en torno al tema y a la publicación del texto, Baquero asegura que dicho volumen no pasa de ser “una de las tantas invectivas contra el régimen político de la República Dominicana”: “Galíndez, que no tiene autoridad moral ni política para combatir el régimen de Trujillo, pues a su sombra y a sus beneficios vivió seis años —cuando ya Trujillo era Trujillo, y nadie podía llamarse a engaño sobre su modo de gobernar y de ser— ha hecho un libro vulgar y monótono [...]. Apuntarle a Trujillo muertos que otros matan o muertos que no han muerto, es la cosa más fácil y de segura publicidad que pueda hacerse”» (Ibíd.).

trujillismo se mantenía en el poder, tras saquear, nos dice, el Archivo General de la Nación para lavar la memoria de las familias patricias:

Vargas Llosa vino al país a documentarse y escribir sobre Trujillo pensando que Trujillo estaba muerto y enterrado y se desató un escándalo —tamaño escándalo— porque Trujillo vive y manda, su herencia vive y manda [...]. Personajes de la caverna trujillista ostentan posiciones cimieras en la dirección de la cosa pública y en la dirección de los tres mayores partidos que se disputan el poder. Nombres de barrios y calles honran la memoria de esbirros y limpiasacos [...]. Ellos controlan el poder, ellos controlan la información, ellos controlan la historia.¹³

Un caballo de Troya

José Almoína estuvo ciertamente entre esos *cortesanos* del trujillismo, pero actuó a modo de caballo de Troya: hubo de participar en todo ese teatro de adulación servil que rodeaba al tirano, y esto le proporcionó una posición privilegiada para recopilar la información que después volcaría en su decisivo alegato antitrujillista. Ensayista e historiador, masón y socialista, había nacido en Lugo en 1903, hijo de un médico de Santiago de Compostela y de una cubana natural de San Juan de los Remedios. Fue el fundador del PSOE en la ciudad zamorana de Benavente, y compatibilizó su trabajo como funcionario de correos con los estudios universitarios tardíos, hasta que se vio arrastrado por la tragedia española de 1936 y la diáspora de 1939, junto con sus hijos y su esposa,

- 13 Conde Sturla: *El Chivo...*, pp. 21-22, 25.

Pilar Fidalgo. Ella pasó antes por las cárceles de Franco, y proyectó su testimonio en un texto estremecedor, *Une jeune mère dans les prisons de Franco*, publicado en París por *Archives Espagnoles* en 1938, y también en versión inglesa en Londres ese mismo año.¹⁴

Almoína y los suyos estuvieron entre los más de dos mil refugiados españoles que acogió el régimen de Trujillo como estrategia para mejorar su deteriorada imagen internacional, tras la cruenta matanza de haitianos que tuvo lugar en 1937. En República Dominicana se vio impedido a trabajar como tutor del heredero,¹⁵ Ramfis; pronto se sumaría a sus clases la Prestante Dama, María Martínez, que se manifestó fascinada por el intelectual español. La consecuencia sería la primera actuación (conocida) de Almoína como *ghost writer*: la pieza teatral *Falsa amistad*¹⁶ y las

mencionadas *Meditaciones morales*, publicadas con la firma de ella, y donde el duende jocoso y osado de Almoína no se inhibe de citar a Pi y Margall, Joan Maragall, Séneca y hasta Voltaire. Estas colaboraciones afianzaron la confianza en él, y también los recelos que provocaba tanto entre los cortesanos como entre los suyos, que lo consideraban un mercenario. Escribió además anónimamente y por encargo el libro *La frontera de la República Dominicana con Haití* en 1946, destinado a calmar la tensión del momento con ese país; posteriormente reconoció su autoría. En 1947 logra huir a México,¹⁷ y comienza a difundir un detallado «Informe confidencial» destinado a los países del entorno caribeño para alertar de los planes trujillistas. Al publicar en 1949, con seudónimo, *Una satrapía en el Caribe*, conmociona al dictador hasta los extremos que le permiten una inteligencia privilegiada y un también privilegiado conocimiento de su vida y su obra, con un retrato descarnado de ese minotauro en su laberinto del mal. Las sospechas del tirano le obligan a escribir el libro encomiástico

14 Pilar Fidalgo: *A young mother in Franco's prisons*, Londres, United Editorial, 1938. El hecho de que el folleto apareciera en francés originalmente permite conjeturar que tal vez Almoína colaborara en la redacción de ese testimonio, dado su dominio de esa lengua —de la cual después publicaría numerosas traducciones—, y dado también su hábito de publicar textos firmados con otros nombres, por lo demás un juego literario común en la época.

15 «El tirano tenía una capacidad inusual de penetración en la psique de los colaboradores. Debió quedar impresionado por la erudición de Almoína como parte de su vehemente hispanofilia, lo que tal vez lo llevó a no tomar en consideración su pasado de militante de izquierdas» (Roberto Cassá, prólogo a Salvador E. Morales Pérez: *Almoína, un exiliado gallego contra la dictadura trujillista*, Santo Domingo, Archivo General de la Nación, 2009, p. 10).

16 «[Trujillo] se lo recordó a María en la última pelea: “Olvidas que esas pendejadas no las escribiste tú, que no sabes escribir tu nombre sin faltas gramaticales, sino el gallego traidor de José Almoína, pagado por mí.

¿No sabes lo que dice la gente? Que las iniciales de *Falsa amistad*, F y A, quieren decir: Fue Almoína”» (Mario Vargas Llosa: *La fiesta del Chivo*, Madrid, Alfaguara, 2000, p. 28).

17 Tras el asesinato de Almoína, en declaraciones recogidas en *El Espectador* el 7 de mayo de 1960, su viuda cuenta, entre otras cosas, que este había logrado huir de República Dominicana disfrazado y escondido en un avión de carga, y que era constantemente presionado para que regresara. Según la prensa de esos días (recogida en el Archivo General de la Administración, en Alcalá de Henares, con la referencia 4537/exp.46///82/11883), Almoína había rechazado reiteradamente la exigencia de escribir un libro contra Galíndez tras su asesinato, y conjurar así un nuevo oprobio internacional, y ya había sido víctima de un atentado contra su vida cuatro años antes.

Yo fui secretario de Trujillo (1950) —donde la hipérbole laudatoria alcanza el grotesco y delata la verdadera intención, para quien quiera verla—. No obstante, ya nunca ha de hallar la paz: vivirá desde entonces entre amenazas, escondiéndose, cambiando de domicilio y temiendo posibles represalias hacia su mujer y sus hijos. Su relación con el tirano se convierte en una oscura danza de la muerte: Almoina se tropezará una y otra vez con sus figuraciones, encarnadas por sus pistoleros, y vivirá dedicado a esquivarlos hasta caer, atropellado y luego acribillado, en 1960.

Su figura queda desde entonces difuminada entre la niebla del tiempo. Vargas Llosa, como en general todo autor tradicional de novela histórica, no cita sus fuentes, pero sí nombra en diversas ocasiones a Almoina en su novela, lo cual no deja de ser un modo de reconocimiento, porque en esas referencias siempre lo presenta como un claro enemigo del tirano, frente a interpretaciones como la del historiador dominicano Bernardo Vega, que se empeña, por razones no definidas, en descalificarlo como mercenario y traidor. Por su parte, Orlando Inoa, editor literario de *Una satrapía en el Caribe*, ha anotado que Vega habla de «acusaciones falsas contra funcionarios, libelos y sensacionalistas» de Almoina pero «calla sobre las actuaciones de varios de los colaboradores del dictador». ¹⁸

Los primeros que se ocuparon de su memoria lo hicieron de una manera ambigua: es el caso del exiliado Vicente Llorens, que en sus citadas *Memorias* valora su calidad intelectual al tiempo que manifiesta dudas y reticencias sobre su

actuación. Nos cuenta cómo lo conoció en Santo Domingo, y le impresionaron sus conocimientos históricos. Después, cuando se convierte en consejero de la familia Trujillo, «sobre Almoina empezaron a recaer empleos, honores y distinciones. Se le nombró catedrático de número [...] se le otorgó la ciudadanía dominicana privilegiada, para ocupar meses después, en enero de 1945, el puesto de máxima confianza: secretario particular del presidente». ¹⁹ La actitud de Llorens es de desconcierto y desconfianza ante el intelectual gallego: «sin duda había en Almoina dotes suasorias poco corrientes, capacidades inéditas de buen cortesano, mano izquierda muy hábil de buen cacique galaico para poder manejárselas entre una experimentada camarilla de intrigantes y aduladores», ²⁰ no obstante le otorga el beneficio de la duda. En 1978, Javier Malagón, al referirse al exilio, insiste en la suspicacia: «Otro caso, y en relación con el mismo dictador, fue el de José Almoina, hombre inteligente y estudioso, pero que tuvo la debilidad de aceptar el puesto de secretario particular de Trujillo, y escribió, o se vio obligado a hacerlo, un libro titulado *Yo fui secretario de Trujillo* (1950)». ²¹

Ya en 1990, Vázquez Montalbán impone un giro a esa tendencia, y en su novela *Galíndez* se refiere a Almoina en nuevos términos. Como es sabido, el libro relata la investigación llevada a cabo por una joven norteamericana, Muriel, que tiene como objeto la vida del nacionalista vasco Jesús de Galíndez —secuestrado y asesinado por

18 Orlando Inoa, prólogo a la edición dominicana de José Almoina: *Una satrapía en el Caribe*, Santo Domingo, Letragráfica, 2015, p. 6.

19 *Ibid.*, p. 208.

20 *Idem.*

21 Javier Malagón: «Los historiadores y la historia en el exilio», en VV.AA.: *El exilio español de 1939*, vol. V («Arte y ciencia»), Madrid, Taurus, 1978, p. 302.

orden de Trujillo en 1956—, para vertebrar una tesis doctoral sobre la ética de la resistencia; la mirada femenina y la vejación de esa joven son motivos que reaparecen en la obra de Vargas Llosa. Es muy curioso que Vázquez Montalbán hable de amistad entre ambos exiliados españoles: según el testimonio de Llorens, estaban distanciados a causa de no haber ayudado Almoína a la joven Rosa Báez, pareja de Galíndez, en unos exámenes de la Escuela Diplomática; conocemos ese malestar por las menciones que hace el propio Galíndez en *La era de Trujillo*. Sin embargo, en la novela de Vázquez Montalbán veremos el encuentro de ambos como el de dos cómplices, y se reconoce además a Almoína como la fuente del vasco: «Y toda la información infamante la saca de un libro sin decoro, de *Una satrapía en el Caribe*, escrita por el seboso Almoína, con el seudónimo de Gregorio R. Bustamante».²²

El misterio Almoína

La propia circunstancia de su proceso biográfico, ya apuntada, hace que la vida de Almoína esconda muchos enigmas. Como ya se ha visto, las alusiones diversas que Vázquez Montalbán y Vargas Llosa hacen al caso de José Almoína lo presentan como un enemigo del tirano. Ambos han bebido de esa fuente que es *Una satrapía en el Caribe*, y han reconocido sin duda al héroe que se esconde tras la máscara del traidor: ese intelectual republicano que usó el cargo de secretario de Trujillo para asestarle el golpe más rotundo que puedan impulsar las palabras, y que hubo de publicar de inmediato el libro laudatorio *Yo fui*

secretario de Trujillo como coartada necesaria frente a alguien que hacía torturar y asesinar no solo a cualquiera que osara contradecirle, sino también a toda su familia. Tan alto fue el voltaje del libro firmado por «Bustamante» que no se publicó en República Dominicana hasta 1999, es decir, sesenta y cuatro años después de la muerte del déspota, y por primera vez con el nombre del verdadero autor: José Almoína.²³

La primera edición de *Una satrapía en el Caribe* aparece con muchas pistas falsas, empezando por el lugar de impresión: en su cubierta interior dice «Guatemala» —es, no lo olvidemos, la de la década revolucionaria—, pero en la última página, la 248, se esconde esto: «impreso en la Ciudad de México, D.F.». No hay fecha por ningún lado, y lleva un prólogo del «editor»; con los años se sabrá que era Bartolomé Costa Amic, el mismo que publicara la primera edición de *El Señor Presidente* de Asturias en 1946, y que trabajó en Guatemala entre 1948 y 1954, contratado para organizar la editorial de la Secretaría de

²³ De hecho, ya se puede hallar digitalizado en línea y con libre acceso, con fecha de 2011: <<http://www.memoria-antifranquista.com/wp-content/uploads/2014/10/JOSE-ALMOINA-UNA-SATRAPIA-EN-EL-CARIBE.pdf>>. Y es que el tirano estaba muerto, pero el trujillismo, como se ha anotado, seguía vivo. Comienza el proceso de rehabilitación de su figura, y su prologuista afirma que «esta obra contiene datos biográficos de los compromisarios de mantener la dictadura, quienes, contrario a lo que se quiere propalar, fueron tan responsables como Trujillo en el funcionamiento de la misma. La razón por la cual la editorial Letragráfica patrocina la difusión de esta obra es su interés de poner al desnudo a aquellos malos dominicanos culpables de mantener esa oprobiosa dictadura [...]». José Almoína es un gran desconocido para la mayoría de los dominicanos» (Inoa, prólogo a *Una satrapía...*, p. 6).

²² Manuel Vázquez Montalbán: *Galíndez*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 215.

Educación. Habla este del 19 de junio de 1947, cuando se produce la invasión armada contra el trujillato, en Luperón, Puerto Plata, cuya consecuencia fue «la más espantosa matanza», y denuncia que «un escalofrío de terror recorre e invade la República Dominicana», para concluir: «Pero en tanto tal régimen podrido se hunde, y ante la ola de sevicias que en su agonía produce, parece indispensable que las cancillerías de América intervengan para gritar un ¡BASTA! al insaciable apetito de sangre del tirano. Millares de dominicanos agonizan en medio de inauditos martirios todos los días; día a día, cientos de ellos son asesinados».²⁴ Le seguirá la dedicatoria, firmada por «Gregorio R. Bustamante», es decir Almoína, que en todo el libro se distancia del estilo atemperado y culto que lo caracteriza como virtuoso prosista, para adoptar un tono acorde con sus fines y que no delate su autoría:

Dedico este libro crudo, amargo, brutal, a todos los que por su condición de demócratas, presencian con repugnancia invencible, el espectáculo de la más sangrienta, sórdida y feroz tiranía que ha contemplado América [...]; especialmente ofrezco su lectura monótona como la vida en una mazmorra, repetida como las conversaciones entre amigos que se reúnen a diario, pero exacta en todas sus partes, a los que por la posición en que los colocó el proceso histórico, pueden aplastar a este dragón, que con su aliento infecta a todo el Continente nuevo.²⁵

La rehabilitación plena del personaje histórico llega en 2009 con un libro del historiador cubano

Salvador Morales, *Almoína, un exiliado gallego contra la dictadura trujillista*, publicado en Santo Domingo²⁶ y fruto de una intensa investigación que incluye los archivos de los herederos del protagonista. Su estudio parte del hallazgo, en el Ministerio de Relaciones Exteriores de Venezuela, de una copia del mencionado «Informe confidencial» de 93 páginas que el exiliado redactó y difundió en medios diplomáticos con una minuciosa información sobre los siniestros planes de Trujillo en el área caribe.

En los años cincuenta el Chacal, como lo llama Almoína en su libro, alterado por una circunstancia exterior que se le está volviendo cada día más contraria, se concentra en la búsqueda de Almoína. A esa obsesión se suma una nueva: acabar también con Galíndez y su campaña contra Trujillo desde los Estados Unidos, acompañada de la amenaza de publicar una tesis doctoral sobre su régimen, cuya principal cantera es el libro del gallego.

Trujillo intentó tender una trampa a Almoína en la Cuba de Batista, para poder matarlo allí y responsabilizar a la policía cubana, pero el escritor logró escapar. Según Morales, no se sabe si Almoína intermedió para disuadir a Galíndez, no hay más que habladurías y ninguna prueba. Lo que sí reconoce como probado es que Galíndez puso en franco peligro a Almoína: «por estupidez, resentimiento o imprevisión Galíndez insiste en su obra *La era de Trujillo*, en que Almoína es el autor de *Una satrapía en el Caribe*. Obra que le sirvió bastante para su tesis. Fue una digresión innecesaria a los fines

24 Almoína: *Una satrapía...*, pp. 15 y 17.

25 *Ibid.*, p. 19.

26 También de interés es la contribución de Xurxo Martínez Crespo: *Exilio. José Almoína, Pilar Fidalgo. Dominicana*, México, Vigo, A Nossa Terra, 2009.

de su estudio. Su clara inteligencia debe haber advertido que estaba acentuando un peligro para su compatriota».²⁷

Almoína, en cambio, fue leal hasta el final, y defendió a Galíndez como «hombre probo, escrupulosamente honesto y fanáticamente idealista como buen católico a ultranza».²⁸ Se negó a intervenir en gestiones o chantajes al vasco, como declara en un documento estremecedor publicado tras su muerte y escrito a modo de testamento el 15 de julio de 1956 –tras el asesinato de Galíndez, el 12 de marzo del mismo año–, sabedor de que los matones le estaban ya pisando los talones.²⁹

27 Morales: *Almoína*, p. 236. En efecto, hay pasajes en *La era de Trujillo* en que Galíndez descubre la identidad de su compatriota y compañero de exilio como autor de *Una satrapía...* En especial, bajo el epígrafe «Peculado»: «Entre esos libros contra Trujillo el que precisa más datos es *Una satrapía en el Caribe*, firmado con el seudónimo de Gregorio R. de Bustamante. *Yo he visto dos cartas escritas en México y dirigidas a Nueva York para gestionar su traducción inglesa, en que se afirmaba que su verdadero autor es José Almoína*». También bajo el epígrafe «Los refugiados europeos»: «Hubo una pequeña minoría comunista [...] que pronto se inmiscuyó cautamente en la política dominicana; pero la inmensa mayoría se abstuvieron [sic] de participar en esta política interna, aunque también se abstuvieron de adular al dictador con muy rara excepción. [Nota]. La principal excepción fue José Almoína, quien aceptó ser secretario particular de Trujillo, y después escribió a su favor el libro *Yo fui secretario de Trujillo (sin perjuicio de escribir en contra Una satrapía en el Caribe, utilizando el seudónimo de Bustamante)*», en Jesús de Galíndez: *La era de Trujillo. Un estudio casuístico de dictadura hispanoamericana*, Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1956, pp. 348 y 385 (el énfasis es de la autora).

28 Morales: *Almoína*, p. 239.

29 «Pido a todos, esposa, hijos, amigos y a los que lo sean de la democracia y de la libertad en América, que

Quiero hacer esta declaración, que sé que me costará la vida, para que se sepa toda la verdad y para que México, mi patria de adopción, no se vea incluida en tan repugnantes manejos [...] ya que son varias las personas que están amenazadas de muerte también en México, por la organización terrorista de Trujillo que tiene, en verdad, atemorizado a todo el Continente. Sé que Trujillo me tiene sentenciado a muerte y que con su inmenso poder económico y político, con esa organización de pistoleros –algunos con pasaporte diplomático– de que dispone, y con la benévola tolerancia que le presta oficialmente, al parecer, el gobierno más poderoso del mundo, no podré escapar a la muerte.³⁰

En los archivos del Ministerio de Asuntos Exteriores español puede hallarse un testimonio revelador que anula la hipótesis de quienes consideran que Almoína siguió colaborando con el tirano como mercenario, y que fue asesinado solo para que no hubiera testigos de las negociaciones con Galíndez. Almoína fue asesinado por haber tenido el coraje de denunciar ese régimen sanguinario con un arrojo que no tuvo nadie antes. El documento aludido es un telegrama postal del 1 de agosto de 1957 –un año después del asesinato de Galíndez–, en que el embajador de España en Ciudad Trujillo dice al gobierno de Madrid: «GOBIERNO REPUBLICA DOMINICANA DESEARIA SABER SI ESTA EN ESPAÑA PELIGROSO (¿) EXILADO

publiquen o ayuden a publicar estas cuartillas para que resplandezca la verdad y no quede impune el crimen abyecto y horrendo cometido con un valeroso católico, mártir de sus ideales» (Morales: *Almoína*, p. 245).

30 Idem.

DOMINICANO ORIGEN ESPAÑOL JOSE ALMOINA MATEO
AUTOR LIBRO YO FUI SECRETARIO DE TRUJILLO». ³¹

Eso era Almoína para Trujillo, un elemento *peligroso* al que buscaba por todas partes sin éxito, porque su enemigo vivía escondido, cambiaba constantemente de domicilio y estaba protegido por una red de amigos que lo amparaban. El tirano, al igual que había acogido a los matones y secuaces que sustentaban el régimen de Gerardo Machado cuando este cayó, también acogió a los de Batista cuando fue derrocado, y serán así dos pistoleros cubanos los encargados de asesinar al fugitivo. A las 7:40 de la mañana del 4 de mayo de 1960, en una calle de México, lo atropellan y acto seguido le disparan tres balazos. El escritor sobrevive apenas unas horas, en las que repite, según los testimonios de la prensa de esos días: «fue Trujillo».

El último enigma

La vida criminal, megalómana y depravada de Trujillo estuvo concentrada en la construcción obsesiva de su propio mito para la posteridad, y de ahí la ingente fortuna que a través de los años invirtió en retribuir a muy diversos escribas, como Pedro González Blanco, autor de *La era de Trujillo* (1955), libro encabezado por un grabado que presenta al dictador con aspecto benévolo y dulcificado, y a cuyo pie se lee: «Generalísimo Doctor Rafael Leónidas Trujillo Molina, Padre de la Patria Nueva». Entre sus capítulos se incluye uno titulado nada menos que «Nacimiento del héroe», donde se afirma que «el entronque genealógico de Trujillo es bien conocido: un militar español

y un marqués de Francia». ³² La publicación del libro de Almoína firmado al fin con su propio nombre supone el comienzo de la rehabilitación necesaria de su figura. Las novelas de Vázquez Montalbán y Vargas Llosa mostraron los poderes de la literatura para iluminar lo que los oscuros intereses del trujillismo vigente quisieron ocultar. Sin embargo, aún queda un enigma pendiente.

Que Almoína por razones de seguridad no firmara con su verdadero nombre su denuncia de 1949, *Una satrapía en el Caribe*, ni consecuentemente pretendiera recibir reconocimientos por su gesto, sin duda valiente, es comprensible. Sin embargo, cabría imaginar que un hombre de su sentido ético sintiera como una enorme humillación el haber tenido que firmar, para salvar su vida y la de los suyos, la obra encomiástica *Yo fui secretario de Trujillo*, en 1950. En definitiva, Almoína se lo jugó todo –su nombre, su honor, su memoria– para sacar a la luz la información atesorada durante esos años en que fingió lealtad al tirano para ganar su confianza y obtenerla, y cabría imaginar que alguien como él, un *ghost writer* habituado al juego literario de los apócrifos a lo largo de su vida, deseara dejar en algún lugar un indicio, una huella, un guiño para nosotros, sus lectores futuros, que haga honor a la verdad última, el reconocimiento de su autoría de *Una satrapía en el Caribe* y, sobre todo, explicara la necesidad de esa otra obra laudatoria hasta extremos grotescos, que deja vislumbrar la intención caricaturesca pero no deja de ser encomiástica. En definitiva, cabe imaginar que haya en algún lugar alguna clave cifrada, y cabe preguntarse: ¿por qué eligió ese seudónimo? ¿Cuál es el vínculo secreto

31 Archivo General de la Administración, Ministerio de Asuntos Exteriores, referencia 4537 / exp 46 / 82 / 11883.

32 Pedro González Blanco: *La era de Trujillo*, Ciudad Trujillo, Editora del Caribe, 1955, p. 279.

que enlaza el nombre de Almoína con el de Bustamante, y que así explica y justifica el haber escrito su defensa del tirano, firmada, sí, por Almoína? Debe estar en alguna parte la revelación de esa impostura necesaria, de la misma manera que en las iniciales *f* y *a* del título de aquel libro que escribió para María Martínez de Trujillo, *Falsa amistad*, se encerraba su guiño: «fue Almoína». Ahora debería haber algo más, mucho más potente, como lo reclama la magnitud de su osadía.

Como nacido en Lugo y cercano a Asturias, y como historiador, es muy probable que Almoína recordara a aquel otro «Bustamante» que, allá por el siglo XVIII, fue el seudónimo que enmascaraba al asturiano Alonso Carrió de la Vandra, autor del célebre *Lazarillo de ciegos caminantes*, publicado también con lugar y autoría falsos, y cuya carga crítica hacia la administración colonial exigía esa máscara, que no libró al autor de la persecución y las represalias, ni al libro de ser prohibido. Eso puede haber pesado a la hora de elegir el apellido. En un entorno más cercano, cabe recordar la existencia de un Gregorio R.[os] Bustamante, que en 1935 fue presidente de la Asociación Socialista de Caravaca (Murcia), donde sería alcalde, y que el 28 de marzo de 1939 huyó desde Alicante a Orán, y de allí a México en octubre de 1942, antes por tanto de la llegada de Almoína, que pudo muy bien conocerlo y hacerle un guiño sesgado —incluso con su aprobación— al firmar *Una satrapía*...³³ Y, mucho más intere-

sante para nuestros fines, existe en los catálogos bibliográficos otro Gregorio Bustamante, militar hondureño que en los años cuarenta y cincuenta se hizo notar por pretender ser hijo del héroe cubano Antonio Maceo, y que fue autor de una *Historia militar de El Salvador*.³⁴

Volvamos entonces a esa pregunta de partida. ¿Encierra algún secreto el seudónimo Gregorio Bustamante? La búsqueda nos ofrecerá resultados iluminadores. Si tecleamos el título de *Una satrapía en el Caribe* en el catálogo digital de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, ocurre algo decisivo: su autor, Gregorio Bustamante, se identifica como nacido en 1903 y fallecido en 1960, y en un enlace se indica: «*see also* Almoína, José». Además, y esto es lo revelador, se atribuye a dicho Bustamante-Almoína otro título: *Historia militar de El Salvador, desde la independencia de Centro América, hasta nuestros días (1821-1935)*, de 1935. ¿Aportó Almoína a la Biblioteca del Congreso la información sobre ese vínculo, que no se contiene en otros lugares? ¿Es Almoína, historiador de reconocida

33 Puede hallarse información sobre él en el portal del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, donde figura su tarjeta de identificación —con fotografía incluida— como español nacido en 1901 que entra en México como asilado político en octubre de 1942. (Véase también el portal de la Fundación Pablo Iglesias, y *La Tribuna del Norte*, 18-11-2011).

34 «En vida del general Antonio Maceo, y hasta después de su muerte, no faltaron episodios reportados de individuos que se autotitulaban hijos suyos. Tales son los casos, poco antes de finalizar el siglo XIX, de un tal Santiago, en el estado norteamericano de Minnesota, y de Ramón Ahumada, que unas veces se decía hijo de Antonio, y otras, de su hermano José. // En época del presidente cubano Federico Laredo Brú (1936-40), alzó su voz en reclamo de ese título el general hondureño Gregorio Bustamante Maceo, autor del folleto publicado en 1938 *Biografía de los Maceo (héroes cubanos)*, en el que “demostraba” su descendencia maceísta» (Mario Cremata Ferrán: «El hijo de Antonio Maceo», *Opus Habana*, <<http://www.opushabana.cu/index.php/2014-06-05-21-29-20/36-articulos-casa-de-papel/572-el-hijo-de-antonio-maceo>>, consulta: 12-12-2016).

valía, autor de esa *Historia militar* firmada por el fantasmagórico Gregorio Bustamante? ¿Es ese el hilo de Ariadna que buscamos? Pudiera ser que sí, pero nos esperan aún algunas vueltas de tuerca en la indagación sobre este enigma, complejo de resolver para los esbirros de Trujillo pero disponible para nosotros, lectores de hoy. Porque si buscamos esa *Historia militar*, descubrimos que hay dos ediciones, una de 1935 y otra de 1951, es decir, publicada justo después de *Yo fui secretario de Trujillo*. La consulta de esta última descubre un secreto sorprendente: que está *trucada*, que contiene una impostura, una doble voz, y que parece albergar esa declaración velada que buscábamos. Pero para que su interpretación sea correcta, para que esa revelación pueda atribuirse a Almoína, deberíamos contrastarla con la edición de 1935, previa a toda esta rocambolesca historia editorial, y muy difícil de hallar. Si ahí no está truco ese pasaje que nos interesa, la hipótesis puede darse por validable.

Hay un ejemplar de esa edición de 1935 en la Biblioteca de la Universidad de Yale, que logré consultar por medio de un préstamo a la Biblioteca Nacional de España. Contra lo que dicen los catálogos digitales, está firmada por Gregorio Bustamante –sin la enigmática R. de *Una satrapía*–, Coronel del Ejército de El Salvador. Hallaremos muchos detalles que nos indican que se trata de otro autor, y que el *intruso* que lo acompaña en la edición de 1951 es un impostor. Hay en aquella una dedicatoria del autor, con letra cuidada y tinta azul, y la rúbrica, Gregorio Bustamante, en San Salvador, febrero de 1936. Es decir, existe el personaje, hay un retrato suyo además, de uniforme, donde aparenta unos cincuenta años. Hay también un prólogo, que en el 51 desaparece, y donde el autor habla

de sus intenciones: el gobierno ha convocado a la oficialidad intelectual del ejército para que participe en un concurso con un premio para «el que escribiera una narración histórica de nuestra vida militar», pero se declaró desierto; esa pereza o ignorancia de los militares lo lleva «sin pretensiones de erudito» a escribir este libro.³⁵ Dice que añade datos biográficos de algunos militares que considera héroes anónimos para que perdure su memoria. Su estilo es atemperado, torpe a veces, abigarrado en la sucesión de datos.

Pasemos a la edición de 1951. La primera señal de extrañeza se nos revela con el nombre del autor: Gregorio Bustamante «Maceo», con ese segundo apellido tan connotado que llama inmediatamente la atención. Por otra parte, el libro es más extenso, y el cotejo hace ver que las ampliaciones son de otro estilo, apasionado, en nada parecido al del militar severo y contenido. Va un ejemplo, donde se señala en cursiva uno de los añadidos de 1951, que podría entenderse como un guiño a la *década revolucionaria* guatemalteca:

El partido conservador de la América Central, formado por la nobleza de Guatemala, el clero y sus corifeos, no descansaban ni un momento en sus propósitos de derrumbar el régimen

35 Añade: «algunas personas, al tener noticia de mi trabajo, intentaron, con ofertas de ayuda, que tergiversara algunos hechos históricos en interés particular, y hasta de hechos en que yo he actuado y de que tengo plena conciencia de decir la verdad: pero fueron desairados para publicarlo con verdadera independencia y para que la juventud que se levanta, vea con claridad meridiana la historia militar de la patria» (Gregorio Bustamante: *Historia militar de El Salvador. Desde la independencia de Centro América, hasta nuestros días (1821-1935)*, San Salvador, Talleres Gráficos Cisneros, 1935, p. 3).

político establecido a raíz de la Independencia patria. No estaban conformes con la pérdida de las primacías que disfrutaron en la época colonial, y, convencidos de que por la fuerza no conseguirían recuperarlas, y de que, con el traslado de la capital a la ciudad de San Salvador se alejaban más sus esperanzas, acudieron a la intriga para lograr que los representantes al Congreso Federal fueran afectos a su causa. En efecto, el Congreso Federal, reunido en San Salvador el 18 de mayo de 1839,³⁶ autorizó a los estados para que se organizaran, con prescindencia de las leyes nacionales, mientras se reformaba la Carta Fundamental de la República, y en tal virtud, el Jefe de Honduras, don Justo Milla, que ejercía el mando desde 1837, convocó una Constituyente que declaró, el 12 de octubre de 1838, la soberanía e independencia del país; pero, con anterioridad, lo había hecho Nicaragua, y por último Costa Rica, con fecha 14 de noviembre del mismo año.³⁷

Se añade además en 1951 un largo artículo dedicado al héroe «Morazán ante la historia», y luego muchos más nombres de personajes (frente a los ocho de 1935). Y la obra acaba con una serie de anécdotas, seis más que en 1935. Esta edición segunda figura como publicada en tirada de mil ejemplares, y lo más llamativo, en un primer vistazo, es que incluye en su página 168 una supuesta biografía del propio autor, de ese «Gregorio Bustamante Maceo», que

de inmediato se nos revela como apócrifa, y que incluye un poema sorprendente. Se titula «Rasgos biográficos del Coronel don Gregorio Bustamante Maceo», y parece acogerse al mismo recurso que usó Cervantes en su *Quijote* con Cide Hamete Benengeli: el juego de introducir un autor falso. En la nota 1 leemos que el autor de estos rasgos biográficos fue el historiador Rómulo E. Durón —historiador hondureño de existencia contrastada—, pero se nos dice que los escribió en 1902. Sin embargo, esa biografía habla de acontecimientos muy posteriores a ese año; por ejemplo, del sitio de Tegucigalpa en 1924. Es decir, es claro que es un juego, una impostura: nos avisa que es falsa. Además, con un estilo alambicado y torpe, sembrado de anacolutos y alguna falta de ortografía (el mismo con que Almoína disfrazaba en *Una satrapía...* la elegancia y literariedad de su estilo personal) nos dice que el Coronel Gregorio Bustamante Maceo nace en Tegucigalpa en 1871, como hijo no legítimo del conocido héroe cubano —«Sus padres fueron el General don Antonio Maceo, una de las figuras más sobresalientes en las guerras de Independencia de Cuba, y doña Pastora Bustamante»— y nos narra el parto con una jocosidad que recuerda la de Lawrence Sterne y su *Tristram Shandy*:

La vida de nuestro biografiado es una cadena ininterrumpida de incidentes novelescos, pero verídicos. La condición psíquica del espíritu de sus progenitores, está revelada y latente en el espíritu inquieto del Coronel Bustamante Maceo. Baste saber que su padre venía impregnado de pólvora de los campos de Cuba, en misión secreta ante el Presidente de Honduras, General don José María Medina, y su madre, contrariando los designios de don

36 Esta fecha también es distinta, en 1935 era 1838.

37 Gregorio Bustamante Maceo: *Historia militar de El Salvador*, San Salvador, Centro América, Ediciones del Ministerio del Interior, Imprenta Nacional, 1951, p. 32.

Miguel Eusebio Bustamante, su padre, español intransigente, enemigo de la libertad de estos pueblos, para comprender las circunstancias que rodearon la época de la gestación y nacimiento del Coronel Bustamante Maceo, y, la suerte, con su intervención muda, pero imprescindible, corroboró para completar la estructura de su espíritu y modelar su carácter con la circunstancia de venir al mundo en los días en que los indios de Curarén habían asaltado la ciudad de Tegucigalpa cometiendo atrocidades, y como, al ser derrotados por los patriotas de la ciudad, muchos de ellos fueron capturados y ahorcados en una de las ceibas de las riberas del río que atraviesa la población, y su madre, que había encontrado asilo en una casa frente a dicha ceiba, al abrir la puerta de su habitación, vio que colgaban de las ramas del árbol ocho cadáveres de indios ajusticiados. *A consecuencia del susto nació el hijo del héroe cubano y de la hermosa doña Pastora*.³⁸

Lo grotesco y novelesco de la presentación del autor del libro invita a suponer como falsa la personalidad que se retrata, y por ende, del entramado al que pertenece. Todas esas imposturas que desdibujan repetidamente al verdadero autor funcionan como la figura reflejada en infinidad de espejos que vemos en el célebre final del filme *La dama de Shangai*, de Orson Welles: el pistolero dispara una y otra vez y da con la imagen falsa, reflejo de reflejos, mientras la figura verdadera se escabulle y el perseguidor se encuentra ante el vacío. Esa es la personalidad esquiva del enmascarado Gregorio R. Bustaman-

te, que no es el hondureño Gregorio Bustamante de 1935, y que se disfraza con esa figura a la que la popular revista *Bohemia* dedica una extensa entrevista en su número del 8 de enero de 1950, precisamente el año de edición de *Yo fui secretario de Trujillo*, y un año antes de la publicación de la mencionada *Historia militar*. Ahí el periodista Juan Emilio Friguls dialoga con este personaje, que se declara nacido en Tegucigalpa el 26 de noviembre de 1871 e hijo del Titán de Bronce, y que «evoca» sus recuerdos infantiles del padre «querido», habla de sus propias «proezas», y cuenta además que compone versos y que tiene una cátedra en la Escuela de Artes y Letras de San Salvador «donde soy profesor de encuadernación a mano», todo ello referido en una prosa afectada y empalagosa. Le preguntan por qué no escribe sus experiencias de la guerra, y él responde: «He escrito una *Historia militar de El Salvador* donde se recogen datos de interés. La primera edición hace tiempo que se ha agotado y no he podido hacer una nueva por falta de los mil quinientos colones que cuesta la impresión».³⁹ Al respecto de este sujeto, afirma Mario Cremata que «su visita a la Isla en 1951 provocó que rigurosos historiadores se dieran a la tarea de desmentirlo, manifestándose en este sentido la Academia de la Historia y la Sociedad Cubana de Estudios Históricos e Internacionales».⁴⁰ Parece que no le faltó tiempo al numen jocosos de Almoina para proyectar esa segunda edición de la *Historia militar*, donde, al tiempo que daba una lección a la petulancia

38 Bustamante Maceo: *Historia militar*, p. 168. El énfasis es de la autora.

39 Juan Emilio Friguls: «Vive en San Salvador, ansiando conocer a Cuba, un hijo del Titán», *Bohemia*, vol. 42, No. 2, 1950, p. 13.

40 Mario Cremata Ferrán: «El hijo de Antonio Maceo», *Opus Habana*, consulta: 12-12-2016.

de Bustamante, introducía pasajes propios que cerraran ese oscuro círculo abierto por el enigma de su autoría dos años atrás.⁴¹

En definitiva, existe, y como tema de actualidad en ese 1951, un Gregorio Bustamante Maceo que los historiadores denuncian como impostor. En nuestro caso, nos encontramos además una caricatura grotesca, que no obedece a la imagen de aquella fotografía de la edición de 1935, y que deriva de nuevo del genio burlesco de nuestro *ghost writer*:

El «Viacrucis» empezó por el parecido a Maceo de aquel recién nacido; bastante moreno, nariz grande y aplastada, ojos hundidos, orejas grandes, pelo negro medio enrollado y frente con grandes entradas, que denunciaban su origen, y que provocó inquina, no solo en los Bustamante, sino que hasta en el último de los «nobletes» descendientes de los españoles que residían en la ciudad. Las miserias de los primeros años de vida de aquella víctima inocente tocaron a su extremo. Con su padre ausente concretado a los trabajos de libertar a su amada Cuba.⁴²

Una vez establecidas esas premisas de distracción, narra las numerosas actividades de guerra que supuestamente protagonizó el biografiado, y

también habla de su actividad intelectual: «todo lo que da a la prensa lleva un sello de filosofía y de mortal [sic] tan marcado que, como alguien ha dicho antes que nosotros, con mucho acierto, de sus producciones: “bien pudieran servir para formar una Cartilla de enseñanzas cívicas con ellas”».⁴³

A continuación, el incansable *ghost writer*, que ya ha atraído al lector de la época con un tema de actualidad –Maceo y su supuesto hijo– da una última vuelta de tuerca, e introduce ahora algo que nos suena ya, al fin, a José Almoina, espejeando entre todo ese sinfín de reflejos y hablando de su relación con Trujillo:

Allá en los tiempos del Presidente Fernando Figueroa, nuestro amigo Bustamante Maceo, partidario del doctor don Prudencio Alfaro, disfrutaba de toda la confianza de aquel caudillo, al grado de estar en el secreto de todos sus trabajos políticos, y conocía personalmente a todos los comprometidos en ellos. Sabedor de todo el General Figueroa, quiso comprar con dinero la fidelidad de nuestro amigo, y como no lo consiguiera, apeló, aconsejado por sus esbirros, a hechos despóticos e inhumanos [...]. Todo lo soportó resignado el Coronel Bustamante Maceo con verdadera hombría, y a ese espíritu de sacrificio, por muy pocos igualados [sic], se debió la libertad y bienestar de infinidad de personas de valía que, si el Coronel Bustamante Maceo delata, habrían sido perseguidos y encerrados en las prisiones del Estado. Eso aconteció el año de 1910, y en esa época escribió el Coronel Maceo los versos que insertamos, y que demuestran el temple de nuestro amigo.⁴⁴

41 La referencia irónica al «clero y sus corifeos» antes citada desde el texto de 1951, firmado por Bustamante Maceo, contrasta con la actitud que el militar hondureño muestra en la entrevista de *Bohemia*: «lo interrumpe momentáneamente don Gregorio para saludar al Cardenal Manuel Arteaga que acaba de llegar a nuestro lado. [...] El hijo de Maceo dobla la rodilla y besa –con una reverencia religiosa que no se nos escapa– el anillo del purpurado» (p. 12).

42 Bustamante Maceo, p. 168.

43 *Ibíd.*, p. 170.

44 *Ibíd.*, p. 171.

Y ahora viene lo más sobrecogedor, unos versos que difícilmente pudieron ser escritos por aquel militar sin obra literaria conocida, pero sí por ese *ghost writer*, consumado escritor y crítico literario, y buen conocedor de poesía –autor de un libro sobre la poética de Díaz Mirón (1958)–, unos versos que no son los de un inspirado poeta pero que ofrecen toda la corrección propia de un experto, y que suponen una airada imprecación contra un tirano al que llama *pantera* –recuérdese que Trujillo era el *chacal*–, denuncian su barbarie y lo condenan al veredicto final de la Historia. Aquí está la transcripción completa de sus seis estrofas de endecasílabos de rima consonante:

Rebeldía

*Desprecio a los canallas, que en conjuro
Hoy trituran mis carnes y mis huesos
Por orden de un tirano; pero juro,
Que volarán mis prosas y mis versos
Azotándole el rostro, por impuro...*

*Hondas llagas me han hecho las cadenas;
Sufro hambre; sed y frío, hasta no más;
Pero no me doblegan tales penas,
Ni el imbécil sañudo capataz,
Que sonriente duplica mis faenas.*

*Informad al tirano que os da la paga,
Que un hombre de mi temple no se humilla;
Que mi ansia de botarlo no se apaga,
Que no me arredran él ni su pandilla,
Por más que quiera hacer mi suerte aciaga.*

*Que semeja pantera, por la calma
Con que ordena vejar mañana y tarde;*

*Que es verdugo de mártires sin palma;
Que usa las mismas armas del cobarde
Y traidor sin entrañas y sin alma...*

*Decidle que es avaro desde antaño;
Que es abyecto y falaz, como fue Judas
Con Jesús, al venderlo con engaño;
Que su fama de bravo deja en dudas,
Porque paga servicios con un daño.*

*Que el fallo de la historia no vacila;
Que a un militar honrado no se veja,
Se juzga, y condenado, se fusila;
Y que, claro su espíritu refleja,
Que tiene instinto fiero, como Atila...*⁴⁵

⁴⁵ Ibid., pp. 171-172. No acaba ahí su protesta, y según lo que aquí proponemos interpretar, su testamento, pues añade: «Podría formarse un grueso volumen con todos los detalles de la vida de nuestro amigo: pero quisiéramos verlos escritos con su amena pluma, pletórica de filosofías y de enseñanzas para las juventudes que él tanto estima y estimula con su ejemplo. Tendrían que figurar en esos interesantes relatos: los destierros, las persecuciones políticas; las emigraciones obligadas; las conspiraciones; el desempeño de comisiones difíciles y arriesgadas; las largas caminatas nocturnas a pie y por los montes; el egoísmo de los camaradas; las traiciones de los correligionarios; las negras calumnias; el despotismo de los esbirros de los tiranos; las cobardías de los empujadores; el indiferentismo, el olvido y la ingratitud de los viejos compañeros cuando escalaron puestos elevados, y las mil peripecias que rodean la vida agitada de su espíritu netamente revolucionario. El relato de esos acontecimientos, además de ameno, sería una colección de enseñanza para los jóvenes inexpertos que se dejan arrastrar por las melocidades [sic] de los ambiciosos al poder, fingiendo ideales patrióticos que no han sentido nunca, y que han arrojado al abismo a tantos hombres de buena fe, y a la patria en general» (Ibid.).

Por último, después de esa irrupción medial, desaparece el *ghost writer* y se suceden nuevos relatos de las hazañas del Coronel Bustamante durante tres páginas más. Es difícil imaginar una posible connivencia del militar con esta especie de escarmiento —que supone el cumplir con su deseo de redición de su libro y la «confirmación» de su condición de poeta y de hijo del líder, pero desde el grotesco—, dado el carácter vanidoso y reverencial que muestra en sus declaraciones públicas, poco afines a esa obvia caricaturización de que es objeto en la edición de 1951.⁴⁶ Por otra parte, este libro excéntrico

y *trucado* pudo haber sido publicado también por el amigo Costa Amic, y al contrario que la primera edición —la *verdadera*— ha resultado tener una buena difusión; de hecho, algunos de sus pasajes han sido citados en obras de autores reconocidos, como Roque Dalton, Eduardo Galeano o Alfredo Pareja Diezcanseco, aunque sin aparente extrañeza ante su singularidad.

En definitiva, más allá de todas las reflexiones e hipótesis aquí desgranadas, un hecho parece relevante en relación con la vida y la obra del exiliado republicano José Almoína. A través del tiempo que estuvo en el poder, Trujillo provocó innumerables muertes y motivó tres décadas de infierno hasta ser derribado por las balas, pero antes fue ya herido de muerte por un arma muy distinta a las suyas: las palabras de un quijotesco y oscuro erasmista que quiso soñar con un mundo mejor. 

46 Lo mismo ocurría con el amanuense que firmaba el libro de Carrió de la Vandra, aquel Bustamante que escarnecía su propia figura de indio, descalificando el color de su piel e incluso a su propia madre, lo cual lleva a la conclusión lógica de que no estuvo al tanto de la usurpación de su nombre.



JESÚS SOTO (Venezuela): *Grille Noire et Verte*, 1963.
Serigrafía sobre madera y varillas, 51x130 cm

El logos sumergido o légamo oscuro. Para una lectura de *Otros poemas* de Raúl Hernández Novás*

La aparición de *Otros poemas. Textos inéditos y publicados en revistas*,¹ de Raúl Hernández Novás, completa el proyecto concebido cuando la compilación *Amnios* (1998)² obtuvo el Premio de poesía José Lezama Lima de la Casa de las Américas en 2000, y la editorial de esta institución propuso no republicar esa edición sino otra con su poesía completa, pues se tuvo acceso entonces a una enorme papelería inédita, la cual reveló, inesperadamente, un mundo sumergido impresionante, casi inaudito. Como se detalla en la «Nota introductoria...», el trabajo con los manuscritos fue arduo pero muy fructífero. Luego, la amorosa y profesional labor de edición de Vitalina Alfonso culminó con éxito esta difícil empresa. También habría que destacar la atención que en todo este dilatado proceso le prestó Caridad Tamayo, directora del Fondo Editorial Casa de las Américas, a este ambicioso proyecto. No es casual que tanto Vitalina como Caridad sean, además, estudiosas de la

1 Raúl Hernández Novás: *Otros poemas. Textos inéditos y publicados en revistas*, comp., asentamiento de los textos, nota introductoria y notas de Jorge Luis Arcos, ed. de Vitalina Alfonso, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas / Ediciones UNIÓN, 2016.

2 Raúl Hernández Novás: *Amnios*, comp. de Jorge Luis Arcos y Norberto Codina, La Habana, Ediciones Ateneo, 1998.

* Texto leído el 12 de octubre de 2016 en la sala García Lorca del Centro Cultural Dulce María Loynaz.

poesía de R.H.N.³ En varias revistas cubanas se ha anticipado parte de este importantísimo material.⁴ Finalmente, en 2007 se publicó *Poesía*,⁵ con la obra canónica (la publicada por el autor), y quedó pendiente la que se había concebido como un segundo tomo (un apéndice) de su poesía completa, que es exactamente esta que comentamos.

De manera que, casi quince años después de iniciado el trabajo con su papelería, se cuenta ya con este volumen de uno de los poetas más significativos de la lírica insular.

3 Vitalina Alfonso: «Un estudio temático de *Embajador en el horizonte*», *Letras Cubanas*, No. 2, pp. 193-202, octubre-diciembre de 1986, y Caridad Tamayo Fernández: «Raúl Hernández Novás o los enigmas de un equilibrista», *Casa de las Américas*, No. 226, enero-marzo de 2002, pp. 56-65.

4 Jorge Luis Arcos: «Humor, juego e ironía en la papelería inédita de Raúl Hernández Novás», Raúl Hernández Novás: «Biografías imaginarias, Poesía, Nuevas acepciones de la Real Academia de la Lengua Española», *La Gaceta de Cuba*, No. 6, noviembre-diciembre de 2000, pp. 32-36; Jorge Luis Arcos: «Raúl, traductor de poesía», *Revolución y Cultura*, No. 5, septiembre-octubre de 2000, pp. 21-22; Raúl Hernández Novás: «Sonetos y décimas», *Casa de las Américas*, No. 218, enero-marzo de 2000, pp. 3-10; Jorge Luis Arcos: «El cosmos intertextual de *Sobre el nido del cuco* de Raúl Hernández Novás», *Unión*, No. 43, abril-junio de 2001, pp. 2-12, y Raúl Hernández Novás: «Poemas», *La isla infinita*, año 2, No. 4, mayo-agosto de 2000, con un breve comentario de quien esto escribe. También, precedida por una nota de presentación de Vitalina Alfonso: «La caligrafía de Raúl», *La Gaceta de Cuba*, No. 1, enero-febrero de 2015, pp. 2-3, se publicó en el mismo número y compilada por Vitalina, otra muestra de esta poesía inédita: «Poesía», pp. 4-10.

5 Raúl Hernández Novás: *Poesía*, Premio de poesía José Lezama Lima 2000, comp., int. y notas de Jorge Luis Arcos, ed. de Vitalina Alfonso, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007.

Más allá del valor que tiene la recuperación de ese vasto y en algunos casos insólito material inédito que R.H.N. atesoró desde 1959 hasta 1993, y que dota a los investigadores, críticos y lectores de una suerte de *légamo oscuro* o *logos sumergido*, algo casi único en la historia de la poesía cubana, la apreciación conjunta de su poesía canónica y de esta otra (donde se incluyen dos versiones de poemas de T.S. Eliot —ya se verá que una de ellas decisiva para la comprensión de su pensamiento poético— y, sobre todo, una primera versión de «Sobre el nido del cuco», «Without Candy», también esencial para conocer importantes facetas de su proceso creador y de su imaginario poético y síquico —el poeta construyó una poética donde su propia vida, confundida con su obra, se nutre, como en William Blake, de una cosmogonía y de una poderosa vocación mitopoética), aquella conjunción aludida, reitero, nos ofrece el orbe completo, cerrado, de la relación de *este* mundo con el *otro*. Es como si con este libro pudiéramos descender al inframundo de su conciencia, y al sustrato vital, en algunos casos arquetípico, de su obra publicada. Como si todos sus grandes temas: lo cosmogónico, lo material, lo maternal, lo femenino, el viaje, lo auto-paródico...⁶ encontraran, en algunos de estos

6 Estos temas los analizo extensamente en «La poesía de Raúl Hernández Novás. Para una poética de la materia», *Anuario L/L*, vol. 23, 1992, pp. 41-84. Carolina Drexler, una alumna en proceso de defender su tesis de grado «Cosmovisión, pensamiento poético y poéticas materiales en la poesía de Raúl Hernández Novás», en Licenciatura en Letras de la Universidad Nacional de Río Negro, Argentina, presentó la ponencia «La representación del sujeto lírico en “Capitán es el viento” de Raúl Hernández Novás» en la I Jornada de Estudiantes de Humanidades de la UNRN, y continúa analizando con mucha más prolijidad y profundidad estos temas.

poemas confesionales, su génesis (larva, magma, légamo) primordial.

Además del valor literario que tiene poder apreciar el proceso de formación y desarrollo de un poeta [desde los once años hasta la fecha de su muerte, treinta y cuatro años después! (1959-1993); de revelar muchas de sus fuentes literarias, cinematográficas y musicales (algo que conformó siempre, como ya se sabía por su poesía canónica, una de las raíces nutricias de su obra); de mostrar una faceta muy poco conocida e infrecuente en la tan a menudo pacata o reprimida tradición lírica cubana, la de su veta satírica, humorística, quevedesca; de demostrar su capacidad para la traducción de poesía del inglés (por ejemplo, ni José Rodríguez Feo ni David Chericicán, cuando tradujeron «East Coker», de Eliot, conservaron, como sí R.H.N., la rima original); de revelar interesantes aspectos de su biografía (como algunas de sus incesantes, *imposibles* ánimas o musas inspiradoras, isletas a las que se aferraba desesperadamente o en donde naufragaba el poeta para acaso posponer pero no poder evitar su suicidio); de reafirmar sus convicciones políticas ya conocidas e indicar lo peligroso y difícil que es el ejercicio de esa llamada poesía civil, como reconoció en una carta que me dirigió (cartas, dos, que se añaden por primera vez completas a esta edición⁷ y que harán la delicia de algunos lectores por sus sabios y duros juicios sobre algún infortunado crítico); de volver a demostrar (algo en lo que insistió siempre Nicolás Guillén, y que practicó de sobra y con profundidad creadora Vallejo, por ejemplo,

dos de sus maestros) lo importante que es, en la formación de un poeta, el conocimiento histórico y genético de los recursos métricos, estróficos, rítmicos, retóricos... (¿no fue así para Borges?), aunque después no se practiquen, o se enmascaren, o se abandonen, o se destruyan, por aquello de que solo se puede destruir con un sentido creador lo que se aprende primero a construir...; de mostrarnos el mundo de sus *afinidades electivas*, como diría Goethe, el mundo de la amistad; de cuestionar tácita pero profusamente el juicio demasiado categórico de Roland Barthes en «La muerte del autor» (porque este tiene, más que un valor ontológico, uno relativo, sintomático, de contexto epocal); de ilustrar, desde el mismo principio, desde aquellos cuarenta y dos poemas de aprendizaje (que en esta edición se prefirió no incluir, escritos entre 1959 y 1963, por las razones que se aducen en la «Nota introductoria...»), la coexistencia armónica y no antagónica entre su temprana toma de partido por los pobres de la tierra y su inicial credo católico... (me detengo aquí para no fatigar al lector con una casi infinita enumeración de posibles lecturas), concluyo: lo que posee, al menos para mí, un valor extraordinario, perdurable, profundo, en esa conjunción entre su poesía canónica y este «légamo oscuro» (tomo esta frase, que después hice mía, de un verso suyo), es esa reveladora relación nutricia entre su *otro mundo*, su mundo daimónico, mítico, arquetípico, síquico, tanto conciente como inconciente, su mundo afectivo, y, nunca mejor dicho, *almado*, y la poesía que todos sus lectores habíamos conocido hasta esta edición, porque a partir de la lectura de muchos de estos poemas inéditos ya no podremos eludir (lo refrendaba, por ejemplo, Paul Valéry) algo esencial para un poeta (y lo sabía también, muy profundamente,

7 Se habían publicado antes, no completas, en Jorge Luis Arcos: «Raúl Hernández Novás: *Roto el velo del amnios...*», *Casa de las Américas*, No. 192, julio-septiembre de 1993, pp. 111-115.

su insospechado parigual daimónico, Lorenzo García Vega):⁸ el valor de la poesía como autoconocimiento. Ya se sabe, la poesía no salva a nadie, pero ayuda a conocer(nos) y a soportar la soledad, como aduce tantas veces Harold Bloom, o a anticipar o a posponer la muerte, o, incluso, a establecer una relación entrañable con ella, como fue enfáticamente el caso del autor de *Enigma de las aguas*.

El propio poeta, como reconoce en una de sus cartas, era conciente de su tendencia a la autoconmiseración, al testimonio poético confesional. Y trataba (infructuosamente) de eludirlo, o enmascararlo, encriptarlo incluso. ¿No es *Atlas salta* un libro escrito acaso solo –o sobre todo– para refrendar su amor por Lourdes Rensoly,⁹ como escribió Dante la *Comedia* –lo sugirió Borges–¹⁰ para, a través de ese reino transfigurador, alegórico, ahíto de hipóstasis –«*Se nos fue la vida hipostasiando*», escribiría melancólicamente Lezama–,¹¹ recuperar simbólica, poética, eternamente a Beatriz? ¿No hizo lo mismo Borges en su «Aleph»? ¿No creó ese infinito laberinto caleidoscópico acaso solo para recuperar un amor perdido? O, y este ejemplo es decisivo, ¿no es «Sobre el nido del cuco», además de uno de los poemas más importantes escritos en lengua

española en el siglo xx (¿exagero?), una suerte también de palimpsesto intertextual, laberíntico, caleidoscopio, aleph, comedia –con infierno, purgatorio y paraíso– donde –como le enseñó Pound y Eliot, y después ensayó Cardenal– intenta una imagen cosmovisiva y existencial de la *historia de la tribu* (digo con Pound), a la vez que encarna la confesión más desgarrada de un suicida, de un alma (como la de García Vega en su extraordinario texto «El santo del Padre Rector») que padeció el síntoma del *artista adolescente* (a lo Joyce), que he llamado *oblomovismo* en mi libro sobre la poética del autor de *El oficio de perder*? Pero ¿no escribió también R.H.N. este inaudito universo poético, como después, hasta cierto punto, *Sonetos a Gelsomina*, para eternizar su amor por María Elena Diardes, la actriz cubana junto a la cual vio en la Cinemateca de Cuba, una tarde de espejos y de misteriosas conversiones, *La strada*, de Fellini?

Si recordamos, por ejemplo, la importancia casi decisiva que le confiere Lezama, en su inigualable ensayo¹² sobre el autor de «Fidelia», a la relación amorosa y tanática que tuvieron Zenea y Adah Menken, se comprenderá mejor lo que quiero insinuar aquí. Pero estas frecuentes *transposiciones* poéticas entre la vida y la poesía (y ¿no son una las dos?), que fueron tan recurrentes, casi obsesivas, en la obra de R.H.N., ¿no ilustran también, como en pocos poetas cubanos, el valor creador de la imaginación poética? Quiero decir, el valor de la memoria (tema caro a Orígenes, en diferentes modos, ya se sabe: Lezama, Vitier, García-Marruz, Diego, Baquero, García Vega, pero yo diría que a *todo* gran poeta,

8 Jorge Luis Arcos: *Kaleidoscopio. La poética de Lorenzo García Vega*, Madrid, Editorial Colibrí, 2012. En este libro establezco importantes afinidades entre ambos escritores.

9 Lourdes Rensoly escribió «Raúl Hernández Novás o el sueño creador», *Vivarium*, vol. X, diciembre de 1994, pp. 58-64.

10 Jorge Luis Borges: «La “Divina Comedia”» en *Siete noches*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

11 José Lezama Lima: «Primera glorieta de la amistad», «Dador» en *Poesía completa*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985, p. 330.

12 José Lezama Lima: «Juan Clemente Zenea» en *La cantidad hechizada*, La Habana, Ediciones UNIÓN, 1970.

en tanto atañe al tuétano mismo de todo proceso creador), la llamada memoria creadora, que Patrick Harpur¹³ distingue del mero recuerdo, al llamarla *rememoración* (algo solo privativo de la creación o imaginación, nunca mejor dicho, poética, como en Proust).

Sería difícil encontrar en toda la poesía cubana un ejemplo semejante o más *intenso* de esta forma de imaginar, rememorar, poetizar. Y esto, sobre todo, sale a la luz o se hace más evidente cuando contrastamos las dos versiones: «Sobre el nido del cuco» con la aquí presente «Without Candy», que, afortunadamente, pudimos incluir en esta edición prolijamente anotada para ayudar a revelar ese infinito cosmos barroco, intertextual.

Pero hay algo más, relacionado con esto, que no puedo eludir: la probable función *sanadora* de la poesía. Ya su cualidad de autoconocimiento la acerca a esa sabiduría que poseyeron (y acaso *perdimos*, como advierten Giorgio Colli, Peter Kingsley y también Harpur)¹⁴ los magos o sabios (mal llamados filósofos) presocráticos, tradición que luego continuaron los neoplatónicos, alquimistas y herméticos, los llamados magos del renacimiento, y que, sin ir más lejos, enfatizaron, por ejemplo, María Zambrano y José Lezama Lima (pero ¿no tuvo también esa sabiduría, aunque fuera en forma *infusa*, José Martí?). Me

refiero no a una curación física o síquica sino a una sanación espiritual, esto es, a un proceso iniciático, o rito de paso, de transfiguración y viaje alquímico («*Ya no basta la vida, hay que viajar*», nos había advertido el poeta).¹⁵

No puedo profundizar aquí en este vasto y esencial tema, pero sí llamar la atención sobre esta manera de mirar la poesía que podemos encontrar en el Zequeira de «La ronda», nuestro primer daimon poético, o dios protoplasmático, en algunas intuiciones de Milanés, pero sobre todo en Zenea, en Casal y en Martí. ¿No soportaría Martí, a contrapelo de otras legítimas interpretaciones, una lectura semejante a la que aquí propongo sobre la poesía y la vida de R.H.N.? Es más, creo que es en Martí donde adquiriría esta visión toda su plenitud. Además de los versos famosos ya aludidos oblicuamente («*Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche. / ¿O son una las dos?*»),¹⁶ recuerden aquellos semejantes e insondables de «Hierro»: «*Y las oscuras / Tardes me atraen, cual si mi patria fuera / La dilatada sombra*»...¹⁷ (R.H.N. escribiría en «Muerte de un payaso», de *Enigma de las aguas*: «*Madre, era la oscuridad lo que deseaba*», y, también, «*Era la noche lo que deseaba y ya la tengo*», donde de paso se demuestra la cualidad profética, anticipatoria de la poesía o de la imaginación daimónica). Las tardes de Zenea, las que evoca siempre R.H.N. de Antonio Machado, tan preminentes en «Sobre el nido del cuco» (y en ese extraordinario y revelador poema, aquí compilado, «EST», dedicado a

13 Patrick Harpur: «26. El recuerdo de las cosas pasadas» y «27. La música triste y serena de la humanidad» en *El fuego secreto de los filósofos. Una historia de la imaginación*, Girona, Atalanta, 2006, pp. 323-335, pp. 336-342.

14 Giorgio Colli: *El nacimiento de la filosofía*, Buenos Aires, Tusquets Editores, 2010; Peter Kingsley: *En los oscuros lugares del saber*, Girona, Atalanta, 2006, y *Filosofía antigua, misterio y magia*, Girona, Atalanta, 2008; Patrick Harpur: ob. cit.

15 Raúl Hernández Novás: «Hacia país inaccesible, I», «Da capo», *Poesía*, ed. cit., p. 209.

16 José Martí: «Dos patrias», *Poesía completa*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 214.

17 José Martí: «Hierro», ob. cit., p. 95.

Enrique Saíenz). Tardes que encarnan un *tono*, un *tempo*, un *pathos* poéticos, un estado del alma, o de la imaginación hermética o mercurial, también lunar, como estado, frontera, umbral, encrucijada daimónica, una *otra* sabiduría, casi chamánica, aquella que encarnaban los «dioses» mediadores, como imágenes vivientes del mundo de lo sagrado, y que hizo decir a María Zambrano: dioses, es decir, «poéticas esencias encarnadas en imágenes»...¹⁸ Todavía está por hacerse una hermenéutica (nunca mejor dicho con *otro* sentido este término) profunda de la obra y la vida de Martí. A ello se aproximó, en algunos momentos de su caótico y maravilloso libro sobre el apóstol, Ezequiel Martínez Estrada,¹⁹ y sobre ello nos dejaron algunas señales Vitier y García-Marruz.²⁰

¿Por qué María Zambrano consideró, junto a unos pocos elegidos, a Nietzsche, a Louis Massignon, como seres de la aurora, o bienaventurados, o, más concretamente, «Hombre Verdadero» (recuerden el *Homagño* de Martí), especial y significativamente, primero, a Martí, en «Martí, camino de su muerte» (1953),²¹ y, luego, en dos versiones distintas, a José Lezama

Lima?²² También Huidobro se pronunciaba por un hombre nuevo futuro, un mago, un poeta diferente. Lezama nos hablaba de la necesidad de crear «nuevos sentidos».²³ Y ya se sabe lo del hombre interior, lo del hombre nuevo, de San Pablo y San Agustín, tema que me es muy caro.²⁴ Pero lo que quiero muy rápidamente indicar es la anticipada y fugaz aunque intensa presencia entre nosotros de esos hombres futuros, aun a costa de sacrificarse, o padecer enormemente su singularidad. Muchas veces, como sabemos todos, la capacidad de lucidez y visión se paga con la muerte. Sería muy pertinente recordar aquel pasaje tremendo de Vitier sobre Casal en *Lo cubano en la poesía*:

Solemos referirnos a cierta clase de artistas como seres neuróticos, desequilibrados, «raros». Y creemos que con esos calificativos basta para confinarlos en una subjetividad cerrada, sin relación ninguna con el mundo en que vivimos. Pero ocurre que algunos aspectos, los más invisibles y por eso los más poderosos, de ese mundo real, únicamente se revelan a constituciones que según el rasero común tenemos que llamar anormales. Lo que nuestros ojos no ven, ellos lo ven;

18 María Zambrano: «La Cuba secreta», *Islas*, ed. de Jorge Luis Arcos, Madrid, Editorial Verbum, 2007, p. 93.

19 Ezequiel Martínez Estrada: *Martí revolucionario*, La Habana, 1967.

20 Véase, por ejemplo: Cintio Vitier: «Capítulo I. Imagen de José Martí», en *Vida y obra del Apóstol José Martí*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2004, y Cintio Vitier, Fina García-Marruz: «Etapas en la acción política de Martí», *Temas martianos*, La Habana, Departamento Colección Cubana, Biblioteca Nacional José Martí, 1969; Fina García-Marruz: «José Martí», en *Ensayos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2003.

21 María Zambrano: «Martí, camino de su muerte», *Islas*, ed. cit., pp. 148-152.

22 María Zambrano: «José Lezama Lima: Hombre Verdadero», pp. 214-218, y «Hombre Verdadero: José Lezama Lima», pp. 219-223, *Islas*, ed. cit.

23 José Lezama Lima profetizó: «El *Paradiso* será comprendido más allá de la razón. Su presencia acompañará el nacimiento de unos nuevos sentidos», en «Manuscritos de Lezama», *Paradiso*, edición crítica, coord. Cintio Vitier, Colección Archivos, No. 3, Madrid, 1988, p. 716.

24 Véase, por ejemplo: Jorge Luis Arcos: «La poesía o la cultura que nos falta», en *La palabra perdida. Ensayos sobre poesía y pensamiento poético*, La Habana, Ediciones UNIÓN, 2003.

lo que no oyen nuestros oídos, ellos lo oyen. Y así resulta que su enfermiza y desquiciada subjetividad es la única vía por donde puede llegarnos la expresión, el testimonio de realidades que sin embargo nos tocan muy de cerca.²⁵

Tanto Fernández Retamar, en sus conmovedoras palabras de despedida,²⁶ como Fina («Sí, él era otra vez Casal», escribió),²⁷ apreciaron esto. Pero es obvio que las palabras de Vitier alcanzan también a otros poetas: Ángel Escobar, Juan Carlos Flores, por ejemplo.

No es la ocasión para explayarme en esto, pero sí, aunque con un tono menor —pero no menos importante— en la significación de algunos textos hasta ahora inéditos que se podrán leer en esta compilación,²⁸ y entonces decir que, en algunos

poemas, se hace muy evidente esa condición no solo testimonial y confesional, o de memoria autobiográfica, de la cual el poeta se arrepentía a veces pero a la que no podía dejar de sucumbir en su escritura (¿no es su escritura también y sobre todo, a veces, como un tatuaje en su cuerpo, en su mente, a manera de marca, de mensaje cifrado, que haría las delicias de un lector como Ricardo Piglia?), sino como de textos que implican, además de un autoconocimiento profundo, casi clínico, un acaso desesperado llamado de sanación. Más allá de la calidad, siempre tan relativa a la hora de apreciarla, un texto (porque es más que un poema, porque en realidad es otra cosa indecible) como «*El grupo Papakunkún atruena el espacio...*»²⁹ —donde Fernández Retamar advirtió enseguida, cuando una vez se lo di a leer, algo semejante a la tragedia de Casal— se inscribe en una zona *otra* de nuestro imaginario poético. Aquí estaría su afinidad con el Zequeira de «La ronda», con cierto imposible que asedió a Julián del Casal (y a Lezama), hasta cierto vértigo que también padeció y recreó casi morbosamente Virgilio Piñera, y cierta expresión fea, rota, delirante, esquizo, de su amigo Ángel Escobar y a la que se acercó en su última poesía Juan Carlos Flores (pero ¿no podemos en este mismo sentido también advertir la afinidad con el último Miguel Collazo?). Este texto evoca/imagina como una escena de una película de un Bergman insular, como síntoma profundo de la tragedia de R.H.N., pero —como en toda verdadera intuición poética— parece encarnar también una imagen infernal, un reverso oscuro,

25 Cintio Vitier: «Octava lección. Casal como antítesis de Martí. Hastío, forma, belleza, asimilación y originalidad. Nuevos rasgos de lo cubano: El “frío” y lo “otro”», en *Obras 2. Lo cubano en la poesía*, edición definitiva, pról. de Abel E. Prieto, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1998.

26 Roberto Fernández Retamar: «Raúl en su Cuba y en su noche», *Casa de las Américas*, No. 91, abril-junio de 1993, p. 167.

27 Fina García-Marruz: «Inútiles serían la estrellas», *Casa de las Américas*, No. 91, abril-junio de 1993, pp. 107-110.

28 Entre otros, léanse: «Yo», «Mientras escribo estos versos alguien muere», «Debe ser triste enterrar un niño», «El mundo para ti fue siempre triste», «¡Qué torpe, qué estúpido, qué ridículo soy!», «Ella es feliz allí, cerca del mar», «Otro I, II, III», «La fuente a menudo se seca y muere», «Comprendí que mi vida era una sucesión de días y noches», «Canción», «Una noche mis padres, siendo yo niño», «Los esposos friamente se han besado», «No sé qué sería de mí», «El grupo Papakunkún atruena el espacio», «Without Candy», «NG», «EST» y «La rosa de diamante».

29 Véase, por ejemplo, mi recreación de este texto en: Efraín Rodríguez/Jorge Luis Arcos: «Cartas sobre dos poetas suicidas» [Ángel Escobar y Raúl Hernández Novás], *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, No. 45-46, 2007.

a lo García Vega, de su país imaginal, ese que también invocó Martí en sus versos ya citados. Porque el país o patria imaginal de un poeta ¿no es también el de su síquis, el de su sentimiento, el de su imaginación, por delirante que sea? Cada vez que leo ese texto, me quedo sin palabras, porque allí siempre están vivos el misterio y la tragedia insondables del poeta de *Animal civil*, pero, además, un poco o mucho también, de cualquiera de nosotros. Hay algo ahí, un bulto informe, algo indecible (como todo lo verdadero) que puede ser profundamente *reconocido*.

Una última imagen, de otro poema-síntoma, «Yo», donde el poeta rememora su infancia *diferente*, y como una Sor Juana rediviva, un personaje del Joyce de *Retrato del artista adolescente*, o un García Vega en «El santo del Padre Rector», constata su diferencia, su monstruosidad (ya futura): [«Un libro me bastaba, / ojalá nunca me hubiera sentado / lejos de todos con el libro en la mano»] porque acaso sufre la fatalidad, el vértigo y la tragedia de quien intuye un destino ineludible, acaso aquel, como escribiera García Vega, de «la misteriosa dulzura del frío que se acepta, del frío en que se penetra por secreta vocación».³⁰

Por eso también R.H.N. parece un personaje del barroco —con esa mezcla de lo preminente intelectual y lo sentimental enmascarado— (¿no es *Atlas salta* un profundo experimento retórico barroco y a la vez un poema de amor?), de ese barroco que hizo de lo extraño (diría Paz),³¹ de lo monstruoso (diría la mexicana Margo Glantz en

su deslumbrante prólogo a la *Obra selecta* de Sor Juana),³² la piedra de toque de su singularidad. Ya se conoce la profunda afinidad de R.H.N. con Vallejo. Pero, ¿no es Vallejo también un poeta barroco? ¿Y detrás de Vallejo, y también de R.H.N., no se asoma y nos mira el autor de «Los sueños», Quevedo, ese de quien Vallejo escribió que era «el abuelo instantáneo de los dinamiteros», y que nos hace pensar enseguida en un cuadro de Goya? ¿No parece también R.H.N. como un Segismundo calderoniano, acaso por todo lo dicho o sugerido, un personaje de *Terra nostra*, de Carlos Fuentes, o, muy puntualmente, por razones ya conocidas, el personaje de «Viaje a la semilla», de Alejo Carpentier, o de *Paradiso*, de Lezama, o de *Boarding Home*, de Guillermo Rosales, todas diferentes pero en algún sentido obras barrocas? ¿No es la poesía de R.H.N., además de simbolista, surrealista, trascendentalista, profundamente barroca? Recuérdese que fueron Martí y Darío quienes, *antes* de la Generación del 27 (algo que no ha sido visto en profundidad), incorporaron lo barroco, tanto en su vertiente culterana como conceptista, tanto en su vertiente parnasiana como simbolista, aunque acaso predomine siempre en ellos la segunda instancia, en típica, por singular, mezcla latinoamericana, impensable en sus fuentes europeas. ¿Cierta erotismo visionario y barroco de R.H.N. no tiene su fuente en cierto Martí y en cierto Darío? Y hay poemas *extraños* de Martí en la estela de «La ronda» de Zequeira. Y hay, por ejemplo, uno muy puntual de Darío que también parece una visión quevedesca y goyesca, aquel «1. Los bufones», de «Tríptico de Nicaragua», donde, después de describir tan naturalistamente a los

30 Lorenzo García Vega: «El santo del Padre Rector» en VV.AA.: *Los poetas de Orígenes*, sel., pról., bibliografía y notas de Jorge Luis Arcos, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

31 Octavio Paz: *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

32 Margo Glantz: «Prólogo» en Sor Juana Inés de la Cruz: *Obra selecta*, t. I, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994.

enanos y bufones, como esperpentos de Valle Inclán, termina diciendo (y recuérdese que el sujeto lírico es un niño que *ve*, o un adulto que rememora, porque es una *visión* la escena): «yo, silencioso, en un rincón, tenía miedo». ¡Tantas veces se vio a sí mismo R.H.N. como un bufón! (y como un niño), a través de sus numerosas autoparodias,³³ como también Sor Juana, García Vega, y hasta Lezama, en aquel pasaje famoso del capítulo final de *Paradiso*, donde la madre y hermana de Oppiano Licario imaginan un futuro fallido para el escritor a través de una enumeración caótica de autoparodias tragicómicas. Y, por último, ¿no tiene R.H.N. mucho que ver, como antes su querido Vallejo, y mucho antes un protoplasmático Martí, con un Chaplin eterno?

Hay algo extraño en R.H.N. Confieso que no puedo domeñar ese *algo*, esa *extrañeza*, críticamente. En la «Nota introductoria...» a *Otros poemas* hablo de una primera etapa, entre 1959 y 1963, la de aquellos cuarenta y dos poemas donde el aprendiz de poeta ensayó diversas formas métricas y estróficas, con contenidos *exteriores*, predominantemente patrióticos y católicos, y la califico de neoclásica. Luego, a partir de 1964, predominaría —afirmo allí— otra etapa que nombro como romántica, con énfasis en la muerte, aunque, y no es casual esto, ya aparece también la *geografía visionaria* de lo femenino.³⁴ En esta

etapa su formación se intensifica, desemboca en, y es simultánea con, la insólita madurez de los poemas de *Enigma de la aguas*, que escribió entre 1967 y 1971. Nótese enseguida, de paso, su singularidad (o monstruosidad) que lo hacía ir a contrapelo de la norma poética entonces predominante, o casi exclusiva, en la poesía cubana, la conversacional o coloquial —aunque después fuera capaz de escribir extraordinarios poemas dentro de ese estilo, como es el caso supremo, por ejemplo, del texto VIII de «Hacia país inaccesible», de *Da capo*. Ha asimilado también el lenguaje surrealista. Es visible la ascendencia de Breton, entre otros poetas de esta estirpe, pero también es muy visible la lectura de los simbolistas, especialmente Baudelaire, también Rimbaud. Junto a la ya siempre presente veta neorromántica (acaso por aquella pregunta dariana de *quién que es no es romántico*), hay también, sobre todo en los poemas de sus posteriores libros publicados, mucho rigor formal, como sucedió con un romanticismo esencial atemperado por la forma modernista. No es difícil escuchar cierto tono modernista en R.H.N. Pero también, en *Da capo*, por ejemplo, ¿cuánto del espiritualismo y simbolismo rilkeano está presente? En *Animal civil*, ¿no topamos con cierta intensidad y densidad whitmaniana y maritiana? Pero, además, pudiéramos detectar muy fácilmente la incorporación, altamente literaria, de lo conversacional, tal vez con el mismo sentido con que el poeta, en su ensayo sobre Vallejo,³⁵ precisara la sabia incorporación de procedimientos conversacionales y coloquiales dentro de un

33 Tanto en el prólogo a *Poesía* (ed. cit.), de Raúl Hernández Novás, «La poesía de Raúl Hernández Novás», como en el extenso ensayo anterior, ya citado, «La poesía de Raúl Hernández Novás. Para una poética de la materia», ob. cit., me referí a este importante tópico.

34 Véase, por ejemplo, en *El pájaro, la rama y la ceniza*, cuaderno incluido en esta compilación, el poema «Todo comprueba la existencia de un paraíso de formas femeninas».

35 Raúl Hernández Novás: «Vida de un poeta» en César Vallejo: *Poesía completa*, edición crítica y estudio introductorio de Raúl Hernández Novás, La Habana, Editorial Arte y Literatura/Casa de las Américas, 1988, pp. CXXIII-CXXIV.

contexto lingüístico de alta densidad literaria. Y ya nos referíamos a su selva barroca. Pero repárese en que siempre hay algo muy intelectual, muy racional, en R.H.N. (como en *Al más cercano amigo*, en *Sonetos a Gelsomina* y en *Atlas salta*), algo propio de una madurez clasicista, que convive con su densidad barroca y su *pathos* romántico, muy en consonancia siempre con su furioso panteísmo cósmico, natural, y su también furiosa subjetivización de la naturaleza (¿no hay en R.H.N. eso que se llamó como una hipertrofia del yo?). Por cierto, el poeta podría haber escrito aquellos versos del inmortal Garcilaso: «*No me podrán quitar mi dolorido sentir*». Pero ¿no es muy patente también la asimilación de lo que Fernández Retamar llamaría el trascendentalismo poético origenista?³⁶ En un texto anterior me referí a cómo R.H.N. asimila e incorpora creadoramente toda la tradición lírica de la lengua, pero también habría que agregar a grandes poetas de los que aprendió mucho leyéndolos a través de traducciones. En fin, hay algo extraño, algo inaprehensible, al menos para mí, en R.H.N., que no puedo sino calificar como *daimónico*. No hallo una calificación mejor, por indefinida, por perturbadoramente ambivalente, hamletiana e imaginal.

Por otro lado, su materialismo poético confeso se confunde con una intensa y soterrada religiosidad o espiritualidad (como en su maestro, Vallejo). Pero ¿no sucedió algo semejante en Martí, tan presente siempre en R.H.N.? ¿No quiso unir a Martí y a Casal?³⁷ A veces da la

impresión de que el poeta no pudo domeñar la poderosa intensidad poética que lo avasallaba. Sí, R.H.N. fue un poeta daimónico, ambivalente, fronterizo, mercurial, hermético, espiritualista y materialista, donde, como quería María Zambrano, la materia y el alma se confunden. Pero, como también sabía Zambrano, eso, en un poeta (como ella supo *ver* en Lezama)³⁸ puede implicar un estado *sacrificial*. Porque no se sabe cuándo su materialismo, de tan profundo, linda con un poderoso espiritualismo, o viceversa. Por eso terminé un extenso ensayo, «La poesía de Raúl Hernández Novás. Para una poética de la materia» (1992), con una oquedad, una pregunta, como abocado a un umbral, a una frontera daimónica: «La materia, entonces, para el poeta, ¿será un umbral o un “imposible paraíso”?». ³⁹ Dejo la pregunta y esta inquietud en el aire, ese aire que como sabían los griegos antiguos (que lo sabían *todo, y más...*) está lleno de dioses, de demonios.

Ahora quiero presentar, a modo de un solo ejemplo, el poema dedicado a Enrique Saíenz, «EST», ya aludido (y que casi pudiera ser una versión minimalista, cuántica, de una zona profunda de «Sobre el nido del cuco»):

I

*A veces en la noche cenagosa
o en la árida tarde que no pasa
hiere el ámbito frío de la casa
esa voz del teléfono angustiosa.
Sé que hay alguien detrás de la ruinosa
muralla de la tarde y la distancia:*

36 Véase su poema (que se conserva con su voz) «El sol en la nieve» de *Animal civil*.

37 Véase: Luisa Campuzano: «Raúl Hernández Novás: el encuentro de Casal y Martí», *Revolución y Cultura*, No. 5, septiembre-octubre de 2000, pp. 16-20.

38 María Zambrano: «La Cuba secreta», *Islas*, ed. cit., p. 96.

39 Jorge Luis Arcos: «La poesía de Raúl Hernández Novás. Para una poética de la materia», ob. cit.

*la metálica voz que nos escancia
esa lluvia de agudas campanillas
calza sus botas de insondables millas,
inquieta funda en la amistad su infancia.*

II

*Y sé que estás allí, porque parece
que ya no estoy tan solo en mi recinto
y tu hilo a mi oscuro laberinto
viaja en el aire y en la sombra crece.
Será que piensas en el que padece
y que tu voz hasta mi entraña vuela
porque el frío que siento se nos cuela
al corazón desde algún mismo polo.
Será que tú también te sientes solo
a pesar de tu grávida parcela.*

III

*Sé que estamos aquí por una hora,
cae la nieve, la estrella y el momento,
todo sigue callado el movimiento
de bendición con que la lluvia llora.
Todo sube a caer...*

Paulo maiora
canamus:

*Se alza el sol sobre esta orilla,
la savia asciende para la avecula
y nutre el río inerme de su canto,
eleva el cielo su inasible manto
y abre sus alas tiernas la semilla.*

IV

*Se alza en el seno de tu casa el vuelo
de la conversación, grato a la vida.*

*Un libro insomne, siempre abierto, anida
en los ojos como un ungido abuelo.
Casa de estrellas para el reyezuelo,
vía de nardos a la mariposa,
humo de la palabra en que se posa
la luz, como la estrella en su penumbra,
portal inexistente que me alumbra
el regreso a la noche cavernosa.*

V

*Yo estoy aquí, esperando tu llamada,
sentado, incólume, con esta extraña
certidumbre de ser, criatura huraña
a un sepulcro de carne arrebatada.
Tú estás allá, en la vida, en la asonada
de gritos y de llantos y de risas:
desde esa lumbré de verdad me avisas
que estás donde yo estoy, donde me llamas,
y aún estarás cuando tras de las llamas
responderte no puedan mis cenizas.*

Quiero concluir con otros versos del poeta,
donde en «Mack Swain», texto rescatado en esta
compilación, evoca a *The Pilgrim* y a *The Gold
Rush*, de Chaplin, y en donde acaso aquel gigante
de *La quimera de oro* se despidе, con conocida
y significativa intertextualidad casaliana:

Iré a dormir con los pequeños.

Nieva.

Recordadme como un gigante bueno.

San Carlos de Bariloche, 6 de octubre, 2016/Buenos Aires,
7 de octubre, 2016 



El 30 de mayo de 1967 irrumpió en la bullente escena literaria latinoamericana —precedida de un interés inusitado para la obra de un autor que hasta poco antes era escasamente conocido fuera de su país y de ciertos círculos literarios— la novela más elogiada por críticos y lectores, y que resultaría ser la más conocida e influyente de cuantas se hayan escrito en esta zona del mundo.

Aquella edición de Sudamericana tiene su propia leyenda (la del errático envío que su autor hizo a la editorial de la segunda parte antes que la primera, la de la cubierta de Vicente Rojo que no llegó a tiempo...) pero lo que seguiría a partir de entonces fue un fenómeno que estremeció nuestras letras y que aún no cesa. Si hay un libro que ha funcionado —incluso en la selva de malentendidos que lo han acompañado— como paradigma de todo un continente y de una época, ha sido este. Que periódicamente los jóvenes escritores necesiten «matarlo» es una prueba más de su sobrevivencia.

Con motivo del medio siglo de vida de esa novela, y aprovechando el hecho de que este año se cumplieron también noventa del natalicio de su autor, Gabriel García Márquez, decidimos dedicarles este dossier. Lo integran cuatro artículos que abarcan zonas diversas de uno, de otra o de la explosión provocada por ambos, así como las respuestas de una treintena de escritores de todo el continente a la pregunta formulada por Casa de las Américas: ¿Por qué recomendarías a un lector de hoy Cien años de soledad? 

Hermano:

ahí te va el cuento, todavía caliente, y remendado, pues apenas le estaba dando los últimos toques cuando recibí tu cable. El consul me ofrece mandarlo por vía segura. Para mayor seguridad, acúsame recibo.

Estoy en el punto más crítico a que puede llegar un escritor: ya no sé si lo que estoy haciendo es bueno o es malo, entre otras cosas porque me estoy quedando sin modelos.

Estos cuentos para niños -- serán unos cinco -- tienen por objeto sacarme los últimos cagajones de cien años de soledad, para llegar sin ese lastre a la nueva novela, que debe ser algo completamente distinto y nuevo. Pero estoy completamente en tinieblas. Si te parece una mierda, hazme el favor de no publicarlo.

Más tarde te escribo d'espacio.

Un gran abrazo,

GRABO



Escultura sobre la ascensión de Remedios la Bella, en Aracataca

...Y DEJO LAS SAGANAS
A MERCE DE LA LUNA
VIENDO A REMEDIOS
LA BELLA QUE LE HACIA
ADIOS CON LA MANO
EL DESTUMBARSE
DE LAS SAGANAS QUE
CUBIAN CON ELLA

REPUBLICA DE CUBA
DE LAS AMERICAS
FEB 29 68
No. 592

Carta dirigida a Roberto Fernández Retamar en febrero de 1968

Cien años de soledad o la reivindicación del Caribe en la identidad nacional de Colombia

Al referirse a *Cien años de soledad*, en más de una ocasión Gabriel García Márquez afirmó que su célebre novela era tan solo un vallenato de más de trescientas páginas, como si quisiera rendir un tributo de gratitud a los cantos originarios del Caribe colombiano, de los que dijo que habían sido su principal fuente de inspiración al escribir.

La aseveración de Gabo podría tomarse, en principio, como un gesto de agradecimiento hacia esa música que –según sus propias palabras– le «abrió los ojos» en la forma de relatar un hecho, una historia. Igualmente, podría tenerse como un homenaje a varios de sus más conocidos compositores e intérpretes –a Rafael Escalona, por ejemplo, el más cercano a sus afectos– por los gratos momentos y prolongadas parrandas que debió compartir con ellos al ritmo y goce de sus canciones.

En otro contexto, sin embargo, podría tomarse, en el conjunto de la nación colombiana, como una reivindicación de la cultura y del mundo de la región Caribe, subvalorada y no

pocas veces menospreciada, desde los comienzos mismos de la república, por los cánones dictados por la elite bogotana, que para los años sesenta del siglo xx (década de publicación de la novela) aún le daba más relevancia a todo aquello que tuviera que ver con los Andes, particularmente con la sabana de Bogotá.

Si el vallenato –junto con el porro y la cumbia– es una de las principales manifestaciones de la cultura caribeña, calificar de vallenato a *Cien años de soledad*, como lo hizo García Márquez, es de alguna manera exaltar aquella región como parte esencial y no marginal de la identidad colombiana.

Las regiones desde «la capital remota y sombría»¹

Los orígenes de esa visión desdeñosa de la región Caribe que se tenía desde el centro andino se remontan a los inicios mismos de la nación

¹ Así calificó García Márquez a Bogotá en *Los funerales de la Mamá Grande*.

colombiana, determinada preminentemente por su singular geografía.

Tan temprano como en 1825, en los albores de la república, Carl August Gosselman, un teniente de la monarquía sueca, se dio a la aventura de recorrer la vastedad de nuestro territorio con los ojos bien abiertos y el asombro a flor de piel. Era uno de los primeros europeos provenientes de un reino situado más allá de los Pirineos que pisaban suelo colombiano. En una larga travesía que le tomó varias semanas, remontó el río Magdalena, recorrió valles y montañas, llegó a la sabana de Bogotá, trató a sus gentes, conoció sus costumbres y actitudes, y luego se embarcó nuevamente de regreso a su remota patria, donde escribió un hermoso testimonio de su viaje por Colombia.

Al final de su relato, Gosselman anotó que, si su permanencia en Colombia se hubiera limitado tan solo a las ciudades costeras de Cartagena y Santa Marta, se habría formado una opinión torcida e injusta sobre el país y sus habitantes, «[...] porque no creo que exista un lugar más diferente entre sus provincias cordilleranas y las costeñas, en toda esta zona».²

Siglo y medio más tarde, el escritor y periodista inglés Christopher Isherwood realizó la misma jornada desde Barranquilla hacia Bogotá, para luego seguir a Ecuador y el sur del Continente. Al llegar a la sabana de Bogotá le impresionó mucho la belleza de su paisaje, en contraste con el del país que hasta entonces había conocido a bordo del vapor en que remontó

el Magdalena. En su diario de viaje anotó: «Es de hecho, todo un pequeño país completo, que habría podido ser trasplantado aquí, tal y cual desde la zona templada. Si uno se quedara aquí por un buen tiempo, probablemente la costa tropical de Colombia empezaría a parecer tan remota como el Polo Norte».³

La similitud de estas visiones de Colombia registradas por dos extranjeros no era fortuita: el contraste entre el país del litoral Caribe y el valle del Magdalena Medio con el país andino, representado por la sabana de Bogotá, era tan marcado que difícilmente podía escapar a la atención de cualquier viajero, por desprevenido que fuera. Por ello, Colombia fue (y es) definida con justicia como un país de regiones, determinadas estas por su peculiar geografía, que combina mares, ríos, cordilleras, páramos, valles, llanuras y selvas. Empero, ese complejo territorio, que desde el punto de vista de la naturaleza y para los ojos extranjeros era muy particular, constituyó desde siempre un formidable obstáculo para articular un sólido sentido de nación entre su pueblo y, más complicado aún, para construir un Estado moderno.

En efecto, hasta la creación y regularización de la aviación comercial, viajar de una región a otra era una empresa tan costosa como dispendiosa, que implicaba en muchas ocasiones verdaderos riesgos para la vida misma del viajero. Esta circunstancia, que imperó por más de un siglo, moldeó a Colombia como un país mediterráneo. Y a la gran mayoría de sus habitantes como un pueblo montaños, en la medida en que los grandes asentamientos humanos se

2 Carl August Gosselman: *Viaje por Colombia 1825 y 1826* (título original: «Resa i Colombia, Aren 1825 och 1826», Stockholm, Tryct hos Johan Hörberg, 1830), Bogotá, Ediciones del Banco de la República, 1981, p. 373.

3 Christopher Isherwood: *El cóndor y las vacas*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1994, p. 70.

ubicaron en las faldas de las tres cordilleras que recorren su territorio de sur a norte.

Si a esa insularidad y aislamiento de las regiones que conformaban ese país en construcción le sumamos el hecho de que ninguna de ellas recibió una corriente significativa de inmigrantes extranjeros tendremos, por un lado, una población que tuvo que desarrollarse casi exclusivamente a partir de sí misma; y, por otro, unas regiones con características sociales y culturales muy autóctonas y diferenciadas entre sí. En ese singular panorama sociológico, sin embargo, Bogotá, como capital política y administrativa del país, fue la ciudad desde la cual se ejerció a lo largo de más de siglo y medio una hegemonía en cuanto al contenido de los valores y manifestaciones que debían tenerse como cultos.

En efecto, alejada, como la más, de las costas, y encumbrada a 2 640 metros sobre el nivel del mar, Bogotá habría de desarrollar a su vez una noción de cultura, con un fuerte y dominante sustrato hispánico, asociada al cultivo de las letras, la filología, la lingüística y la retórica. En ese entorno, la literatura que se escribía en esa capital andina no pasaba de ser meramente ornamental, provinciana, de *viñeta*, que desconocía o, más bien, ignoraba el ancho país que se extendía allende los límites de la sabana.⁴

La contrapartida de esa concepción de la cultura, centrada en las altas artes y en las letras, que se profesaba en las élites de Bogotá y se irrigaba al resto del país, era la estigmatización –como primitivo, vulgar o bárbaro– de todo cuanto se le opusiera. Así fueron caracterizadas muchas

de las manifestaciones de las regiones y pueblos que se extendían más allá de la planicie de Bogotá, al igual que los usos y costumbres de las clases sociales bajas conformadas por una población fruto de tres siglos de intenso mestizaje.

La tarea de imponer la cultura de las minorías ilustradas de Bogotá al conjunto de la sociedad colombiana a fines del siglo XIX, se vio reforzada a partir de 1886 con la centralización política del país, y con el papel asignado a la Iglesia católica en la dirección general de la educación. Muchas manifestaciones y tradiciones regionales, en especial aquellas con una significativa población de origen africano, no solo se siguieron estigmatizando, sino que ahora pasaron a ser censuradas como pecaminosas y, por ello, contrarias a la moral cristiana.

Las regiones alzan la voz

A ese deseo de extender al país una concepción letrada de la cultura se opuso, sin embargo, una actitud que ya tenía varios siglos de práctica colectiva frente a los designios del Estado, y que se resumía con la célebre fórmula: «Se obedece pero no se cumple». Y eso fue más cierto en cuanto a las manifestaciones culturales espontáneas de las diversas regiones de Colombia.

Efectivamente, aunque varios rasgos de esa cultura promovida desde el centro hacia las demás regiones fueron asimilados por el conjunto de la nación, en cada uno de los territorios se siguieron desarrollando sus propias expresiones culturales, se trataba de la música y la danza, en particular, o de otras actividades lúdicas, a través de múltiples fiestas populares. El discurso de la cultura docta no alcanzaba a callar el murmullo de las culturas autóctonas que se emitía en las diferentes zonas de Colombia.

⁴ Así la calificó Rafael Gutiérrez Girardot en «La literatura colombiana en el siglo XX», en el *Manual de Historia de Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978-1980, 3 tomos, t. III, pp. 445-536.

Con todo, aún bien entrado el siglo xx el país seguía bastante aislado del mundo, y sus regiones permanecían muy retraídas entre sí. Bogotá, como capital y centro educativo, era el único espacio donde se daban cita y tenían contacto algunas manifestaciones culturales de los habitantes de las provincias, pero limitadas por supuesto a círculos muy estrechos. No existía un diálogo cultural entre ellas; las actividades creativas, caracterizadas por su elementalidad, seguían confinadas a sus límites territoriales. La vida colombiana, como lo dijera el lúcido ensayista bogotano Hernando Téllez, seguía siendo «cándidamente provinciana». De ahí que los géneros literarios por excelencia, por medio de los cuales se expresaba la cultura en las regiones, fueran la novela costumbrista y la poesía lírica de limitada circulación.

En Bogotá, por su parte, se continuaba cultivando el aprecio por las letras, así el porcentaje de alfabetización entre la población fuera realmente bajo. Durante la década de los treinta y hasta mediados de los cuarenta del siglo xx, por ejemplo, se impulsó desde el Gobierno central la creación de un sistema nacional de bibliotecas públicas articuladas a la Biblioteca Nacional. Los avatares de la política nacional impidieron que se consolidara esta iniciativa, pero demostraron que el aprecio por la lectura seguía intacto en el corazón y en la mente de los gobernantes.

Mientras, el secular aislamiento internacional en que había vivido el país empezaba a darle paso a un mayor contacto con el mundo exterior. Este hecho estuvo muy ligado al acelerado proceso de modernización económica que comenzó a experimentar Colombia desde mediados de los años veinte del siglo pasado. La utilización

masiva de los nuevos medios de comunicación, en particular la radio, puso en contacto a las diferentes regiones entre sí, a la vez que al Gobierno central le sirvió como instrumento de difusión de lo que consideraba debían ser los principios de una cultura nacional identificada con los valores de la región central andina.

Esta mayor apertura de Colombia hacia el mundo tuvo muchas implicaciones en el devenir de la vida nacional y, muy en particular, en los ámbitos de la cultura. Varias voces provenientes de diferentes sectores empezaron a cuestionar la vigencia y valor de aquella cultura letrada, que se pregonaba desde la capital como el paradigma para el resto del país. En el campo de la literatura surgieron movimientos que rechazaban los cánones que hasta entonces habían regido en la narrativa y en la poesía, y luego ello se extendió a otras manifestaciones de la vida pública. Lo que se quería, en últimas, era eliminar la cultura decimonónica que aún se respiraba, propia de la que el crítico Baldomero Sanín Cano denominó como «república fósil».⁵

Esta agitación de ideas y cuestionamientos tuvo por primera vez órganos propios de difusión que le dieron cabida a aquellas voces que, desde las regiones, querían hacerse oír. Se presenciaba por primera vez un diálogo entre las regiones, si bien tan solo estuviera circunscrito a un estrecho círculo de pensadores ilustrados y referido a temas literarios.

Entre tanto, la modernización del país con toda su carga de novedades se abría paso por ciudades y regiones. De estas, la Caribe, por razones geográficas, fue la que más expuesta estuvo

⁵ Baldomero Sanín Cano: «Una república fósil», *Escritos*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977, pp. 635-642.

a los nuevos vientos provenientes del mundo exterior; además de que Barranquilla, su principal ciudad y primer puerto marítimo nacional durante las primeras décadas del siglo xx, recibió un contingente de extranjeros que, aunque reducido, tuvo una gran incidencia en la vida cultural de la ciudad y en su zona de influencia.

De las diferentes expresiones culturales del Caribe, la música fue la que más transformaciones experimentó, gracias a ese contacto con el mundo exterior. La llegada de nuevos instrumentos, la difusión de la música del Caribe insular a través de las emisoras, la contratación de orquestas extranjeras, en especial cubanas, para animar tanto fiestas de salón como bailes populares, entre otros factores, fueron enriqueciendo los ritmos autóctonos de la región, que empezaron a florecer y a ganar una audiencia cada vez mayor. Originarios de diferentes subregiones del Caribe colombiano, la cumbia, el porro y el vallenato fueron conquistando a las otras del país, y asumidos como parte esencial de una identidad nacional en plena reconstrucción.

No obstante, los nuevos aires musicales de la costa Caribe no siempre fueron bien recibidos en la región andina, en especial en algunos círculos de Bogotá y Medellín, donde los descalificaron por considerarlos lascivos y contrarios al buen gusto. A fines de 1947, las páginas de la revista *Semana*, que se publicaba en la capital, fueron el escenario de una agria polémica suscitada por una carta originada desde Medellín, que le negaba al porro su naturaleza musical y lo calificaba como una expresión del «salvajismo y brutalidad de los caribes, pueblos salvajes y estancados».

La respuesta no se hizo esperar: de varias ciudades de la región Caribe se suscribieron

numerosas cartas en defensa del porro, al que se tenía como un «exponente fiel de la alegría de los que poblamos esta tierra». Ante el escalamiento de la discusión, la revista decidió darle punto final afirmando que estaba de acuerdo con el concepto de otro corresponsal de Medellín para quien: «Los porros sí son una manifestación de cultura. De la cultura que tienen los costeños [...]. Y no soy muy explícito para no faltar a la moral».⁶ Estos juicios hicieron que la controversia trascendiera la pura discusión musical, para plantear un problema más de fondo sobre la estructura de la sociedad colombiana y su identidad cultural.

En efecto, en tanto que la Caribe contaba con una población en su gran mayoría mestiza, con un alto componente de origen africano, y su música una expresión de su folclor, el desprecio por ella implicaba una negación del valor cultural no solo de un territorio importante del país, sino también de aquellos otros que tuvieran una composición racial similar. Defender, por tanto, el valor de la música costeña como expresión de la cultura era plantear, en un contexto más amplio, el hecho de que Colombia era un país pluriétnico y multicultural, y como tal debía reconocerse.

Detrás de la música del Caribe vinieron otras manifestaciones artísticas e intelectuales que enriquecieron la vida cultural colombiana, y el país empezó a comprender que tenía muchas voces y expresiones, como pueblos y regiones, su geografía física y humana. Colombia comenzó entonces a mirarse en su diversidad, y esto implicó el reconocimiento de la importancia de

6 Ver Eduardo Posada Carbó: «El regionalismo político en la Costa Caribe de Colombia», en la revista *Aguaita*, No. 1, Cartagena, marzo de 1999, pp. 9-23.

diferentes comunidades raciales hasta entonces marginadas, cuando no ignoradas, como parte esencial de la nación.

Más allá del debate sobre el valor de algunas expresiones culturales, lo que aparecía claro era el dinamismo de las regiones del país diferentes a la central andina. Medio siglo de régimen político centralizado no había logrado debilitarlas, aunque Bogotá siguiera ejerciendo un indiscutido liderazgo en todos los aspectos del desarrollo económico. Aquel dinamismo se revelaba tanto a nivel demográfico como económico, pero también cultural: músicos, pintores, escritores, poetas y artistas oriundos de los pueblos y ciudades diseminados por toda la vasta geografía nacional comenzaron a mostrar sin rubor sus obras, y a organizar escenarios propios para su divulgación.

El Caribe sí tuvo quien le escribiera

Es en ese panorama de mediados del siglo xx cuando García Márquez dio a conocer sus primeros cuentos en la prensa bogotana, en particular en *El Espectador*, y su primera novela, *La hojarasca*, publicada igualmente por una editorial de la capital andina en 1955. El ámbito geográfico, humano y cultural de la ignota región Caribe empezó a desplegarse ante los sorprendidos lectores del país. Con cada nuevo cuento y novela salidos de la pluma del escritor de Aracataca, formado en las lides del periodismo en Cartagena y Barranquilla, los colombianos fueron descubriendo no solo una parte muy importante de su territorio, sino además una dimensión hasta entonces inédita de su historia política y social: aquella que tenía como escenario el norte del antiguo virreinato de la Nueva Granada.

Como periodista de base de *El Espectador*, García Márquez ampliaría el conocimiento de ese universo del Caribe colombiano a través de sus crónicas y reportajes, y sus notas periodísticas. Temas cuyo tratamiento y conocimiento antes quedaban confinados a los lectores de las principales ciudades de la región del Caribe, ahora pasaron a ser leídos no solo en la capital, sino también en el resto del país, dada la cobertura nacional de aquel diario; algunos de esos temas, por lo demás, reaparecerían en el mundo de *Cien años de soledad*.

Como lo anotó el investigador francés Jacques Gilard en el prólogo a la recopilación de su obra periodística titulada *Entre cachacos*, aunque es cierto que en muchas de sus notas periodísticas —especialmente aquellas referidas a Barranquilla y Cartagena—, García Márquez pecaba de lo que el galo denominó «chovinismo localista», no hay duda de que debieron atraer la atención de los lectores del centro andino.⁷ Empero, otra cosa fueron los reportajes que tenían como escenario ya no aquellas dos ciudades portuarias, sino muchos de los pueblos desperdigados por la variada geografía del Caribe colombiano, que salieron del ostracismo en el que se hallaban desde tiempos inmemoriales por el conjuro de su pluma. Igual podría decirse de otras regiones, como el Pacífico, en la serie de reportajes cuyo título hablaba por sí solo: *El Chocó que Colombia desconoce*.⁸

No obstante esa labor periodística de develarles a los colombianos nuevas facetas de la región Caribe, fue en los cuentos donde García Márquez

7 Gabriel García Márquez: *Entre cachacos-Obra periodística*, 4 vols., Bogotá, Oveja Negra, 1983, vol. III, p. 14.

8 *Ibid.*, pp. 239-262.

le dio una identidad más explícita a su geografía humana, convocando a muchas de sus confrades como protagonistas de los relatos.

Así, puede leerse en *Los funerales de la Mamá Grande*, publicada en 1962, la enumeración de aquellos grupos humanos que asistieron al sepelio de quien fuera la soberana absoluta del reino de Macondo: «los gaiteros de San Jacinto, los contrabandistas de la Guajira, los arroceros del Sinú, las prostitutas de Guacamayal, los hechiceros de la Sierpe y los bananeros de Aracataca», que completa más adelante con

las lavanderas del San Jorge, los pescadores de perla del cabo de la Vela, los atarrayeros de Ciénaga, los camaroneros de Tasajera, los brujos de La Mojana, los salineros de Manaure, los acordeoneros de Valledupar, los chalanes de Ayapel, los papayeros de San Pelayo, los mamadores de gallo de La Cueva, los improvisadores de las sabanas de Bolívar, los camajanes de Rebolo, los bogas del Magdalena, los tinterillos de Mompox.

Todos ellos, parte de aquella geografía humana que permanecía hasta entonces inexistente en la mente de la mayoría de los colombianos, incluyendo la de muchos costeños.

Ya para entonces, la figura de García Márquez gozaba de un sólido reconocimiento en los más exigentes círculos literarios de Bogotá, comoquiera que había publicado *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) y recibido el Premio Literario Esso con *La mala hora* (1962).⁹

⁹ Es interesante anotar que los otros dos finalistas de ese premio, Héctor Rojas Herazo y Manuel Zapata Olivella, eran también oriundos de la región Caribe de Colombia. Ese mismo año (1962) se publicó la primera

El mundo de Macondo, síntesis de los pueblos de la región Caribe, se hallaba nítidamente instalado en el imaginario de la creciente legión de sus lectores, mientras que algunos críticos, como Hernando Téllez o Ernesto Volkening, entre otros, empezaban a aguardar expectantes su próxima novela con la certeza de que sería un gran reto para quien había demostrado, con creces, tener el talento y la disciplina de un gran escritor.

Al tiempo que García Márquez se consolidaba en el ámbito de la literatura como uno de los escritores de mayor proyección nacional, por su narrativa inspirada en el Caribe colombiano, en los de la música y la plástica igual lo hacían pintores y compositores costeños, como Alejandro Obregón y Enrique Grau, y Lucho Bermúdez y Pacho Galán, respectivamente. Sin duda, el panorama cultural de Colombia estaba cambiando. Atrás iban quedando los tiempos de la hegemonía de los cánones impuestos por las elites del centro andino, para darle paso a una verdadera polifonía en cuya puesta en escena las voces caribeñas sobresalían por su vigor y rigor estéticos.

La publicación de *Cien años de soledad*, a fines de mayo de 1967, vino entonces a coronar no solo la carrera literaria de Gabriel García Márquez, sino, con él, la presencia de las regiones, diferentes a la capital andina, en la construcción de la identidad cultural de Colombia.

A partir de la rápida y universal aclamación que tuvo la novela, no hay duda de que el país empezó a tener una visión más integral de su historia; a comprender mejor la complejidad de su trama; a verse en un espejo que reflejaba

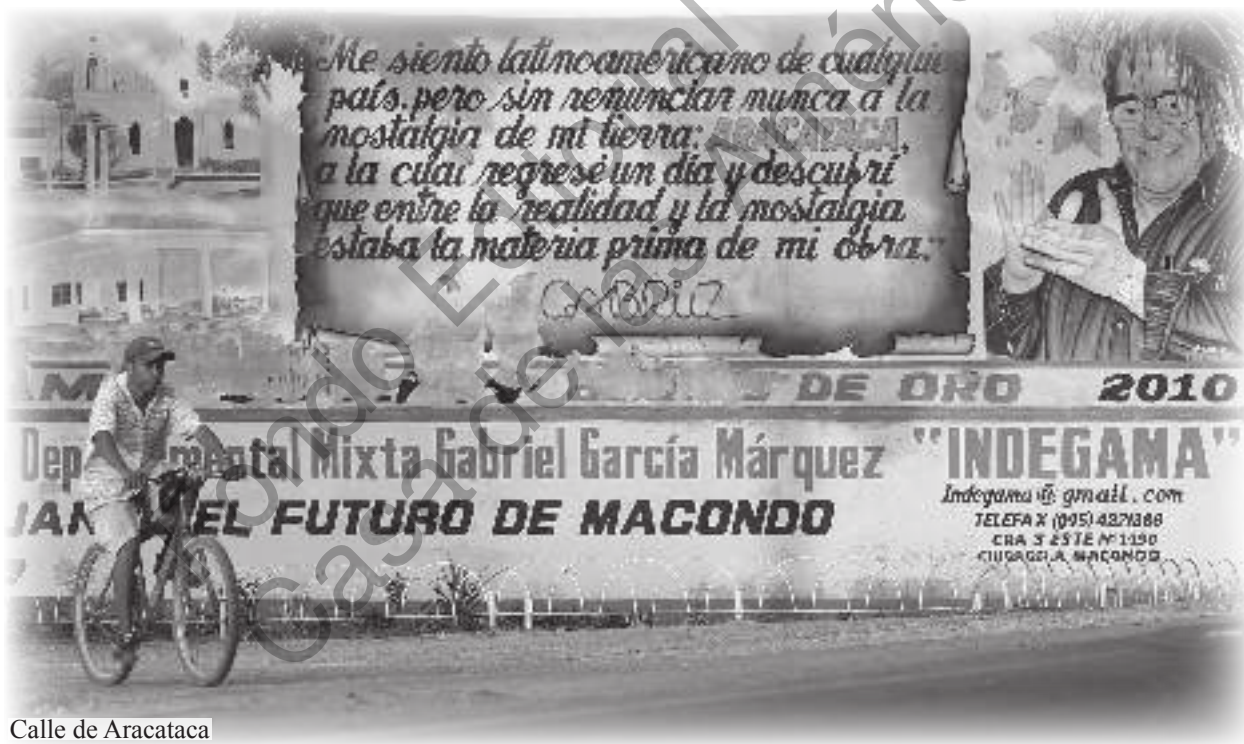
edición de *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio, de Barranquilla, que puso de presente el vigor que tenían los autores de aquella zona del país.

una visión que iba más allá de la que se tenía en la capital andina. Obligó incluso a la prensa a volcarse sobre territorios y regiones desconocidos por la mayoría de los colombianos. Expresiones folclóricas antes desdeñadas comenzaron a verse y valorarse como componentes de un rico tapiz: el de la variada cultura nacional.

En el caso de la región Caribe, saber que con *Cien años de soledad* García Márquez se consa-

graba unánimemente como el más respetado y aplaudido escritor del país, elevó la autoestima de su gente y el orgullo de su cultura.

Si alguna vez alguien, desde *la capital remota y sombría*, vio a la zona caribeña tan distante como el Polo Norte, de seguro después de *Cien años de soledad* había de comprender que, tanto aquella como esta, forman parte indisoluble del gran reino de Macondo. **C**



Calle de Aracataca

JOSÉ ALCÁNTARA ALMÁNzar

Entre múltiples razones, solo enumeraré algunas: Porque el lector nunca saldrá defraudado después de leerla, debido a que podrá recorrer con deleite sus páginas, en una especie de extraordinaria aventura donde el humor traspasa de principio a fin las numerosas historias que se entrelazan sin cesar. Porque en ese periplo se divertirá, reirá, se conmoverá hasta las lágrimas ante una interminable sucesión de revelaciones y sorpresas. Porque es un «clásico» —en el sentido que da a este término Italo Calvino en *Por qué leer los clásicos*—; un clásico contemporáneo que conserva su frescura y su vigor, su magia envolvente, que no ha perdido un ápice de actualidad. Porque está escrita con una perfección inusitada, pero no es hermética ni abstrusa, como muchas obras maestras de la literatura universal del siglo xx, sino accesible a todo público lector. Porque lo sumergirá en la incalculable riqueza del mundo real maravilloso, magistralmente concebido y plasmado, de incestos y endogamia familiar, de patriarcalismo y añejas tradiciones culturales, de prejuicios sociales y arraigadas creencias religiosas. Porque Macondo y la familia Buendía son arquetipos inmejorables de la sociedad latinoamericana, que encuentran sus correlatos

en cada uno de los países de nuestro hemisferio, como lo prueba la presencia del enclave bananero en toda la región (en el caso dominicano, la *Grenada Company*). Porque de todas las novelas publicadas en este último medio siglo, *Cien años de soledad* es la única que alcanza un nivel absoluto de universalidad, integrando lo real y lo mágico, lo mítico y lo hiperbólico, lo social y lo cultural. Porque esta novela, con sus cualidades y especiales características, más que ninguna otra de la época, escrita por cualquiera de los miembros del llamado boom latinoamericano —ese ilustre grupo que lanzó la América Latina al mundo y nos puso en el mapa literario continental y europeo, dando inicio a una espléndida corriente literaria que abrió las puertas a muchos escritores que vinieron después—, hizo posible un mayor conocimiento y respeto por nuestra literatura y nuestros escritores. Porque al leerla comprenderá muchos de los problemas, misterios, enigmas, contradicciones de las sociedades subdesarrolladas latinoamericanas, algunos aún vigentes. Porque, en fin, su autor, el portentoso Gabriel García Márquez, lo marcará para siempre, como lo hizo con nuestra generación a través de una obra inagotable y fascinante. **C**

En enero de este año visité la isla de Cuba como parte del jurado del Premio Casa de las Américas. Durante las actividades del evento, participé en una mesa junto a los novelistas latinoamericanos y caribeños Milton Fornaro, Ahmel Echevarría y Juan Cárdenas. El tema: cómo narrar Latinoamérica a medio siglo de la publicación de *Cien años de soledad*. Durante el conversatorio salieron a relucir cosas brillantes y el intercambio con la audiencia fue excelente. Pero lo memorable sucedió momentos después, ya que al salir del auditorio fuimos sorprendidos por un mar bravo que había desafiado el malecón para meterse más de cinco cuadras Habana adentro. En la agenda de ese día se había programado una lectura de poesía con otros de los escritores invitados; la misma fue cancelada por obvias razones. Esa noche, en la terraza del hotel Presidente, improvisamos la lectura, extasiados ante lo salvaje del azar caribeño, viendo flotar a nuestro lado la basura y la belleza de La Habana.

Sin pecar de exagerados podemos coincidir en que hoy día atravesamos por una crisis de contexto en el lenguaje. Las distintas narrativas que dictan nuestra cotidianidad son manipuladas en favor de intereses económicos y políticos. Este ambiente de confusión es propicio para el cinismo y la desinformación. El contexto nos permite relacionarnos con estas narrativas, discernir y argumentar entre ellas en una dialéctica que nos permite aprehender y en el mejor de los casos modificar o soñar

con otras narrativas. El contexto promociona la inventiva y la creatividad, atiende a la imaginación y, por ende, multiplica el lenguaje. En cambio, comunicar con ciento cuarenta o poco más caracteres *ilimita* el contexto, lo expande peligrosamente.

En tiempos en donde el tuit es la norma, leer *Cien años de soledad* es fundamental para comprender nuestra poesía y nuestras deficiencias como región. La novela es una especie de mapa rústico hecho del conflicto entre cuento *vs.* historia y la confluencia del mito, el presente y la leyenda. Esto se logra mediante la creación de estructuras cronológicas que permiten la condensación de ciertos momentos latinoamericanos paralelos a causas y azares de una familia en el terreno de una realidad imaginada.

Quiero forzar aquí que el resultado de la ecuación historia/cuento-mito/leyenda puede ser la magia. Esta magia contiene dos elementos principales: uno práctico y otro metafórico. El práctico abarca el andamiaje narrativo que se alimenta de tiempo: *flashbacks*, recuentos, circularidades, redundancias, regresiones, nivelaciones, comparaciones y reparaciones. En el ámbito metafórico podríamos hablar de la novela como un evangelio de la posibilidad de lo imposible: el universo bananero contado desde sus habitantes en formas no perfectas pero sí sugestivas. Magia como tal no existe, pero la percepción de la realidad como magia es posible. La magia puede ser inducida, magia enamorada y rebelde que enferma a quien leyere. *Cien años de soledad* es el espacio en donde

la maravilla y la desgracia del Caribe comulgan para explicar la América Latina mediante la crónica familiar y la contemplación. Por más que los azares del presente nos seduzcan con la idea de ser modernos, el peligro real de este deseo radica en el cinismo. La novela impulsa y propone discusiones como espejos en donde

reflejarnos, argumentar y escribir a partir de nuestros conflictos. ¿Cómo leernos entonces? Ahora más que nunca con el ojo aguzado, crítico, combativo y combatiente; desde el lenguaje, como una de las formas de lo posible.

Chicago, marzo 2017 

PIEDAD BONNETT

Yo recomiendo a cualquier lector, joven o viejo, la lectura de *Cien años de soledad*, por muchas razones: en primer lugar, porque es un libro que nos otorga ese placer maravilloso de la buena literatura, que consiste en abstraernos provisoriamente de nuestra realidad y sumergirnos en un mundo totalizante, con leyes propias y personajes y situaciones inolvidables que nos hacen sonreír, reír a carcajadas, pensar, estremecernos, conmovernos. Y porque es una maravillosa metáfora de las realidades históri-

cas de nuestros países latinoamericanos, con su aparente condena a la soledad, al aislamiento, al fracaso de los sueños colectivos, pero también es una oda tácita a la vitalidad del Caribe, a la resistencia de sus mujeres, a su noción de amistad y de familia, al desbordamiento de su alegría y también al sentido trágico y mágico de sus gentes. *Cien años de soledad* habla de un mundo que fue —y que no tiene una segunda oportunidad sobre la tierra— pero también de uno presente, en el que volvemos, una y otra vez, a reconocernos. 



Casa natal de Gabriel García Márquez en Aracataca

Hay obras literarias que por su naturaleza y cierto decaimiento de otros discursos (sociales, políticos, religiosos), terminan por revelar aspectos de una sociedad. Esas obras se utilizan como interpretación de dicha comunidad.

En determinadas novelas la revelación es noble y escapa a condicionamientos. Así la libertad y la locura en *Don Quijote*.

O aquella frase de un cuento de Borges: ser colombiano es un acto de fe. Esta es cita preferida de políticos y funcionarios que posan de ilustrados. Sin embargo, se puede predicar de cualquier nacionalidad. Revela poco: la fe en lo que se impone o se acepta; fatalidad o azar.

Cien años de soledad revela honduras del ser americano (espejo o desentrañamiento muestra nuestro ser, se refiere a nosotros). La indagación que representan los Arcadios y los Aurelianos es ejemplar. Los Arcadios simbolizan la parranda eterna, los proyectos irrealizables. La desmesura del habla como sustituto de la voluntad, el

empeño, lo posible. Los Aurelianos, solitarios y silenciosos, ensimismados en la traducción de pergaminos, la orfebrería de los pececitos de oro. La terca voluntad de gobernar.

Hoy, la necesidad de leer la novela constituye, además de las revelaciones que encierran las ficciones, un acto de recuperación. Esta novela ha sido expropiada por intereses perversos que denominan a los actos infames, a la injusticia, al robo, como asuntos propios del realismo mágico, de Macondo.

Una prensa irresponsable lo repite.

Tal explicación de la anomalía social y moral deja a la conducta reprochable sin sanción moral, ética. Se acepta el delito como producto de una cultura que nos condena.

Por eso hay que leerla: para devolverle su belleza subversiva, volver a ver la inutilidad de las guerras, la tontería de las diferencias religiosas, la fiesta del amor como antídoto contra la soledad. ■

No es una novela, sino una pócima milagrosa para cualquier mal del alma. Es un elixir para las cuitas de amor y es la mejor manera de entender la gloria y la locura de la América Latina en todo su esplendor. Quien no la haya

leído debe hacerlo con urgencia, pues de esa manera sabrá de dónde venimos y qué condena debemos esquivar. Y después del viaje mágico de su lectura, ya nadie verá con indiferencia a las mariposas amarillas que aparecen de pronto

sobre el verde césped de un jardín, y otro será el sabor del chocolate caliente, y otra la frialdad del hielo. Además, le recomiendo a todo el mundo que relea *Cien años de soledad*, aunque más no

sea que para emocionarse de nuevo al comprobar que la hermosura de Remedios la bella sigue siendo tan desesperante hoy como hace cincuenta años. Y así será por los siglos de los siglos. ■

JUAN CÁRDENAS

Como dijo una vez Juan Rulfo cuando le preguntaron por su etapa de vendedor de neumáticos: No, yo no vendía neumáticos, explicó el mexicano, se vendían solos. ¿Es necesario recomendar a los lectores *Cien años de soledad*, un libro que, además de formar parte de todas las lecturas obligatorias de las escuelas, viene avalado por una fama que ha resistido ya cinco décadas? *Cien años de soledad* no necesita que la recomienden:

se recomienda sola. Y pese a ello, podemos decir que, nos guste o no, la novela de García Márquez sigue siendo una fuente inagotable de imágenes de lo latinoamericano, desde los estereotipos hasta las figuras identitarias más complejas, desde los mitos de la exuberancia y el barroquismo *for export* hasta las alegorías políticas. Y además, no nos digamos mentiras, la novela sigue siendo divertidísima y se lee de una sentada. ■

FERNANDO CONTRERAS CASTRO

Me preguntan, queridos amigos de Casa de las Américas, ¿por qué recomendaría a un lector de hoy la lectura de *Cien años de soledad*? Pienso en un par de buenas razones pero no encuentro alguna. Ello podría parecer preocupante, sin embargo, propongo asumirlo como una buena noticia: si hubiera aunque fuera una sola razón para leer el libro, esta ya habría debido cumplirse y, por lo tanto, tampoco habría entonces por qué leerlo.

Así las cosas, declaro abierta e impudicamente que no existe ni una sola razón por la cual recomendar dicha lectura; pero que tengo en su lugar, un número indefinido de sinrazones para hacerlo, comenzando quizá por el más cruel y acabado desafío que lector alguno pueda enfrentar, que es el de hallar por él mismo y sin que nada ni nadie lo obligue, el sendero que ha de conducirlo al texto. De modo que, desobligado lector de hoy, todo intento de decirte por qué deberías leerlo no sería sino un recurso

narcisista para hablar de mí y no del libro: mirá, léelo porque cuando yo tenía tu edad lo leí y... o, mirá, harías bien en leerlo porque toda vez que yo lo leo...

El libro está ahí, a la par de la Mona Lisa y del *Quijote*, a la par del Monte Everest, del busto de Nefertiti y de *Kind of Blue*, qué sé yo, es un objeto que no pasa inadvertido. Si tu propia e inalienable curiosidad no te lleva a él, no lo hará ninguna razón ni obligación, y si así lo hiciera, lo menos que esperarías de vos sería tu franca resistencia.

Parecía una locura que un hombre de mediana edad vendiera tierras de cultivo para comprar libros de caballería... los libros fueron juzgados y hallados peligrosos. Sabemos de sobra que los libros no eran peligrosos, al punto de que ambos, cura y barbero, robaron

gran parte de la biblioteca de aquel hombre. El peligro residía en el acto de la lectura en tanto contagioso acto de desobediencia. Si hubiera habido buenas razones para leer libros de caballería en la época de Cervantes, el *Quijote* no hubiera existido.

Si la lectura no fuera un acto de desobediencia, los libros solo serían manuales de instrucciones. De modo que, querido lector de hoy, estás solo frente a ese objeto llamado *Cien años de soledad*. Es tu decisión.

Si decidieras leerlo, y prometieras otro tanto, te invito a un café, prometo no hablar de mí sino solo del libro, nada más que del libro.

San José de Costa Rica, a 26 días del mes de febrero de 2017, año en que Gabriel García Márquez cumpliría 90. De él sí podemos hablar. 

ARTURO CORCUERA

Porque nos sentimos felices mientras leemos *Cien años de soledad*; porque nos llena el corazón de mariposas amarillas; porque Gabo enriquece nuestras vidas; porque pobló de poesía el universo; porque en la ciudad de Boloña el día que presentaron su novela, las vacas empezaron a dar leche de color azul, así se comprobó, como sostenía Oscar Wilde, que la naturaleza imita al arte y no el arte a la naturaleza; desde entonces el prodigio se hizo un acontecer cotidiano; hay que leer a Gabo porque él nos enseñó a conversar con los ángeles, recordemos la tarde que encalló, con la lluvia

en el patio de una casa, aquel ángel viejo de grandes alas; porque su fantasía no tiene límites, si no pregúntenle a Remedios, la Bella; porque Gabo no es un bailarín de sociedad que cosecha aplausos de la farándula; porque defiende la condición humana y los derechos sagrados del Niño, él sabe muy bien que la vida le pertenece al niño como la luz al amanecer; porque no se ha dejado seducir por los discursos de la estatua de la libertad y el fulgor de sus reflectores; porque ha tachonado de estrellas nuevas el firmamento; porque fue un hombre de principios, sin medias tintas ni claudicaciones ni retrocesos; porque es

solidario con los pueblos que se enfrentan a la opresión, dispuestos a modelar su propio destino; porque la sencillez y el sentido del humor caminan juntos en él; porque hizo de la crónica periodística una flor, un diamante, una cascada luminosa; porque es un maestro mágico, liróforo celeste en toda la extensión de la palabra; porque Macondo existe, sin necesidad de la Torre de Eiffel, tanto como París o como Londres, sin el Támesis y su puente Tower Bridge, y sin los rascacielos de Nueva York; es Macondo tan parecido al magín de Gabo y a Aracataca, que

Gabo es cada día más Márquez y no tiene nada de Marqués; porque *Crónica de una muerte anunciada* solo puede haber sido escrita por un vidente; porque la magia del cine reverdeció gracias a su generosidad y a los aires verde olivo del mar Caribe; partió Gabo al infinito y nos sumimos todos en cien años de soledad y a partir de aquella noche se desprende del cielo un reguero de mariposas amarillas que musita con su rumor unos versos de Rubén Darío: *Del abismo se levanta / la queja amarga y sonora, / la onda cuando el viento canta / llora.* ■

ALEJANDRA COSTAMAGNA

Hay libros que no envejecen: *Cien años de soledad* es uno de ellos. Recuerdo haberlo leído a mis quince años y haber tenido la sensación de que cada página escondía una revelación; que el libro entero era una caja de sorpresas y que nosotros, lectores,

teníamos la particular misión de cavar hacia el fondo de aquel misterio que era, a fin de cuentas, el corazón de un mundo ficticio. Eso es lo que provoca este clásico contemporáneo que, a sus cincuenta años, sigue vivo y coleando. ■

RAFAEL COURTOISIE

C*ien años de soledad* no solamente es recomendable, es insoslayable para que el lector del siglo **xxi** comprenda una Latinoamérica múltiple, heterodoxa, intensa; para entender sus contradicciones y la resolución de sus contradicciones. Pero además es una

novela destinada a significar en el tiempo, a desplegar su polisemia, a decir cosas nuevas a generaciones nuevas: hay enigmas de esa obra que solo serán revelados por lectores del futuro, por lectores de dos o tres centurias más adelante. ■

Escribir el Caribe fuera de los límites de Macondo

Pensar el Caribe implica ubicarse en una lógica distinta a la que supone el espejismo de lo real maravilloso o del realismo mágico como principio de comprensión del ser en esa región. Uno y otro corresponden a formas de configurar estéticamente una mirada del mundo; no son el mundo. Justamente porque se confunde un principio estético con un planteamiento ético es que la comprensión de lo real se torna imposición de una mirada sobre las otras posibles y, de esta manera, una voluntad de saber se convierte en una voluntad de poder: la identidad del Caribe está en el pensamiento mítico.

Por esta misma vía, la pluralidad de propuestas estéticas en el Caribe entra en el circuito de la conexión con el realismo mágico y estas suelen ser puestas en correspondencia con el seguimiento o no de esta forma. Ello establece modos de relación entre los autores y sus obras con una lógica hegemónica en la que al realismo mágico le correspondería el centro y a las otras propuestas la periferia. Se hace, precisamente, porque se parte del desconocimiento del estado del campo literario para el período de

producción de las obras. Simplemente porque olvidamos que estas, en el momento de producción, no establecían entre sí las relaciones que les adjudicamos hoy con nuestra mirada desde el presente. Y no se trata aquí de negar la importancia y el legado de Gabriel García Márquez en la literatura del Caribe. Quizá, desde otra mirada, intentamos ahora lograr que los senderos se bifurquen de la manera en que, tal vez, se haya desplegado el jardín en la década del sesenta.

Lázaro Valdelamar señala acertadamente cómo se ha ignorado sistemáticamente esta cuestión en los estudios críticos colombianos, especialmente para el caso del Caribe. Esta reducción ha llevado a caracterizar dicotómicamente el territorio nacional dentro del circuito periferia y centro como ejes temáticos espaciales. Por un lado, a la región del Caribe colombiano se le asociaría en directa correspondencia con el campo y las pequeñas poblaciones, mientras que a la región andina se la relacionaría con la ciudad y la mirada de la urbe. Al hacer un análisis del contexto, Valdelamar presenta cómo

la crítica ha reducido las posibles tradiciones literarias en el Caribe a la corriente mitológica en la que predomina la escritura del «pensar mítico», con su correspondiente trasposición de la oralidad a la escritura. En consecuencia, este autor estima que lamentablemente la crítica ha institucionalizado la idea de que esta es la tradición literaria del Caribe y, por tanto,

[e]ste proceso de reducción opera sutilmente, al restringir el campo de las obras canónicas del Caribe, a aquellas cuyas posibilidades temáticas y formales permiten reafirmar la idea de que cultural, social y artísticamente esta región colombiana se halla a medio camino entre lo oral y lo escrito, en la transición del campo a lo citadino, de ciudades y habitantes premodernos, a ciudades modernizadas y sujetos cosmopolitas. Es así como se ha naturalizado, en su recurrente mención, que las tres novelas que inician la modernidad narrativa en el Caribe y en Colombia, son las tres que parten de y tematizan esas transiciones: *La hojarasca* (1955), *La casa grande* (1962) y *Respirando el verano* (1963) [Valdelamar: 13].

Sin lugar a dudas, a principios de la década del sesenta se publicaron estas importantes obras, además de *El coronel no tiene quien le escriba* (1962); sin embargo, también se publicaron *Dos o tres inviernos* (1963), de Álvaro Sierra Velásquez, y *El hostigante verano de los dioses* (1963), de Fanny Buitrago. Cabe resaltar que en este período coyuntural, en cada una de las propuestas—si bien diversas—hay una búsqueda de la superación de la prerrogativa de la violencia bipartidista como tema y una opción por la elaboración estética

de la crisis que trajo consigo la modernización de las formas sociales sin una modernidad del pensamiento y de las prácticas sociales.

Valdelamar, en su estudio sobre la novela *Dos o tres inviernos*, plantea que en el Caribe hay otras corrientes literarias que eluden la tradición mítica, una de ellas es la de la exploración por el individuo en la urbe, fuera de la dicotomía campo-ciudad propuesta por la crítica. Desde la perspectiva de Valdelamar, paralelas a esas novelas que tematizan las transiciones de las sociedades provincianas a urbanas surgieron obras en el Caribe que se preguntaban por lo que sucede con los sujetos que ya están instalados en las urbes; prueba de ello sería para él *Dos o tres inviernos*, que por haber sido «escrita en la Cartagena de finales de la década del cincuenta e inicios de la década del sesenta, con la capacidad de anticipación de las crisis identitarias del sujeto urbano moderno, se hace impensable e incómoda para el discurso de la crítica» (15). Según este autor, puesto que se sale del marco del canon establecido para el momento: la tradición mítica o la narrativa de la violencia. En la novela de Sierra López es posible encontrar una profunda exploración del sujeto moderno desde un intimismo que trasciende el monólogo, puesto que más que un diálogo consigo misma es un constante interrogarse a sí misma:

Otras veces, cuando como ahora, permanezco con el rostro *acumulado* en los vidrios de la ventana y miro la calle y las gentes es cuando más me doy cuenta de que estoy tan sola. Miro los rostros que transitan con un esplendor visible por mi calle. De ellos emana un cúmulo de *decisiones* y un tremendo deseo de vivir. Me entusiasman

en tal forma que quisiera salir a estrechar a todos la mano. Unirme como ellos, a ser una de ellos. La soledad se ha deslizado por mi rostro desgarrando mis ambiciones. Me asusto de mí misma. Estoy asustada al comenzar el invierno [Sierra: 53].

Una de las cuestiones más interesantes de la novela es la suspensión de la noción temporal; en una habitación, entre sus muros y la ventana, discurren los pensamientos de la mujer, sola ¿abandonada?, ¿dos o tres inviernos?, ¿por qué la imprecisión?, ¿cuánto tiempo cronológico pasa en la novela? Quizá la imprecisión tiene como función la disolución misma del tiempo y su forma material es el juego formal con los saltos entre el presente de la narración, la interpe-lación a un tú en el tiempo verbal del futuro y una narración en pretérito para un pasado reciente. El tiempo deja de existir porque solo se asume en la medida en que la protagonista toma conciencia de él y hace que el tiempo transcurra, o lo fija en horas, momentos o días, pues es justamente la subjetividad de la mujer la que hace que el tiempo se materialice, se intensifique o se difumine en circunstancias que espacializan la emoción que atraviesa a la protagonista mientras contempla los lugares, las calles, las personas, a sí misma.

Otro aspecto que vale resaltar es la estructura de la novela en partes: la primera y la segunda aparentan la forma del diario o de la crónica —con la temporalidad marcada por la subjetividad de la protagonista—; se va narrando una mirada de la ciudad y un estado emocional en la ciudad. Podría considerarse que esas dos partes equivalen al fluir de la conciencia de la protagonista, a su intento de interpe-lación de un

«tú» que nunca aparece en el relato. La tercera funde los planos, se revela que el personaje femenino a quien interpela es al autor, el «tú» no es el lector o el amante ido. Luego propone una especie de ejercicio de metaficción en el que se reflexiona sobre la manera como fue escrita la novela y el discurrir reflexivo en el intento por definirla fuera de los límites tradicionales, por lo que en esta parte final se adelanta una especie de mecanismo de exhibición de la es-critura. Valdelamar considera a este juego en espiral como el modo en que Sierra Velásquez se permite hacer una reflexión sobre la novela, ya que en ella hay una

[e]xposición de las costuras del texto que se remata con las notas complementarias, donde se explicitan los códigos artísticos que lo estructuran. Puesta en cuestión del estatus de realidad o de ficcionalidad que se les debe conferir tanto al personaje como al autor y al texto físico que el lector tiene entre las manos [Valdelamar: 31].

El juego de metaficción se completa por vía de la correspondencia en la que se hace mate-rial el diálogo entre personaje-autor a través de unas cartas en las que una y otro se interpe-lan sin respuesta definitiva, como reiniciando el diálogo que se cerró en el marco de la historia para continuarlo en el plano de la narración. Finalmente, esta última parte revela el anda-miaje mismo de la novela, como si al espejo de la ficción se le exhibiera su envés y el pacto narrativo se rompiera para hacer conciente al lector de que está ante un texto ficcional, «una invención» del autor implícito, artificio con el que al mismo tiempo se hace una nueva

«invención del autor» como personaje que le habla a su personaje. Juego de máscaras que se revelan y al revelarse construyen una nueva máscara ficcional.

Por su parte, *El hostigante verano de los dioses* puede ser considerada como un palimpsesto de escrituras, ya que cuatro mujeres escriben la historia —Una forastera, Inari, Isabel, Hade—; en sus textos se entrecruzan el género epistolar, el monólogo, el diálogo, la segunda persona y el relato tradicional. Múltiples voces que se construyen a la manera de cajas chinas y, al mismo tiempo, como cuarto de espejos; una escritura contradice a la otra, o la complementa, o la amplía, tanto en la forma como en la presentación de la información. Cada escritura teje la trama, para que la otra la destee o cambie los hilos narrativos hacia una nueva dirección, y poco a poco el lector se ve obligado a armar el entramado de la historia desde la conexión entre escrituras.

Tal vez por ello la propuesta estética de la obra de Fanny Buitrago trabaja con el cruzamiento de múltiples escrituras que se transforman en diversas miradas a los dioses. Cada una de ellas completa el cuarto de espejos donde se ven los jóvenes, pero también en el que quedan presos, en una especie de sino trágico que su misma condición social les obliga a proyectar. La decadencia del sistema patricio no se le atribuye a ninguna causa externa, sino a la degradación del sistema. Aun más, el nihilismo de los jóvenes es producto mismo de la corrupción del sistema pero, al mismo tiempo, es la garantía de su perpetuación.

El capítulo final consta de una sola línea, el paréntesis en el título «(La autora)» lleva a pensar que es una intromisión del mundo de

la vida en el mundo de la ficción, se quiebra el marco de composición con dos frases cortas: «Lo siento. Olvidé lo demás» (347) y el nombre de la autora como firma: Fanny Buitrago, ¿cuál? La autora implícita se hace personaje de lo narrado para ubicarse (nos) en el límite entre lo ficcional y lo real. Con ello no solo exhibe la máscara de la ficción, sino que destruye el andamiaje de escrituras de la novela, los palimpsestos se revelan como construcciones de la autora implícita «Fanny Buitrago», quien decide dejar de contar porque «olvidó lo demás».

El juego entre la presencia-ausencia de la autora se configura en la novela como una desestabilización del realismo tradicional que acepta como convención las aperturas y cierres de la novela, así como el desarrollo de la historia desde un pacto narrativo en el que se crea la ficción de un «relato real», a través de una carta, un diario, una nota del periódico. La apertura de la novela es una «Advertencia innecesaria» en la que se afirma que todo es producto de la imaginación y se cierra esta suerte de epígrafe con un guiño que parece negarlo todo: «cualquier semejanza con la realidad es una coincidencia, o una mala pasada de mis continuos insomnios» (8).

Mateo el flautista, de Alberto Duque López, está montada sobre el homenaje a *Rayuela* de Julio Cortázar. Sin embargo, no se queda en la emulación de su obra, sino que establece con ella un diálogo de palimpsesto que va desde la forma de la novela a la construcción de los personajes y la configuración de las voces. Podría pensarse que es una especie de vaciamiento del contenido para retener la forma y hacer de ella su modo de crear un mundo propio; en el caso de *Mateo el flautista*, esperpéntico

y terriblemente violento. Este es quizá uno de los rasgos que se resaltan en la novela, en la medida en que se rompe la noción de límite de lo verosímil en el plano mismo de lo narrado: la reiteración de la muerte del padre, la violación de la abuela, los jóvenes que comen niños, el incendio del circo con los animales enjaulados, los ciegos encadenados que con sus propias muelas les quitan las suyas a los cangrejos. Todo ello narrado sin principio y sin final, sin causa aparente, solo los efectos de una violencia inusitada e inexplicable. Sobre este tipo de novela, Luz Horne afirma: «En estas narrativas se construye un realismo ostensivo, pero *inverosímil*; discontinuo pero *indicial* y *performativo*; vuelto hacia los temas clásicos del realismo relacionados con lo bajo y la escoria social, pero de un modo no pedagógico sino *despiadado*» (32). En *Mateo el flautista* esa violencia es narrada con la misma neutralidad con la que se cuentan hechos cotidianos:

Entonces se quedaban quietos mientras la maestra explicaba la clase y guardaban precipitadamente el cuerpo descuartizado del niño bajo la mesa. La maestra: la primera que supo de todo esto se asombró y chilló y cayó al suelo y ellos esperaron las preguntas de los policías cuando la encontraron colgando de una viga del hotel. El hotel: venden helados y dulces. Los acosaron a preguntas mientras el hedor de los cuerpos destrozados se hace intolerable ahora que estamos sacándonos los trocitos de carne de los dientes y escupimos las astillas de los huesos para guardarlas en una caja de fósforos [Duque: 22].

La novela está dividida en dos partes. En la primera, «Las memorias de Ana Magdalena», se reconstruye la infancia de Mateo (Antonio) a partir de fragmentos evocados de Ana Magdalena. Los hechos que se narran sobre su comportamiento y los acontecimientos parecen más el delirio de la mujer que una concatenación de sus recuerdos. Asimismo, la narración oscila entre la neutralidad de la tercera persona del singular, hacia la tercera del plural, hasta llegar a la interpelación de la segunda persona del singular tal vez dirigida a Mateo: «y nadie te nombró más porque fue que la orden del padre impuso una nueva costumbre» (Duque: 45). La segunda parte corresponde a la versión de Juan Sebastián y pareciera una revisión de lo expuesto de manera deshilvanada por Ana Magdalena. En esta nueva escritura hay una secuencialidad marcada por cuarenta y un apartados, posibles contraposiciones a lo desarrollado en la primera parte. De nuevo la figura del espejo y su envés. Voces que se dicen y se contradicen en la reconstrucción y destrucción de la historia.

Una vez más la metaficción aparece al final del relato, pero dentro del relato mismo, juego de disolución de lo verosímil ficcional por la inclusión de una nueva ficción que a su vez es negada por otra ficción. Al final el lector se ve instigado por múltiples versiones de la posible vida de Mateo el Flautista y deberá ser quien elija entre la versión caníbal de Ana Magdalena o la del guerrillero de Juan Sebastián, o también la que parece más veraz históricamente, «hablándoles a los animales mientras llegaban los camiones llenos de cachacos y soldados» (Duque: 171). El juego de la duda se sostiene hasta el final de la novela. En un

párrafo extenso parece negarse la existencia de Mateo el Flautista, y se insinúa su creación como personaje de ficción, para luego, en la última frase, llevar todo de nuevo al comienzo:

Solo eres el pretexto para que una vieja loca que le lava la ropa a los payasos y un marica que hace música, escriban sobre ti y sobre Puerto, hasta que las palabras no sirvan más para nombrar las cosas y solo sean el hedor de las tripas reventadas de un anciano que ahora está mirando el río y se toca la cabeza.
// Ahora recuerdo los niños devorándose un compañero de trompos [Duque: 171-172].

En estas tres novelas, *El hostigante verano de los dioses*, *Dos o tres inviernos* y *Mateo el flautista*, la preocupación por los modos como el lenguaje cobra vida en la escritura lleva no solo a la indagación vanguardista con los denominados géneros tradicionales o la ruptura con la linealidad del relato; también mueve al énfasis en el descubrimiento de los juegos con el signifiante, los matices del lenguaje en su expresión oral —la sonoridad, la morfología, la sintaxis y la misma semántica—, todo ello como re-creación y no solo como reproducción en la escritura de lo real.

Precisamente porque quizá lo real para estos escritores va más allá de las cuestiones políticas y se dirige también a la condición de ser jóvenes en un orden del mundo que está cambiando de manera rotunda. Por un lado, una experiencia que tiene mayor relación con la condición escindida del sujeto en las urbes modernas; por el otro, en las pequeñas poblaciones y regiones del Caribe, la constatación de la caducidad de un orden patricio basado en la tenencia de la tierra no es

visto como orden mítico del mundo sino como nihilismo colectivo y como fuerza que sostiene el viejo orden en el estaticismo, por ello parece significativo el hecho de que esta inacción y la concentración en los espacios de quietud sean *leitmotiv* en el nombre de las novelas del período: *La casa grande* (1962), *Respirando el verano* (1963), *El hostigante verano de los dioses* (1963), *Dos o tres inviernos* (1964).

Interesa aquí la década del sesenta porque permite considerar que se puede superar este reduccionismo al contemplar otras propuestas estéticas. Interesa también porque es lógico suponer que este período corresponde a uno de esos momentos en que el campo de la novela colombiana atraviesa un nudo gordiano (como lo fue la etapa finisecular que dio entrada al siglo xx, o de mediados de ese mismo siglo): la encrucijada que llevaba a que una preocupación ética —narrar la historia— se superpusiera a las preocupaciones estéticas —contar historias—. Las diferentes tendencias, desde el realismo social, las vanguardias, el realismo tradicional, estaban atravesadas por la cuestión histórica de la violencia bipartidista que a lo largo de los años cincuenta había llevado a una guerra civil no declarada oficialmente pero materializada en miles de muertos, desplazamientos forzados y disturbios civiles a lo largo y ancho del país. Su influjo en la literatura está claramente establecido en lo que se ha denominado como «novela de la violencia», indudablemente porque en la literatura como campo artístico establece este diálogo de segundo grado con el mundo; así lo aclara Raymond Williams:

Un conjunto de prácticas sociales son, por su carácter, ajenas al sistema literario, pero

lo rodean, lo limitan, incluso lo asedian, disputándole tal o cual forma de discurso: un rasgo distintivo, y que permite comparar diferentes órdenes sociales, es hasta dónde se abarca en el conjunto de las prácticas y experiencias, hasta qué punto intenta incorporarlas. Pueden existir áreas de la experiencia que sean ignoradas o que prescindan de ellas; que se las asigne a la esfera privada o se las generalice como naturales. Por lo demás, cuando el orden social cambia, en los términos de su propio desarrollo, estas relaciones demuestran ser también variables [cit. en Altamirano y Sarlo: 26].

El 24 de julio de 1956, Alberto Lleras Camargo (partido liberal) y Laureano Gómez (conservador) firmaron el Pacto de Benidorm con el que se aprobó el régimen del Frente Nacional: ambos partidos se turnaron la presidencia entre 1958 y 1974. Esta salida, lejos de zanjar las diferencias, hizo aún más radical las disconformidades sociales, económicas y políticas del país. De ahí que sea en la década del sesenta cuando surgen tres de los grupos guerrilleros más importantes de Colombia: en 1964, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC); el 7 de enero de 1965, el Ejército de Liberación Nacional (ELN), y en julio de 1967, el Ejército Popular de Liberación (EPL). Asimismo, después de 1959, a la convulsionada situación del país se unía el influjo de la Revolución Cubana en toda la América Latina como alternativa al viejo orden político establecido por las hegemonías tradicionales. En esa enrarecida atmósfera sociocultural, la literatura también se allanó a la multiplicación de las visiones y propuestas.

Jonathan Tittler (1989) plantea que al menos tres perspectivas podrían encontrarse a finales de los cincuenta y principios de los sesenta:

Los autores premiados (en el concurso de cuento de *El Tiempo*, 1959) representaron tres de las corrientes más importantes de la literatura colombiana: la tradicional antioqueña que buscaba en Mejía Vallejo nuevas formas de expresión que superaban la herencia tradicional costumbrista de Carrasquilla y Efe Gómez; la universal europea que introducía los aires de renovación promovidos desde la capital por el grupo de santandereanos y bogotanos que editaban la revista *Mito*; y, finalmente, la anticonformista del movimiento nadaísta representada por su fundador Gonzalo Arango [Tittler: 37].

Tres tendencias en las que Tittler no incluye al Caribe, quizá por desconocimiento, porque sistemáticamente se ha ignorado el campo de la literatura de esa región antes de Gabriel García Márquez, así como la posterior se ha hecho girar en torno a él.¹ No obstante, este intento por establecer tendencias señala bien la proliferación de miradas después del denominado «período de la violencia». Sin lugar a dudas, buena

1 Solo para mencionar un olvido, en los estudios sobre novela urbana en Colombia poco o nada se menciona sobre la novela *Cosme* (1927) de José Félix Fuenmayor, en la que se vislumbra una concentración en el lenguaje, pero también un énfasis por lo que acontece en las ciudades que empiezan a configurarse como urbes y ya no solo como provincias, gracias a la transformación de las sociedades agrícolas basadas en la tenencia de la tierra a sociedades burguesas centradas en el comercio.

parte de la literatura en los cincuenta apuntó al tratamiento de los acontecimientos histórico-políticos del país. Desde propuestas estéticas que pugnaban por fijar el presente histórico, hacer testimonio, dejar registro, elaborar un juicio crítico o, sencillamente, buscarle forma a lo que estaba sucediendo, a veces desplazando lo estético por lo ético, a veces lo ético como trasfondo de lo estético, pero con la intención clara de hacer de la violencia bipartidista el punto reiterativo de sus propuestas. Justamente por ello, se hizo popular entre la crítica el término «novela de la violencia» para reunir obras literarias que tienen en común el tratamiento literario del enfrentamiento entre liberales y conservadores a mediados del siglo xx.

Este tipo de novela podría ser caracterizada también por una concepción del papel de la literatura en relación con el medio circundante. Tal vez por la cercanía con los acontecimientos históricos, una primera tendencia la comprenden obras de corte realista social enfocadas en el establecimiento de la verdad como «valor auténtico» de los textos, bien fuese a través de la denuncia, el testimonio o la exposición casi al modo naturalista de los hechos. Textos como *El día del odio* (1951), de José Osorio Lizarazo, *El Cristo de espaldas* (1952) y *Siervo sin tierra* (1954), de Eduardo Caballero Calderón, constituyen los ejemplos más emblemáticos de esta postura literaria.

Una segunda corriente hace primar la búsqueda estética sobre lo ético, sin dejar de lado la preocupación por ese mismo objeto, puesto que se concentra en los efectos que los acontecimientos históricos tienen sobre los individuos y no tanto en fijar dichos acontecimientos como historia. En esta tendencia pueden inscribirse obras como *El*

gran Burundún-Burundá ha muerto (1952), de Jorge Zalamea Borda; *Marea de ratas* (1960), de Arturo Echeverry Mejía, y *La mala hora* (1962), de Gabriel García Márquez. Roberto Burgos Cantor, en *Memoria sin guardianes* (2009), afirma que la violencia como eje temático «era tan abundante y cercana para quienes queríamos escribir en los sesenta que aparecía como una enorme mole que no dejaba ver más nada. Tal narrativa se denominó la literatura de la violencia. En ella predomina más la conciencia moral que la calidad literaria» (Castillo: 97-98). Tal vez por todo ello, y manteniendo una idea de la continuidad de la violencia en Colombia, Cristo Figueroa hace una distinción entre tres momentos de la relación novela-violencia: narrativa en la violencia, narrativa de la violencia y narrativa de las violencias múltiples (108). A esta forma de exploración, Tittler la considera en los siguientes términos:

Si el cuento de Gaitán Duran era sicológico y el de Mejía Vallejo poético, el de Gonzalo Arango se volvía sarcástico e irónico. [...] Estas tres actitudes, la interiorización, la evocación poética y el humor y la ironía, serían la tabla de salvación para una literatura que se estaba ahogando en sangre y debía encontrar otra solución diferente a la de asustar con el número de muertos si deseaba profundizar en el cáncer de una sociedad [Tittler: 39].

De ahí que en la década del sesenta las obras que siguen interrogando el momento histórico encuentren otra salida estética a través de una línea de experimentación formal, de juego con las voces y la narración, como se hace evidente en *La casa grande* (1962), de Álvaro Cepeda

Samudio y *El día señalado* (1964), de Manuel Mejía Vallejo, en las que el lenguaje parece ser el objeto de las narrativas, y el fragmento, la forma literaria para hacer de dicha experiencia histórica, elaboración estética. Sin embargo, es importante reconocer que también a partir de los sesenta las preocupaciones estéticas de los escritores van por caminos diferentes a los de la novela de la violencia, quizá unido al hecho de que los vientos de renovación y de ruptura que se vivían en Europa y buena parte de la América Latina llegaban también al país y planteaban grandes cambios en el campo artístico.

Recuérdese que la literatura latinoamericana, con mayor reconocimiento en la narrativa, había abierto camino a posibilidades de todo tipo en lo que se refiere a la relación lenguaje-mundo-forma, con propuestas como las de Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo, José Lezama Lima, Alejo Carpentier, João Guimarães Rosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar o el mismo García Márquez. Esta multiplicación de las formas, de los usos y de los lenguajes fue explorada en el campo colombiano desde distintos frentes: Gonzalo Arango, en Medellín, hacía del nadaísmo más un gesto provocativo que una propuesta concreta de renovación; sin embargo, sus actos de abierto desafío a la institucionalización de la literatura sirvieron como «alarido» que produjo un remesón muy necesario en el campo cultural; en Cali, Andrés Caicedo, Enrique Buenaventura, Carlos Mayolo y Luis Ospina pondrían en diálogo permanente a la literatura, el cine y el teatro; Alberto Duque López, Alberto Sierra Velásquez y Fanny Buitrago, entre otros, en el Caribe, propondrían juegos resueltamente experimentales en la construcción de sus universos narrativos, bien alejados de la configuración

mítica del mundo, pero también harían un viraje importante de la cuestión de la violencia bipartidista hacia las preocupaciones que embargaban a las nuevas subjetividades.

Interesa aquí estudiar particularmente este último movimiento dentro del campo de la novela colombiana de la década del sesenta porque es posible considerar que la fuerte experimentación y cuestionamiento de la novela como forma presentó a la escritura como una manera de resistirse a la representación mimética del mundo. Por lo que podría pensarse que esta perspectiva de exploración estaría relacionada con la intención de alcanzar una forma de renovación frente a la reducción de la literatura a su función social de denuncia. Isaías Peña Gutiérrez, en un estudio sobre *El jardín de los Weismann*, de Jorge Eliecer Pardo, pone de relieve el espíritu que acompañaba a los jóvenes escritores de la época al afirmar que:

A la distancia, una de las razones por las cuales esta novela sobresale entre las de su época es haber encontrado un nuevo horizonte literario sin haber abandonado el referente histórico-político que le pertenecía. Escrita cuando en Colombia los jóvenes le apostaban a una ruptura frente a la novela de la tierra de mediados del siglo xx, o a la literatura de Gabriel García Márquez, utilizando un acercamiento a lo juvenil, musical o deportivo —con tanta validez como las otras—. Pardo no claudicó frente a quienes vetaron la presencia de la sórdida historia colombiana en la narrativa [Peña: 151].

Efectivamente, en el caso del Caribe, las exploraciones estéticas de los escritores jóvenes

apuntaban lejos del dato histórico y más cerca de la búsqueda de un lenguaje que tradujera la experiencia de lo real del sujeto como individuo y no solo como arquetipo de la colectividad; de ahí que estas búsquedas estuvieron marcadas por la intención de salirse de los límites de la novela de la violencia. *El hostigante verano de los dioses*, de Buitrago, *Dos o tres inviernos*, de Sierra Velásquez, y *Mateo el flautista*, de Duque López son obras iniciáticas importantes que marcan este otro derrotero de la novela en el Caribe en la década del sesenta. Lo real histórico no se nombra, sin que ello signifique la construcción de un tiempo sin tiempo propio del mito, es más bien un *illo tempore* que, sin cronologías ni fechas específicas, construye la sensación del presente a través del juego de voces, o el presente de la narración, o el monólogo que le habla a un tú inexistente.

En las apuestas de estos escritores se hace evidente que hay una búsqueda diferente a la del realismo social y que beben de otras fuentes como la de la novela experimental, el existencialismo francés, la denominada novela posmoderna norteamericana y de la misma narrativa latinoamericana del período. La indagación entonces apuntaba a las exploraciones de la escritura fuera de la linealidad de la historia o la cronología de los acontecimientos, y se orientaba especialmente a la fragmentación como modo de capturar la experiencia de lo real en su devenir.

Es por ello que esta exploración partía de la pretensión de alcanzar la palabra oral y fijarla en la escritura: capturar el ritmo, el tono y la melodía del habla. Asimismo, estas novelas proponen un quiebre a esa mirada totalizadora de la literatura del Caribe como fuertemente marcada por la

línea tan nombrada para el caso de García Márquez (Joyce, Woolf, Faulkner, Hemingway), y van señalando nuevos rumbos de esa diversidad que ha signado a la literatura en Latinoamérica, porque en el campo estético colombiano también se siguieron derroteros diferentes a los anglosajones, como lo menciona el mismo Roberto Burgos Cantor en *Señas particulares*:

Los escritores hicimos un esfuerzo leal por reunir elementos intelectuales de interpretación del momento. La carga era enorme. Además de los clásicos del marxismo, se leía una literatura que nos resultaba afin. Camus, Simone de Beauvoir, Sartre. Lo que producían en los países colonizados, en especial, Fanon y Aimé Césaire. Los trabajos de los intérpretes marxistas, con las diferencias notables de los italianos y los franceses. Los ensayos de José Carlos Mariátegui. Sartre parecía estar en todas partes [42].

Más allá de la tradición mítica, novelas como *El hostigante verano de los dioses*, *Dos o tres inviernos* y *Mateo el flautista* continúan con la tradición trazada por *Cosme*, de José Félix Fuenmayor, al proponer la exploración de las transformaciones de las ciudades centrada en la preocupación por el individuo que se ve inmerso y al mismo tiempo escindido en ellas. Fanny Buitrago, Alberto Sierra Velásquez y Alberto Duque López se sostienen en esa línea de escritores que ven a la literatura como apuesta por el lenguaje como fin primordial.

A través de sus obras es posible encontrar un envite por ese tipo de literatura que considera a la novela como proceso y no como producto, como una búsqueda que exhibe su propio pro-

cedimiento de construcción, que se denuncia a sí misma como invención, es decir, como artificio. Por eso mismo puede pensarse que estos narradores confrontan la apuesta por la denuncia que había impuesto el realismo de la violencia, pero también difieren de la tradición mítica asociada con el Caribe. Centrados en la afirmación del hecho estético sin una función social específica que lo determine, parece que intentan resaltar la separación del arte de la reproducción de la vida para hacer de esa diferencia una postura literaria, y con ello abren la posibilidad de considerar a la escritura del fragmento como otra de las vertientes de la novela en el Caribe colombiano.

Bibliografía

- Altamirano, C. y B. Sarlo: *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Edicial, 1993.
- Buitrago, F.: *El hostigante verano de los dioses*, Bogotá, Tercer Mundo, 1963.
- Burgos Cantor, R.: «Búsqueda y hallazgo de un lenguaje», en *Revista Letras Nacionales*, No. 19, Bogotá, marzo-abril de 1968, pp. 57-59.
- _____: *Señas particulares*, Cartagena, Ediciones Pluma de Mompox, 2011.
- Castillo Mier, A. y A. Urrea Restrepo: *Roberto Burgos Cantor, memorias sin guardianes*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2009.
- Cobo Borda, J. G. (comp.): *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, tomos I y II, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1995.
- Duque López, A.: *Mateo el flautista*, Bogotá, Lerner, 1968.
- Figueroa Sánchez, C.R.: «Gramática-violencia: Una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo xx», en *Revista Tabula Rasa*, No. 2, enero-diciembre de 2004, pp. 93-110.
- Horne, L.: *Literaturas reales, transformación del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- Jaramillo, R.: *Colombia: la modernidad postergada*, Bogotá, Librería Temis Editorial, 1994.
- Kohut, K. (comp.): *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie*, Madrid, Universidad Católica de Eichstätt, 1994.
- Peña Gutiérrez, I.: *La puerta y la historia*, Bogotá, Universidad Central, 2015.
- Saldívar, D.: *García Márquez. El viaje a la semilla. La biografía*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- Sierra Velásquez, A.: *Dos o tres inviernos*, Cartagena, Universidad de Cartagena/ Cámara de Comercio de Cartagena, 2007.
- Tittler, J.: *Violencia y literatura en Colombia*, Madrid, Técnicas Gráficas, 1989.
- Valdelamar, L.: «Hibernando en el trópico: melancolía, modernidad y metaficción en la novela *Dos o tres inviernos* de Alberto Sierra Velásquez», en *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, Barranquilla, No. 5, enero-junio, 2007, pp. 9-31.
- Varios: *Colombia el despertar de la modernidad*, Bogotá, Foro Nacional por Colombia, 1991. 

Pues cómo ha cambiado el mundo. Ahora, en mis cincuenta, ando perdido porque el suelo que pisaba en mis veinte no existe más. Parafraseando a Nicanor Parra, ¿o era Neruda?, diría que «no soy el mismo del año veinte». Por supuesto que no, porque esa fecha, que traía con dramas propios una vida que en su dureza conllevaba ideales, no existe más. Y no son, o no solo, los años.

Aclaremos. El libro icono de Gabriel García Márquez no era en propiedad uno sobre ideales, ni sobre política a pesar de la historia de cien años dentro de otra historia de mil días, y otra y otra acumuladas hasta desvanecer las líneas que dividían la realidad de la ilusión, o el drama del sueño. Pero era algo sólido, el recuerdo, siendo etéreo como es por lo general. Pero ya no.

Habítamos, dentro de nuestras tristes, atávicas y pobres prácticas, lo cibernético. La humedad de la sangre pesa menos que ayer, sin

que el retrato del mundo que habitamos haya mejorado un ápice. Nos hacen creer que sí; nuestros intereses están en el espacio exterior simbólico, en una nube, no tanto aquí, como si lo dramático del universo convulso no contara lo suficiente, como si fuera un mal sueño en medio de la futura felicidad universal.

Digresiones confusas para alegar que *Cien años de soledad* es un libro que debe leerse como documento a la belleza de la vida plena, plagada de odios, muertes y desaires, donde al menos parece que las riendas están bajo nuestras manos y que pase lo que pase intentamos no perder la capacidad del asombro y el goce que nos depara. Páginas-rastros de un mundo que fue, afirmándolo no con la usual nostalgia que el presente debe al ayer, sino como manilla salvadora ante una muerte desesperada, acelerada en un mundo que se ha recreado casi como una paranoia vil, sin memoria. **C**

MILTON FORNARO

Porque es mejor leerla que no leerla. Esto se ve facilitado porque se trata de una obra apta para todo público. Quiero señalar con esto que no es necesario ser un lector adiestrado para disfrutarla, y que a la vez la novela admite el ojo avezado, el que está acostumbrado a calar más hondo. Ni unos ni otros se sentirán defraudados al terminar el libro.

Se trata de una novela inclasificable, y de ahí su originalidad, porque todas las definiciones le caben pero ninguna es suficiente para caracterizarla. Esto hizo que la crítica, para sacudirse el problema, la empolvora con el impreciso rótulo de «realismo mágico», una de las tantas cargas que debió soportar en estos cincuenta años. En esa originalidad inclasificable tal vez resida la

adhesión que *Cien años de soledad* ha recibido a través del tiempo.

Finalmente, porque esta novela es —como otras obras, para nuestra fortuna— la prueba que diluye

la existencia de lectores de ayer, de hoy o de mañana. Esta última distinción parecería estar más referida a la moda que a la literatura. Por otro lado, invalidaría la vigencia de los clásicos. **C**

ANA GARCÍA BERGUA

Primero que nada, la recomendaría por el enorme placer que representa leer la saga de Aureliano Buendía y maravillarse ante lo real maravilloso. El placer de la sorpresa, el placer de las historias y la prosa de Gabo, la enormidad de encontrarnos, en un libro, con la invención de lo legendario.

Pero, sobre todo, porque todos los grandes libros se instauran en el mundo como una parte

de nosotros mismos. Los abuelos y los padres de un joven de hoy fueron moldeados por las lecturas que marcaron la explosión de una época, de unas costumbres y de la historia misma. Así, leer *Cien años de soledad* significa también, de alguna manera, entender el mundo ahora, saber de dónde venimos. Por eso recomendaría leerla y releerla, disfrutarla generación tras generación. **C**

ANDREA JEFTANOVIC

Una vez leí en una entrevista de García Márquez que incluía la siguiente afirmación: «Por fortuna, Macondo no es un lugar, sino un estado de ánimo que le permite a uno ver lo que quiere ver, y verlo como quiere». Y es verdad: Macondo propone una atmósfera, un estado emocional continental, un estado de ánimo que oscila entre la melancolía por el origen violento de la Conquista, la naturaleza exuberante y la soledad de esas multitudes que no saben comunicarse.

La novela de García Márquez es la biblia latinoamericana, que explica desde el mito la genealogía maldita de nuestros orígenes,

el homicidio original, el tabú del incesto, la guerra inacabable. Aureliano Buendía es nuestro Adán y Eva, es nuestro patriarca, el que enciende la chispa de esta red de paternidades y filiaciones complejas. Nosotros somos parte de esa estirpe maldita, que carga tragedias y fatalidades.

Fundar una ciudad es un acto divino, heroico, de rebeldía. Macondo es una ciudad mito y archivo, una ciudad que contiene todas las ciudades y todos sus conflictos. Es la ciudad utopía que promete otro horizonte, una segunda oportunidad a las gentes condenadas a cien años de soledad.

De algún modo, alguna vez lo escuché, que esta novela es nuestra *Las mil y una noches*, con narraciones encadenadas de personajes distintos, que repiten hasta la extenuación los nombres propios de una familia –los Buendía– provocando la sensación de que uno tras

otro son los mismos o con leves variantes. La impresión de que estamos encadenados a la herencia genética y a la confusión cíclica de un tiempo arcaico. Una combinatoria al infinito de genealogías y herencias anudadas en la cola de chanco en las familias. **C**

MARTÍN KOHAN

Son pocos los libros que han conseguido, por sí solos, fundar un imaginario entero, trazar toda una poética, definir una tradición de género, incluso una sensibilidad. Por supuesto que hay antecedentes que hicieron posible *Cien años de soledad* (nada existe sin antecedentes que

lo hagan posible), por supuesto que no surgió de la nada (nada surge de la nada). Pero ese libro produjo evidentemente una inflexión mayúscula en la literatura latinoamericana. Por eso se lo puede celebrar o cuestionar; lo que no parece sensato, según creo, sería pasarlo por alto. **C**

EDUARDO LALO

Pienso que muchos escritores de mi edad tienen una asignatura pendiente: releer a García Márquez. Cuando se publicó *Cien años de soledad* yo tenía seis años. Diez años más tarde, al comenzar a escribir, el autor colombiano poseía la notoriedad de una estrella futbolera. En cualquier librería se encontraban sus libros: desde los relatos iniciales al más recientemente publicado, y en muchos medios de prensa se le entrevistaba o aparecían sus artículos. Pocos autores son capaces de sobrevivir indemnes a una exposición tan desmedida.

Según me desarrollé como lector y escritor, me acerqué a muchos autores de las más variadas tradiciones literarias. Pensaba que García

Márquez repetía una fórmula –el realismo mágico– que a veces me parecía una imagen del Caribe concebida para la exportación, que tenía poco que ver con la desolación, la marginación y el colonialismo que me rodeaba. Por ello, el último García Márquez nunca llegó a mi biblioteca y mis libros fueron escritos dándole expresamente la espalda a su obra.

Sin embargo, el primer libro que leí fuera de los deberes escolares fue *Relato de un naufragio* y poco después leí la saga de los Buendía. Antes de cumplir los veinte años, la releí en al menos dos ocasiones. Resulta impropio olvidar los primeros amores. Me queda el deber del reencuentro, luego de tantos años. **C**

ADRIANA LISBOA

Yo tenía quince años cuando por casualidad tomé *Cien años de soledad* del librero de mi hermano. Ya estaba bien gastado. En la cubierta deteriorada, dos imágenes del Tarot de Marsella. ¿Qué me atrajo en el libro? El nombre. Soledad. ¡Cien años! El nombre. Gabriel García Márquez. Esas amplias vocales. El hecho de pertenecer a mi hermano mayor, y venir, por lo tanto, envuelto en el amor y la admiración. Más allá del hecho de que inauguraba una nueva forma de espanto en mi corta vida de lectora, y que aquellas páginas me mostraban un nuevo modo de acceder al misterio del mundo, no sabía qué pensar del libro. Me hizo enmudecer. Incluso cuando navegué, siendo adulta, en otras novelas y cuentos de García Márquez, *Cien años de soledad* continuó siendo una bandera hincada en aquel momento clave de la vida,

mis quince años, como un punto de apoyo o de partida. Y en tal medida que, mucho después, cuando una revista brasileña me pidió una declaración sobre el libro y regresé a él, tuve que cerrarlo en las primeras páginas y abandonar la relectura. *Cien años de soledad* pertenece a mi adolescencia, pertenece a aquella bisagra de mi historia, y a todo el espacio, la libertad y el asombro que me tocaban a través del libro. Hay muchas razones para que otros lectores abran *Cien años de soledad* hoy, pero la principal me parece ser ese alumbramiento íntimo, personal, que pertenece a cada uno, y debe ser recorrido por cada uno. Para esta lectora, encontrarlo fue una revolución tan fundamental como íntima que cambió mi relación con los libros y me enseñó a amar más y mejor las palabras y las historias que creamos con ellas. 

SERGIO MISSANA

La pregunta por la relevancia actual de *Cien años de soledad* alude a su condición de clásico. Tradicionalmente se ha definido a los clásicos en virtud de su perduración: un libro lo sería en la medida en que trasciende el horizonte cultural de su producción, mostrándose capaz de interpelar a sucesivas generaciones, renovando —según el dictamen de Pound, «news that stays news»— su novedad.

Hoy por hoy esa noción está en entredicho, cuestionándose no ya la relevancia de uno u otro libro en particular sino de la noción misma de clásico. *Cien años de soledad* irrumpió en el panorama de las letras en español en el contexto del boom, ese movimiento a la vez literario y mercantil que fue posible gracias, entre otros factores, a la política editorial expansiva de un régimen de signo ideológico

opuesto al de los autores que lo conformaban, el franquismo en su fase terminal. ¿En qué consistió la novedad de la novela de García Márquez? La aleación de realidad y fantasía que desplegaba no era en rigor nueva en el ámbito latinoamericano; tenía antecedentes en autores/as como Borges, Carpentier, Asturias, Rulfo o Garro. El giro garcíamarquiano consistió en derrochar lo fantástico de un modo hiperbólico, exuberante, tropical, y plasmarlo en una prosa encantadora (en el sentido en que Robert L. Stevenson señaló que la virtud fundamental de un escritor, la única que importaba, era el encanto). El poder de persuasión del realismo mágico fue tal que vino a desdibujar la frontera entre la descripción e invención de una realidad latinoamericana: el mapa llegó a ser tomado por el territorio. Se le ha acusado de exotismo, de presentar una visión reduccionista y simplificadora de la América Latina funcional a una

mirada poscolonial desde el Norte, una visión que atenúa la diversidad y complejidad del Continente para situarse en un registro cercano al arte ingenuo, dominado por el mito del buen salvaje. No es justo hacer responsable a una obra de los avatares de su recepción. Y menos de lo perpetrado por sus epígonos e imitadores. Pero la condición de fenómeno cultural, de superventas, de lectura obligatoria quizá ha minado su capacidad original de disrupción, de novedad. Y esta es la tensión que plantea todo clásico. En *Cien años de soledad*, García Márquez logró la hazaña extraordinaria de configurar —a la manera del Dante— una cosmovisión, un universo entero con reglas propias. El narrador colombiano encarnó el ideal, heredado del romanticismo, del artista intuitivo, no intelectual; cabe conjeturar qué forma o resonancias hubiera adquirido esa cosmovisión no cartesiana en un autor más especulativo o filosófico. ■

ERIC NEPOMUCENO

Creo —estoy seguro— que se trata de una de las obras mayores no de la literatura del siglo xx o de la literatura en idioma castellano, sino de uno de esos pocos, poquísimos libros que retrata, en su más plena amplitud, al ser humano.

Muchas veces oí que es imposible entender el drama y la maravilla de ser latinoamericano sin conocer *Cien años de soledad*. No es cierto, creo yo: para mí, el libro es una herramienta

esencial para intentar entender los dolores y las maravillas de la vida.

Hace unos diez años fui invitado a hacer una nueva traducción de *Cien años de soledad* al portugués de Brasil. Fue como un viaje al fondo de un mar sin fondo: imposible navegar sus aguas sin entrar en ellas, nadar sumergido mientras se constata la elección perfecta de cada palabra, la construcción de imágenes perpetuas, el ritmo de la escritura, la carga poética indescriptible, la

carpintería que construye personajes permanentes, que me acompañan por las veredas oscuras y las veredas luminosas de los días y de sus noches.

¿Por qué leer *Cien años de soledad*? Para entender algo más de la vida. De sus dimensiones, sus luces y sombras. **C**

PEDRO ÁNGEL PALOU

C*ien años de soledad*, la más leída de las novelas de García Márquez, juega con la hipérbole, y procede por acumulación —en lugar de por destilación, como ocurría en *El coronel...*— porque el relato requiere esa verborrea incontinida e incontenible. La crítica canónica se ha equivocado al pensarla como novela *fundacional*, y se ha utilizado la lectura de la historia latinoamericana y la forma de la Biblia para probarlo, por ejemplo. Pero todo lo ocurrido en la novela ha pasado ya, la tragedia, el final. Es una novela apocalíptica. Cuando el último de los Buendía lee —al tiempo en que el lector mismo está leyendo y finalizando el relato—, la estirpe condenada de la que él es el último, el único sobreviviente, ha perecido ya. No es una novela exuberante sobre la América ignota, es una novela selvática —aún más, *rizomática*— sobre la imposibilidad de contar el pasado, la epidemia del olvido es tan dañina como la epidemia de la memoria, arca de la futilidad y de la muerte. En *Cien años de soledad*, nos costó tanto trabajo entenderlo, Gabriel García Márquez declaraba el acta de defunción de la narrativa latinoamericana y lo hacía con una *Vorágine* o una *Araucana* con elefantiasis solo porque la forma, sí, la forma, se había convertido ya en un *problema* a resolver, no en un continente adecuado al contenido.

La novela es una metástasis, un cáncer, un tejido enfermo que necrosa mientras avanza inevitablemente hacia la muerte. El crítico peruano Julio Ortega en su necrológica para *El País*, intuye lo mismo, y declara con toda la novedad que esa hipótesis de lectura plantea: «Nunca me ha convencido que sus libros se deban a la genealogía. No se explican como la derivación de un paradigma original arcaico. Más bien, sospecho que huyen del origen, que es inexplicable, y somete al lenguaje a una relación perversa de causas y efectos. Estoy por creer que sus novelas se apresuran por traspasar el horizonte que abren de futuro». Hace algún tiempo discutíamos con Daniel Sada cómo seguir escribiendo después de Rulfo. «Destruyéndolo», dijo primero. Pero luego él mismo lo pensó: «Subvirtiendo su lenguaje, la forma». Esa fue su empresa. Pienso que García Márquez es tan difícil de subvertir porque él mismo *destruyó* lo latinoamericano fingiendo que lo inventaba. Toda imitación es un pastiche del pastiche. La única solución es repensarlo y trabajar en los márgenes de los géneros y los estilos, aumentando la empresa de desmantelamiento de toda mitologización territorial de lo latinoamericano, de toda ilusión de identidad. Hoy es la novela del boom que menos ha envejecido. **C**

Macondo en el alma

Casa del Hielo, esquina del barrio Boston, Aracataca. Empiezo la historia del Macondo real en el mismo punto donde comienza la del Macondo de ficción. A este lugar acuden de cuando en cuando viajeros procedentes de todo el mundo, admiradores de Gabriel García Márquez que pretenden encontrar aquí, en el pueblo donde él nació, elementos tangibles de su universo literario.

Cuando ciertos nativos desocupados avistan a esos forasteros en las calles del pueblo, entienden que ha llegado el momento de actuar. Macondo será historia pura en las páginas de *Cien años de soledad*, compadre, pero aquí en Aracataca existe, es materia genuina, ellos lo ven cada día y pueden hacérselo visible a los visitantes que tengan fe en hallarlo más allá de la literatura. En esa casa esquinera, por ejemplo, fue donde el coronel Aureliano Buendía conoció el hielo que habría de recordar muchos años después, usted sabe, frente al pelotón de fusilamiento. Présteme la cámara si quiere y yo lo retrato ahí con su novia.

Si el turista pide más detalles, se le dan. La casa de madera fue construida en 1923. En su patio se almacenaban hasta doscientos bloques

semanales de hielo durante los tiempos de la *United Fruit Company*, multinacional que entonces manejaba la producción de banano en estas tierras. Para los abuelos que poblaban Aracataca en aquella época la llegada del hielo representó un avance notable. Acababan de descubrir un prodigio que servía para conservar los alimentos y espantar el bochorno.

Algunas veces los guías espontáneos añaden que durante gran parte del siglo pasado el hielo fue un símbolo de estatus. Tú sabes, viejo gringo, hielito para la limonada del mediodía y hielito para el refresco del atardecer. Un lujo que no podía permitirse todo el mundo, apenas los ricos de Aracataca y los mandamases de la compañía bananera. Los bloques venían desde Ciénaga en un tren de la *United Fruit Company*. Eran cubiertos con aserrín para evitar que se derritieran, pues la madera es un aislante térmico. El que quisiera beber frío debía ir al patio y picar un poco de escarcha.

—Eche, Mister, tú sabes cómo es la película por aquí con estos calores.

Es posible que mientras el guía atiende a los forasteros aparezcan niños en chancas, de esos que en la actualidad se ganan la vida vendiendo

bolsas de agua helada. El anfitrión les dará un vistazo cómplice, sonreirá.

—Las vueltas que da la vida: antes salía carísimo beber agua fría y ahora es lo más barato del mundo. Trescientas barritas nada más, Míster. Hoy el hielo es el aire acondicionado de los pobres.

El guía retoma su discurso en el mismo punto en que lo había abandonado cuando hizo la digresión. Entonces dice que en los años veinte del siglo xx a los niños les encantaban esos bloques, pues estaban surcados por agujas que se tornaban iridiscentes cuando les pegaba el sol. Así que uno de los planes familiares predilectos era entrar en esta casa a contemplar el hielo. Gabito —así lo llaman casi todos— seguramente vino muchas veces con su abuelo, el coronel Nicolás Márquez. Lo que pasa es que según la novela quien vino a conocer el hielo fue el coronel Aureliano Buendía. ¡Es que ese Gabito es más embusterooooo!

En el Macondo real mucha gente vive convencida de que conoce al dedillo cada elemento del Macondo ficticio. Cita a sus personajes como si los hubiera visto en la vecindad, describe sus espacios como si los tuviera al frente. De eso me habla ahora el poeta Rafael Darío Jiménez mientras entramos en la Casa del Hielo.

¿Casa del Hielo?

El nombre suena irónico: al franquear la puerta nos recibe una vaharada de aire caliente. En el suelo hay un reguero de cables eléctricos y muchas piezas automotrices desbaratadas.

—Esto es ahora un taller mecánico —dice Jiménez.

Son muchos los visitantes que buscan en el Macondo real la resonancia poética del Macondo literario. Pero acá el hielo no es un témpano luminoso que permanece intacto en la memoria sino una sustancia vulgar que se deslía entre las manos. Eso sí: me cuenta el poeta Jiménez que algunos visitantes insisten. Quieren saber, por ejemplo, qué mujer del pueblo fue el molde original de Petra Cotes, la amante de Aureliano Segundo en *Cien años de soledad*. Nunca falta un nativo astuto que aporte el dato solicitado.

—Esa es Fulana, la querida de Perencejo.

Los guías agregan a continuación que según decían sus padres que habían dicho sus abuelos, el Mauricio Babilonia de la novela era un electricista que cada vez que pasaba por donde los Márquez Iguarán —abuelos de Gabito— dejaba tras de sí un enjambre de mariposas amarillas. Curiosamente, muchos de los nativos jamás han leído un libro de García Márquez. Pero llevan años oyendo hablar de sus criaturas y de sus historias, saben de sobra cómo explotar ciertos códigos macondianos. Además, sienten que el Macondo de la literatura es un simple reflejo de la vida de ellos. Así que ¿para qué perder el tiempo buscándolo en las novelas cuando pueden verlo en sus propias esquinas?

—¿Ustedes quieren saber quién era la tal Rebeca que comía tierra? Una señora llamada Francisca que vivía en la calle Monseñor Espejo.

Le digo a Rafael Darío que si yo fuera un lugareño sin formación académica también pensaría que conozco a mi coterráneo más ilustre sin necesidad de haberlo leído. Total, llevo años viéndolo en la prensa, he oído su voz en la voz de todo el mundo. Si fuera un aldeano más y cerrara los ojos para que alguien me

leyera pasajes de *Cien años de soledad* en voz alta, sentiría que me nombran a mis parientes cercanos, sentiría que me conducen a través de senderos familiares. Reconocería el aguamanil donde se lavaba las manos la tía y el mosquito donde se guarecía el tío. Rencontraría en la ficción ciertos objetos de la realidad que ya no se ven en la realidad misma: la cama de tijera, el gramófono, la bacinilla de peltre. Identificaría el gallo de riña de mi compadre, supondría que Remedios la Bella ascendió al cielo envuelta en las sábanas blancas que lavó mi nana esta mañana. Vería a Úrsula Iguarán como la personificación de mi bisabuela: cegatona, indestructible.

Entiendo a esos paisanos que no ven las historias de García Márquez como transposición poética de la realidad, sino como simple reproducción documental de los sucesos cotidianos que narraban los vecinos.

—Eche, gringo, ¿quién dijo que Gabito inventó esos cuentos? Él mismo se la pasa diciendo en las entrevistas que solo ha sido un notario. *Vae* pues, por mi madre.

Los paisanos de Gabito saben que él es un señor muy importante con unas alas enormes, ni más faltaba, saben que es célebre, celebrado, gracioso, distinguido, pero muchos de ellos no lo ven precisamente como fabulador, como alguien que creó el universo por el cual se volvió tan famoso. Lo ven tan solo como un amanuense, como un tipo que supo plasmar en los libros el acervo que heredó de sus mayores, un compadre que echó en su maletín de viaje los cuentos de todos, y los hizo circular hasta en el último rincón del planeta.

En este momento el poeta Rafael Darío Jiménez me entrega uno de los muchos recortes de prensa que ha ido acumulando en su larga vida como estudioso de la obra de García Márquez. Hace varios años fundó en Aracataca el restaurante «Gabo», una especie de altar al que acuden los devotos del escritor. Allí pueden rendirle culto y, de paso, comerse un buen filete de pargo rojo con patacones. En las paredes hay portadas de revistas dedicadas a Gabito, fotografías de Gabito, autógrafos de Gabito. Mientras uno se sienta en el taburete de cuero a esperar el almuerzo, puede escuchar fascinado al anfitrión, que conversa con la gracia típica de los palabreros del Caribe.

—El primer Macondo que existió fue un árbol —dice—. Es originario de África y alcanza hasta treinta y cinco metros de altura.

—Como la bonga.

—Como la bonga. En la Zona Bananera había una finca que todavía existe. Se llama Macondo porque tenía muchos árboles de esos.

—La finca vendría siendo el segundo Macondo.

—Exacto. El tercero es el de Gabito. Él cuenta en sus memorias que un día iba viajando en tren y de pronto vio la finca a un lado de la carretera. Leyó el letrero «Macondo» de la fachada y quedó impresionado.

—Claro, esta historia de la finca también es una parte muy conocida del mito.

—Gabito cuenta que antes de acabar el viaje supo que el pueblo de *Cien años de soledad* se llamaría Macondo.

—Tercer Macondo, pues.

—Sí, el tercero. El primero y el segundo eran Macondos reales. El Macondo de Gabito es un mundo imaginario como el condado de Yoknapatawpha creado por Faulkner.

Le digo a Rafael Darío que, en principio, el Macondo de la ficción se alimentó del Macondo de la realidad, pero después empezó a suceder lo contrario: la voz del escritor –irresistible, contagiosa– le impuso ciertos códigos a la realidad. Para la muestra, un botón: en Colombia nunca hubo un registro exacto de los trabajadores masacrados durante la huelga bananera de 1928. Gabito escribió en *Cien años de soledad* que habían sido tres mil, y así pasó a la historia. Entonces un congresista propuso un minuto de silencio en honor a las tres mil víctimas de la matanza.

Si en el remoto país capitalino los senadores de la República inventan la realidad a partir de la ficción, con mayor razón tienen que hacerlo los habitantes de este ardiente Macondo real donde nació el truco. Así las cosas, vamos desembocando en una conclusión exótica: también es posible reinventar la cotidianidad a través de los espejismos. La realidad como imagen de sí misma, la imagen como una nueva realidad.

Extiendo frente a mis ojos, por fin, el recorte de prensa que me acaba de pasar Rafael Darío. Él sonríe, pone su índice derecho sobre un párrafo escrito por el propio García Márquez. Lo leo en voz alta:

Siempre he tenido un gran respeto por los lectores que andan buscando la realidad escondida detrás de mis libros. Pero más respeto a quienes la encuentran, porque yo nunca lo he logrado. En Aracataca, el pueblo del Caribe donde nací, esto parece ser un oficio de todos los días. Allí ha surgido en los últimos veinte años una generación de niños astutos que esperan en la estación del tren a los cazadores de mitos para llevarlos a conocer los lugares, las cosas y aun los

personajes de mis novelas: el árbol donde estuvo amarrado José Arcadio el viejo, o el castaño a cuya sombra murió el coronel Aureliano Buendía, o la tumba donde Úrsula Iguarán fue enterrada –y tal vez viva– en una caja de zapatos.

Sonríe, bebo un sorbo de la limonada repleta de hielo que hace un momento me trajo la camarera. Sigo leyendo.

Esos niños no han leído mis novelas, por supuesto, de modo que su conocimiento del Macondo mítico no proviene de ellas, y los lugares, las cosas y los personajes que les muestran a los turistas solo son reales en la medida en que estos están dispuestos a aceptarlos. Es decir, que detrás del Macondo creado por la ficción literaria hay otro Macondo más imaginario y más mítico aún, creado por los lectores, y certificado por los niños de Aracataca con un tercer Macondo visible y palpable, que es sin duda el más falso de todos. Por fortuna, Macondo no es un lugar sino un estado de ánimo que le permite a uno ver lo que quiere ver, y verlo como quiere.

De modo que Macondo no se lleva por fuera sino por dentro. Está en el alma, mucho más allá de las piedras del Macondo real, mucho más allá de las páginas del Macondo literario. Macondo es un mito que se elevó para siempre a los más altos aires, allá donde solo pueden alcanzarlo los más altos pájaros de la memoria.

Macondo es una invención tanto del autor como de sus cultores. Ahora bien: las licencias literarias con las que uno mata son las mismas

con las que uno muere. En el epígrafe de *Vivir para contarla*, su libro autobiográfico, García Márquez dice: «la vida no es la que uno vivió sino la que uno recuerda, y cómo la recuerda para contarla». Eso es, ni más ni menos, lo que aplican quienes hacen turismo con los elementos que le sirvieron a Gabito para hacer literatura. Ellos también tienen sus historias, ellos también narran. Eche, gringo, ahora no te pongas a averiguar si lo que oíste es cierto o falso. A nosotros no nos interesa esa vaina. Si te lo dijimos es porque es cierto. En el Caribe la verdad no sucede: se cuenta.

Hace poco otro gran escritor de esta región, Ramón Illán Bacca, me contó una historia de esas que demuestran que en el Caribe lo importante no es saber la respuesta sino decirla, y decirla con gracia. En cierta ocasión Ramón estaba conversando con un tipo que, de repente, mencionó «la espada de Demóstenes». Ramón, dueño de una vasta erudición, no aguantó la tentación de corregirlo.

—Es la espada de Damocles.

Pero el tipo, lejos de acomplejarse, supo encontrar un argumento bastante digno.

—Bueno, da lo mismo que sea Demóstenes o Damocles porque en esa época todo el mundo andaba armado con espada.

Aquella mañana, al otro lado de la línea telefónica, Ramón soltó entre carcajadas su conclusión luminosa: en el Caribe a nadie le dan ganas de suicidarse por confundir el talón de Aquiles con el de Atila, ni por lavarle las manos a Herodes y dejárselas sucias a Pilatos. Así que resérvate esos escrúpulos racionales, Míster, no vengas de por allá tan lejos a dañarnos el cuento.

Cada persona con la que uno se tropieza tiene su propio Macondo, cada quien va por ahí con

la historia que le tocó en suerte. Ahora, mientras Rafael Darío Jiménez guarda el recorte de prensa, recuerdo una anécdota que me contó el poeta Juan Manuel Roca cuando le anuncié mi viaje a Aracataca. Una tarde, después de un recital en Santa Marta, Roca vino a este pueblo con varios poetas de otros países, entre ellos el cubano Eliseo Alberto. El guía que los recibió era el tipo más locuaz del mundo. Sin ningún pudor buscaba en el Macondo real ciertas equivalencias del Macondo ficticio. La peste del olvido, según él, surgió en el Puente de los Varaos; el hilo de sangre que recorrió la Calle de los Turcos en *Cien años de soledad* era de un tipo que había sido amigo de su abuelo, y así.

Uno de los poetas, medio en broma y medio en serio, le obsequió un cumplido.

—¡Qué inteligente es usted!

Entonces el guía le expresó su gratitud al mejor estilo macondiano:

—Me gusta que me digas eso, poeta. Es que aquí en Aracataca todos somos inteligentes, lo que pasa es que Gabito es el único que sabe *redactá*.

Vine a la Zona Bananera del Magdalena, en el Caribe colombiano, porque me dijeron que acá quedaba Macondo, el mítico pueblo creado por el escritor Gabriel García Márquez. Llevo cuatro días recorriendo este territorio y aún sigo preguntándome dónde está Macondo, cuáles son sus confines.

—Macondo queda por allá arribita, compadre. Es una finca.

—¿Macondo? Ñerda, esa te la debo: no sé.

—Macondo es toda la tierra que pisamos —dice el poeta Rafael Darío Jiménez—. Por donde

veníamos era Macondo y para donde vamos será Macondo.

—Eche, me extraña esa pregunta. Macondo está en los libros de García Márquez. ¿Acaso tú no has leído *Cien años de soledad*?

He encontrado a Macondo en varios elementos a lo largo de mi caminata. En las plantaciones de banano que se extienden a ambos lados de la carretera. En la canícula de las dos de la tarde. En la gallina jabada que puso un huevo en el alar y después alborotó el vecindario con su cacareo. En las calles contiguas a la finca donde nació esta fábula: polvorientas, torcidas. Sin duda, en ese pasaje el mundo es todavía tan reciente que muchas cosas siguen careciendo de nombre y para mencionarlas hay que señalarlas con el dedo.

He encontrado a Macondo, digo, en esa tristora que a veces tiene la gente aunque muestre una risa. En las conversaciones sobre la guerra, la guerra de siempre que pasa del Macondo real al ficticio y viceversa. En la anciana enlutada que a pesar de su apariencia frágil estremece la casa con su voz de mando. En el caos, en la desmemoria, en la repetición cíclica de nuestras calamidades. En los cuentos que me contaron sobre las disputas políticas eternas y sobre la corrupción sistemática. Macondo es esta Aracataca por donde voy caminando, aunque ya no sea una aldea de veinte casas de barro y cañabrava, como en la novela, sino una villa de cuarenta mil habitantes.

Macondo es también lo que he oído durante el viaje. Fui al colegio Gabriel García Márquez a entrevistarme con el profesor Frank Domínguez, conocedor de la obra de Gabito. Me dijo que Macondo es chispa, brujería. Mantente alerta y oirás su música. Macondo suena, Macondo canta, Macondo encanta.

—Si vas a escribir sobre Macondo —me dijo el profesor Domínguez— tienes que leer a Federico Nietzsche.

En ese momento, desde luego, me sentí a punto de alucinar.

—¿Nietzsche en Macondo?

—Claro que sí: Nietzsche. Él dijo la mejor frase que conozco para describir a Gabito: «la potencia intelectual de un hombre se mide por la dosis de humor que es capaz de utilizar».

—Qué buena frase.

—Es el epígrafe del libro que escribí para celebrar el humor de Gabito.

Cuando iba saliendo del colegio volví a tomarme con el espíritu disparatado del que me habló Ramón Illán Bacca. En una de las paredes lei la siguiente cita, atribuida al poeta «Pedro» Neruda: «Cien años de soledad es quizá la más grande revelación de la lengua española después de Don Quijote de Cervantes».

A esas alturas ya había entendido las reglas de juego. En Macondo da lo mismo Pedro que Pablo porque acá, carajo, todos son poetas.

Ya dije que Macondo es lo que uno oye mientras transita por la Zona Bananera. Aguza el oído, quédate quieto cuando zumbe la brisa. Después caminas un poco más y oyes a la profesora Aura Ballesteros, a quien llaman «Fernanda del Carpio» porque es «la cachaca de la historia». Ella nació en Simijaca, cerca de la fría Bogotá.

—Macondo es un chorro de luz —dice—. Acá el sol no se oculta por mucho tiempo.

Buscando a Macondo en los paisajes y en las voces de la Zona Bananera, desemboqué en una historia insólita, la del holandés Tim Aan't Goor, quien llegó a Aracataca a lo mismo que llegan todos los visitantes: quería encontrar en

la realidad la magia que lo había deslumbrado en la literatura. Vino por una semana y ya lleva tres años. Hace poco construyó en el pueblo una bóveda para enterrar simbólicamente a Melquíades, el gitano inolvidable del Macondo ficticio.

Cuando conocí la tumba me pregunté si el Macondo de mi crónica también tendría un final alegórico. Pero ahora estoy aquí, en Bogotá, frente a mi computador, convencido de que Macondo es mucho más que todo lo que vi y oí en la Zona Bananera. Macondo se

vino conmigo porque siempre ha estado dentro de mí. Es la pasión por narrar que bebí en la palabra de Gabito, mi profeta, el único brujo al que le creo. Muchos pueden contar bien una historia, pero pocos son capaces, como él, de crear un universo personal fácil de identificar desde la primera hasta la última línea. Y por eso me parece más justo cerrar los ojos para que Macondo siga vivo en mi memoria y las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin la segunda oportunidad que se merecen. **■**



Casa natal de Gabriel García Márquez en Aracataca

A Jessica y Carlos Garayar,
maravillosos amigos reales.

Las cosas tienen vida propia, todo es cuestión de despertarles el ánimo, dijo Melquiádes con cierto aroma de gitanería. Para aquel joven que fui en los meses de mayo y junio del 67, en Buenos Aires, escuchar estas frases felices era como un segundo aire en medio de una agonía difícil de sobrellevar, sobre todo por las ansias de verle la cara al sol. En verdad, era un bálsamo milagroso para quien, en soledad, hacía cien años o un poco más estaba esperando el contacto que no aparece, la clave que ya se le olvida de tanto manosearla, la palabra mágica que lo llevaría a entroparse con una historia puesta en marcha de manera casi invisible. Hasta entonces, para darse ánimos, repetía una frase que sonaba a talismán: *En silencio ha tenido que ser*. En algún lugar había oído esa frase martiana que hasta ahora levantaba su ya leve esperanza.

El contacto, la clave, la palabra mágica nunca llegó. La fortuna no tocó la puerta del viejo hotel donde masticaba los días con cierta rabia contenida, esperando el llamado de los viejos apus andinos, mejor dicho: el mensaje del Chino Juan Pablo. Ocultando su desazón, de rato en rato se atrevía a caminar debidamente camuflado como un turista infatigable, por las sensuales calles de la gran ciudad. Y fue así como aquel joven combatiente que fui, cierta mañana prodigiosa adquirió, en una de sus caminatas solitarias, una novela en cuya carátula llamativa ardían tres flores amarillas y más adentro de la imagen, como buscando su destino incierto, aparecía flotando

un galeón de aspecto fantasmal, en medio de un bosque de hielo insospechado.

Entre las cosas que aún guardo con aprecio insobornable está la primera edición de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. En el colofón se puede leer: *Se terminó de imprimir el día treinta de mayo del año mil novecientos sesenta y siete en los Talleres Gráficos de la Compañía Impresora Argentina, s.a. Calle Alsina No.2049 -Buenos Aires*. Debo confesar que desde entonces vuelvo una y otra vez a esta obra ya clásica cada vez que estoy solo, es decir, siempre. Melancolía que le dicen.

Las veces que me demandan comentar la novela, insisto en rescatar el placer de su lectura, el gozo pleno de su orgía verbal, el buen uso del humor amable, así como también no dejo de ponderar el universo simbólico que brota de un discurso que desafía en todo momento a nuestra imaginación, y alabo su estructura cíclica, la fusión entre la realidad y la fantasía, el tono preciso que nos lleva al asombro, el ritmo envolvente de sus historias que nos deslumbran y conmueven y nos recuerdan que en nuestra América lo fantástico es pan de todos los días y que el delirio y la razón apenas son mariposas amarillas que relampaguean en nuestra cotidianidad. Qué duda cabe: la realidad entre nosotros es fascinante y sublevante a la vez.

Cuando algún amigo me visita en casa, si es de confianza le muestro el fulgor de mis cicatrices. Y con orgullo inocultable pongo ante él

la primera edición de *Cien años...* como aquel gitano que le mostró, cierta tarde calcinante, el hielo que brillaba en el centro de la carpa y que José Arcadio Buendía creyó que era *el diamante más grande del mundo* y saliendo de su estupor deseaba tocarlo, como el héroe macondiano,

yo salgo al paso de mi amigo y con el libro sagrado en mis manos le digo solemnemente: *Cinco reales más para tocarlo*. Y nuestras risas son el signo de la complicidad que siempre despierta este maravilloso regalo de los dioses de nuestra América. 

ANA QUIROGA

Gabriel García Márquez contó que, a principios de 1965, iba con su mujer Mercedes y sus dos hijos pequeños para un fin de semana en Acapulco cuando se sintió fulminado por un cataclismo del alma, tan intenso y tan arrasador, que apenas logró eludir una vaca que se atravesó en la carretera. Hacía tiempo que lo corroía la idea de escribir una novela «desmesurada», distinta a todo lo que había escrito antes y distinta, sobre todo, de lo que había leído. En la playa de Acapulco pasó días de desasosiego, de no poder dejar de pensar en ese libro que le alborotaba el espíritu.

De regreso a México, se sentó frente a la máquina portátil con que habría de escribir la novela y se quitó de encima la frase inicial que ya no podía soportar dentro de él: «Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía habría de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo». A partir de allí comenzó a escribir, dominado por la fiebre producida por ese cataclismo, día tras día, a un promedio de unas seis horas diarias, por más de un año y medio, el libro que luego se titularía *Cien años de soledad*.

¿Puede un libro, un solo libro, cambiar la historia de un hombre y de la literatura en el idioma en que fue escrito? Una vez terminado, sumido en las penurias de la miseria, a García Márquez solo le alcanzó el dinero para enviar por correo la mitad del manuscrito a la editorial Sudamericana en Buenos Aires. Eran las seis de la tarde de un viernes y el sobre iba a nombre del editor Paco Porrúa.

Unos meses más tarde, en mayo de 1967, estuvieron listos los ejemplares de la primera edición, que se agotó tan de prisa como el delirio que envolvió al libro y al autor los años que vendrían. Tomás Eloy Martínez alguna vez dio detalles de ese único y mítico viaje de Gabo y Mercedes a Buenos Aires, primero hospedados en un modesto departamento de la calle Lavalle, en la zona de Congreso, para mudarse pocos días después a un hotel cinco estrellas. Habían llegado al Río de la Plata anónimos y expectantes y se iban envueltos en la gloria de un destino que empezaba a develarse. ¿Por haber escrito ese libro? ¿Qué libro es ese?

Existe un libro capaz de conmover a sus lectores para dejarlos sin aliento desde la primera

frase, sin ganas de otra cosa que seguir leyendo, hasta el final, ausentes de la vida, seducidos por la cadencia de esas palabras, fulminados por ese mismo cataclismo del alma. Ese libro cumple cincuenta años. El coronel Aureliano Buendía, frente al pelotón de fusilamiento, recuerda el día en que su padre lo llevó a conocer

el hielo. Quien se embarque en la aventura de leer *Cien años de soledad*, no olvidará nunca el momento en que Gabriel García Márquez lo llevó a conocer, con la misma intensidad arrasadora, ese libro distinto y nuevo, capaz de contagiar la misma fiebre voraz con que fue escrito. **C**

HERNÁN RIVERA LETELIER

Porque fue uno de esos escasos clásicos instantáneos que se ven una vez cada cien años; porque en sus páginas palpita el idioma español en todo su esplendor; porque en la lectura de cada

frase hay un deleite estético; porque no ha aparecido aún otra obra literaria hispanoamericana que tenga esa majestuosidad, excepto en poesía el *Canto general* de Neruda. **C**

GRÍNOR ROJO

C*ien años de soledad* es la mejor novela latinoamericana del siglo xx y por lo mismo también es la mejor en toda la historia de la literatura latinoamericana, considerando que, en nuestro magro siglo xix, y aunque muy diferentes, solo las de Machado de Assis podrían aproximársele en calidad. Es, por otra parte, una de las dos novelas cumbres de la literatura en lengua española. Esto significa que, junto con el *Quijote*, la novela de Gabriel García Márquez es un clásico absoluto, cuyo destino, como el de todos los clásicos, es la perduración en el tiempo puesto que el hontanar de sus significaciones es en realidad inexhaustible. Así, como ocurre

con el *Quijote*, mientras la cultura de la porción occidental del planeta siga en pie (lo que no está garantizado de ninguna manera, creo yo), *Cien años de soledad* va a releerse obteniéndose cada vez de ella nuevos placeres y revelaciones igualmente nuevas y profundas acerca del hombre y el mundo. Me parece que puedo entonces cerrar esta nota concluyendo que, debido a esa condición suya de clásico, que en cuanto tal excede el espacio de lo latinoamericano y aun de lo hispánico, *Cien años de soledad* es también una de las máximas aportaciones con que desde sí misma, sin dejar de ser sí misma, la América Latina ha contribuido a la cultura mundial. **C**

ANACRISTINA ROSSI

Yo recomiendo la novela *Cien años de soledad* a los lectores de hoy día porque pone en escena, como los trágicos de la antigüedad –Esquilo, Sófocles, Eurípides–, los dramas humanos del poder y la pasión, pero situados

en la América Latina. Y también porque en esta novela, como en las obras de los antiguos clásicos, la acción está entrelazada con una pregunta: ¿qué es resultado de la acción humana y qué es decisión del destino? **C**

LUIZ RUFFATO

Si no fuese por todo lo demás, ¿qué novela de la literatura universal tiene un principio y un fin dignos de figurar en cualquier antología? El lector sigue con pasión y deslumbramiento la historia de los Buendía, cuya decadencia se basa en «cuatro calamidades»: la guerra, los gallos de pelea, las mujeres de la vida y las empresas delirantes. La familia cofundadora del poblado de Macondo, lugar inhóspito situado en algún rincón de Colombia, entre la costa y las montañas, es una suerte de síntesis de la tragedia, individual y colectiva, que se abate sobre la América Latina, tierra donde el tiempo no pasa sino que gira en círculos. De penoso arrabal a centro progresista y de nuevo a villorrio decadente, Macondo se embelesa con gitanos charlatanes, se fascina con técnicas de cultivo de banano traídas por los estadounidenses, sufre

con las interminables guerras entre liberales y conservadores, se intimida con la opresión, sea la causada por el gobierno o por la Iglesia. Y los Buendía se aíslan en su «casa de locos», entre incestos, pedofilia, parientes arruinados, otros enloquecidos, unos en busca de poder y gloria por medio de la guerra, otros que sueñan con descifrar el libro de la vida –en pocas palabras, la riqueza y la miseria de una crónica familiar común, que se torna singular por la forma en que es contada. Allí las personas vuelan, las lluvias duran años, los hombres y las mujeres se resisten a morir, los fantasmas conviven con los vivos, los trenes repletos de cadáveres corren por las líneas –pero nada es alegórico, todo es absurdamente real, cotidiano, banal. Todo es absolutamente contemporáneo, terriblemente contemporáneo. **C**

Sin duda la generación de McOndo cambió la recepción del boom latinoamericano, del realismo mágico y de *Cien años de soledad* en particular, pero creo que ya es tiempo de volver a pensar en el lugar de la novela de García Márquez en la literatura de nuestro continente. Hay, para empezar, un goce de lectura que es innegable y que sigue atrayendo lectores medio siglo después de la primera edición del libro; pero se configura también —y aquí admito hablar desde mis propios horizontes e intereses— una atracción especialmente intensa en la manera hiperabundante e intrincada en que *Cien años de soledad* construye un mundo ficcional y se acerca —por ello y desde ello— a la *novela total*, esa «explicación órfica de la Tierra» (por usar

las palabras de Stéphane Mallarmé) que desde el *Quijote* y *Moby Dick* hasta 2666, *La broma infinita* y *El arcoíris de gravedad* hace una suerte de alma secreta de la narrativa. El libro, digamos, en el que se tocan cielo y tierra y desde el que, en virtud de esa colisión propia de un acelerador de partículas, nacen todo tipo de entidades exóticas y, acaso, mundos a escala, deslumbrantes en sí mismos. Eso es lo que busco y encuentro ahora, en 2017, por las páginas de la gran novela de García Márquez; en un tiempo, diría más, de narrativa minimalista, de realismos resignados deslucidos y de mínimo riesgo, acometer un edificio narrativo de las proporciones de *Cien años de soledad* es una tarea que cobra más y más valor y significado. **C**



Casa natal de Gabriel García Márquez en Aracataca

CHIQUI VICIOSO

Porque es un manual sobre cómo escribir. Así como de Vargas Llosa es imposible olvidar el uso de la técnica narrativa cuando una lee sus novelas, en García Márquez una se sumerge en el texto y ni se da cuenta de que está

leyendo un trabajo literario. El texto te atrapa, te cautiva, fluye, te maravilla y luego al final hay que volverlo a leer para descubrir las claves de su desarrollo, las técnicas empleadas, y eso se llama arte de escribir. **C**

JUAN VILLORO

C*ien años de soledad* es un logro cervantino, no solo porque de manera insólita vinculó a la alta literatura con el gran público, sino porque su río de historias confirma la permanente novedad de un territorio y una lengua. El espacio imaginario de Macondo condensó los anhelos, las ilusiones y las penurias de la América Latina. Seguramente, lo más atractivo en esta saga que pasa de generación en generación es el tono narrativo, similar al de los cuentos legendarios. García Márquez buscó acercarse a la forma en que su abuela hablaba de sucesos remotos, como algo verdadero que había sido muchas veces contado, olvidado, corregido y vuelto a contar, una historia que llegaba con la fuerza del mito y dependía tanto de los sucesos originales como de las sucesivas voces que lo habían narrado, hasta

llegar a la última, a ratos épica, a ratos irónica, que tenía la última palabra y apagaba la luz. No todas las anécdotas de la abuela se referían a sucesos trascendentes, pero todas eran contadas con ese estilo mitográfico. *Cien años de soledad* es el espacio de excepción donde la historia política y la historia íntima adquieren relevancia de leyenda. Muchas veces García Márquez aludió a su pasión por Sófocles. Los grandes temas de la tragedia están en *Cien años de soledad*, pero comparecen en la cotidianidad de un trópico ahogado por el calor, donde ningún invento puede ser más importante que el hielo. Los hechos mínimos secretamente definen el destino.

El hielo se ha inventado dos veces: en el mundo físico y en la imaginación, ya clásica, de Gabriel García Márquez. **C**

Imaginemos que descubrimos el mundo por primera vez, ya sea porque hemos permanecido encerrados desde nuestro nacimiento en una mazmorra –las mazmorras mentales también son una opción– o porque somos extraterrestres recién llegados –se sabe que hay tantas *Tierras* como opciones de pensamiento. El mundo que desconocíamos y que, de pronto, nos asalta, hará que seamos libres, libres de pensar lo que queramos de él. La visión de la Ciencia, muy útil en algunos casos, no podría darnos lo que un panorama vacío de reglas. Es lo que José Arcadio Buendía sugiere al lector que sepa descifrar sus aventuras: *Cien años de soledad* es el eterno renacimiento. Cada ser humano que se enfrenta a la pregunta «¿Quién soy?», en cien

años o muchos más, siempre estará solo. No es por nada que Julio Cortázar y Alejo Carpentier siguieron la misma vocación audaz: Cortázar decía que su literatura no era fantástica, sino que su vida lo era; Carpentier, con el realismo maravilloso, dejó registro de la existencia de la magia. Álvaro Mutis escribió que no podía leer este libro de García Márquez sin «cierto sordo pánico. Toca vetas muy profundas de nuestro inconciente colectivo americano». La ciencia europea era atravesada como un espectro inofensivo, aunque no se desconociera la ciencia europea. Este rejuvenecimiento temerario, de una siempre renaciente originalidad, es un mensaje al que debería regresarse siempre. La identidad nunca puede darse por sentada. **C**



García Márquez y Cuba: testimonio de una pasión

Una primera versión de este texto fue presentada en un coloquio organizado en octubre de 2015 por la Universidad de Texas, Austin, cuando se abrió al público el archivo de García Márquez adquirido por el Harry Ransom Center de esa Universidad. Si la adquisición misma había provocado sorpresa y desconcierto fue, entre otras razones, porque se supone que tanto en Colombia como en México ese archivo habría sido objeto de particulares cuidados y culto; y también porque el propio escritor había confesado en El olor de la guayaba que dejó de escribirles a amigos y a desconocidos cuando supo que alguien había vendido unas cartas suyas a los archivos de una universidad de los Estados Unidos. «El descubrimiento de que mis cartas eran también una mercancía», decía entonces, «me causó una depresión terrible, y nunca volví a escribirlas». No es motivo de asombro que muchos de los más connotados escritores latinoamericanos vendan sus archivos a instituciones de ese país, seguros de que allí recibirán un cuidado esmerado y estarán disponibles para sus estudiosos y lectores —lo que con frecuencia no es posible

garantizar en los suyos propios—, a la vez que puede resultar ventajoso económicamente. Sin embargo, más allá de lo anecdótico y de las razones de cada cual (o de sus herederos), lo que debe interesarnos es que el hecho pone sobre el tapete preguntas y preocupaciones ineludibles asociadas con el papel de las universidades o instituciones estadounidenses (y en menor medida europeas) en la custodia del patrimonio latinoamericano. La cuestión, como es fácil imaginar, rebasa consideraciones académicas y merece reflexiones más profundas que no pretendo desarrollar aquí.

1.

Como sabemos, hay tres países con los que Gabriel García Márquez estableció una relación particularmente profunda e importante a lo largo de su vida. El primero, desde luego, es Colombia, su lugar de nacimiento, de formación y de tantos desvelos; el segundo, México, le sirvió de residencia durante cuatro décadas y allí se convertiría en el escritor mundialmente célebre que llegó a ser; el tercero es Cuba. Me gustaría detenerme en su «conexión cubana»,

aunque solo sea en algunos puntos que me parecen de especial interés.

Si hojeamos las crónicas de García Márquez aparecidas en la prensa de Barranquilla a principios de la década del cincuenta, recogidas en sus *Textos costeños*, descubriremos que Cuba era, para el joven periodista, el sitio entre pin-toresco y delirante de donde llegaban algunas peculiares expresiones de la cultura popular. «La América está que se desgañita de sana admiración», decía en una de las crónicas dedicadas al mambo, «mientras el maestro Pérez Prado mezcla rebanadas de trompetas, picadillos de saxofones, salsa de tambores y trocitos de piano bien condimentado, para distribuir por el continente esa milagrosa ensalada de alucinantes disparates».¹ O se refería a «ese tango dialogado de trescientas noches consecutivas que es “El Derecho de Nacer”, del benemérito autor cubano Félix Baltasar [sic] Caignet»,² es decir, la más famosa de las radionovelas de la CMQ, aquellas que recorrieron el continente y que en Lima, por cierto, provocarían el delirio del escritor Pedro Camacho. La verdad es que antes de la Revolución —confesaría García Márquez años después— no tuvo nunca la curiosidad de conocer Cuba.

El giro en su percepción de la Isla comenzaría —al menos según la versión más socorrida— cuando en 1955 supo en París, por boca de Nicolás Guillén, de la existencia de Fidel Castro. A partir de entonces habría hitos muy precisos. Uno de ellos es la crónica «Mi hermano Fidel», realizada a raíz de una entrevista con Emma Castro

y publicada en Caracas en abril de 1958. Otro, escrito a más de veinte años de distancia y como capítulo inicial de su legendario y nunca editado libro sobre Cuba, cuenta que regresaban García Márquez y Mercedes a su apartamento en Caracas la noche del Año Nuevo de 1959,

cuando nos estremeció la sensación absurda de que se estaba repitiendo un instante que ya habíamos vivido el año anterior: un grito de muchedumbres desaforadas se había alzado de pronto en las calles dormidas [...]. Era como si el tiempo se hubiera vuelto a la inversa y Marcos Pérez Jiménez hubiera sido derribado por segunda vez. [...] bajamos a trancadas las escaleras preguntándonos qué clase de alcoholes de delirio nos habían dado en la fiesta, y alguien que pasó corriendo en el fulgor de la madrugada nos acabó de aturdir con la última coincidencia increíble: Fulgencio Batista se había fugado [de Cuba].³

Lo sucedido en Caracas aquella noche —y casi un año antes, con la caída de Pérez Jiménez— era una suerte de Bogotazo al revés, pues en esta ocasión las «muchedumbres desaforadas» celebraban el suceso.

En la extraordinaria biografía de Gerald Martin —ineludible para el tema que abordo aquí y uno de cuyos méritos es que sus lectores terminamos citándola sin darnos cuenta—, este señala que con los acontecimientos de Cuba «García Márquez se había sentido capaz, por primera vez en su ya larga carrera de periodis-

1 Gabriel García Márquez: *Textos costeños* 2. *Obra periodística Vol. II*. Recopilación y prólogo de Jacques Gilard, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1981, p. 450.

2 *Ibíd.*, p. 529.

3 Gabriel García Márquez: «No se me ocurre ningún título», *Casa de las Américas*, No. 100, enero-febrero de 1977, p. 87.

ta, de manifestar un entusiasmo sin freno por un político, y un optimismo evidente hacia su cruzada revolucionaria»; «Fidel Castro fue una de las pocas cosas en las que pudo creer con fe ciega». ⁴ Pocos días después de la entrada de los barbudos en La Habana, como es bien sabido, García Márquez y Plinio Apuleyo Mendoza llegarían allí como parte de los periodistas que iban a cubrir la llamada Operación Verdad, y un año más tarde abrirían la oficina de la agencia Prensa Latina en Bogotá. Durante los meses que siguieron trabajó también en la capital cubana junto a Rodolfo Walsh y abrió la sede de la oficina en Nueva York, precisamente en momentos en que el gobierno de Eisenhower rompía relaciones con Cuba. En la Isla la situación era cada día más compleja, y como parte de las tensiones políticas internas, el sector más dogmático de la vieja militancia comunista fue ganando terreno, al menos hasta que su líder, Aníbal Escalante, fuera defenestrado en 1962. ⁵ El año anterior, como consecuencia de aquellas tensiones, el periodista argentino Jorge Ricardo Masetti, fundador de Prensa Latina, se vería

forzado a renunciar. García Márquez y varios de sus colegas harían lo mismo. Refiriéndose a aquellos momentos, expresará: «Éramos un grupo dentro de esa agencia que estaba pasando por todo el torbellino ese de corrientes encontradas y de tensiones intensas que producía la misma revolución»; nuestros «artículos eran como debían ser, pero para un dogmático eran terriblemente heterodoxos y probablemente hasta contrarrevolucionarios». ⁶ El hecho es que aquella ruptura lo empujaría a alejarse de Cuba durante años.

2.

Hay una suerte de consenso en considerar que entre el momento de su renuncia a Prensa Latina y su regreso a Cuba a mediados de los años setenta, el vínculo de García Márquez con la Isla fue casi inexistente. Es cierto que se produjo un distanciamiento, precisamente cuando los más notables escritores latinoamericanos del momento, y sobre todo quienes serían sus compañeros del boom, comenzaban a viajar en masa a La Habana. Sin embargo, el descubrimiento de él aquí como escritor tuvo lugar en 1964, cuando eran muy pocos quienes lo conocían fuera de su país. Resulta útil observar la ofensiva que la Casa de las Américas desplegó entonces, tal vez gracias a la labor de Ángel Rama, cercano colaborador de la institución. Ese mismo año Rama publicó en *Marcha* el artículo «García Márquez: la violencia americana», y conoció en México al colombiano, «cuando se sentía un fracasado, pues no encontraba el modo de que sus libros

4 Gerald Martin: *Gabriel García Márquez. Una vida*, trad. Eugenia Vázquez Nacarino, Barcelona, Random House Mondadori, 2009 (2008), pp. 284 y 285. El resto de las citas de este libro se consignarán entre paréntesis. Existe un folleto de Harley D. Oberhelman titulado *García Márquez and Cuba. A Study of its Presence in his Fiction, Journalism, and Cinema* (Fredericton: York Press Ltd., 1995), cuyos aportes son mucho más limitados.

5 En carta a Plinio de abril de ese año comenta: «Conozco, completo, el discurso de Fidel con motivo de la “purga” de Aníbal Escalante, y estaba seguro de que Masetti sería rehabilitado en breve tiempo. [...] me alegro por Masetti y por todos nosotros, y desde luego, por Cubita la bella, que está resultando una escuela increíble» (Gerald Martin: 324).

6 Cit. por Gabriel Rot: *Los orígenes perdidos de la guerrilla en la Argentina*, Buenos Aires, Waldhuter Editores, 2010, pp. 112, 123.

alcanzaran a los lectores latinoamericanos [...]. Fue entonces», añade Rama, «que acordamos una campaña para dar a conocer su obra en el sur del continente».⁷

En el epistolario de la institución cubana con García Márquez se encuentra una carta del 14 de abril del mismo 1964 en que Haydee Santamaría lo invita a colaborar en un número de la revista *Casa de las Américas* (a la postre sería el 26, de octubre-noviembre de 1964), dedicado a la nueva novela latinoamericana, el cual incluiría capítulos de Carpentier, Cortázar, Onetti, Sábato, Fuentes y Vargas Llosa, así como textos críticos sobre estos y otros autores. Lamentablemente, no hubo respuesta a la invitación, pero en el ensayo que sirve de introducción a ese número, «Diez problemas para el novelista latinoamericano», el propio Rama, con esa perspicacia que lo caracterizaba, distinguía a un «joven escritor colombiano» hasta entonces poco estudiado, que «nos cuenta un mismo, repetido, obsesivo tema: la vida de un pequeño pueblecito colombiano, Macondo [...], con su repertorio de vecinos humildes, alucinados, miserables, esperanzados, entregados todos a las menudas esperanzas de la vida pueblerina». Y agrega:

Ningún asunto grande, ningún problema de Estado, ningún fenómeno revolucionario: y sin embargo, nadie ha penetrado mejor —más objetivamente— en la totalidad de la realidad colombiana de nuestro tiempo, nadie ha sido capaz de ofrecer con sutileza mayor el rostro trágico de la violencia colombiana.

7 Pablo Rocca: *35 años en marcha. Mapa de la escritura en el semanario «Marcha», 1939-1974*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2015 (1992), p. 228.

Dos semanas después de aquella carta de Haydee, el lunes 27 de abril, la biblioteca de la Casa de las Américas inauguraría su espacio «Café conversatorio» dedicándolo a *La mala hora*. Hoy resulta gracioso ver, en el desplegado de prensa que lo anunciaba, una advertencia necesaria: «Gabriel García Márquez (colombiano)». El 26 de junio la directora de la editorial le solicitaba consentimiento para publicar un libro suyo —no precisaba cuál— en la naciente colección Literatura Latinoamericana, en la que habían aparecido o estaban por hacerlo, le advierte, libros de Machado de Assis, Mariátegui, Quiroga, Onetti y Cortázar. Tres semanas más tarde, el 17 de julio, la Casa lo invita por primera vez a integrar el jurado de su Premio Literario, lo que se reiteraría en cada uno de los años siguientes, y nunca fructificaría por una razón u otra. En agosto se recibe una respuesta de él a través de la embajada cubana en México, asegurando que no tenía inconvenientes en que todas sus obras se publicaran en Cuba y que no le interesaban las divisas; que se le pagara en moneda nacional para cuando viajara al país. En noviembre del mismo 1964 —como parte de esa labor de «descubrimiento»— la revista *Bohemia*, el semanario más leído e importante de la Isla entonces, le dedicaría la sección «Escritores de nuestra América».⁸

8 La experiencia cubana, paralelamente, tendría impacto en la obra del colombiano. Martín ha señalado que un relato como «Los funerales de la Mamá Grande» «solamente podría haberse escrito en 1959, cuando García Márquez había pasado por lo que Marx hubiera denominado la experiencia “dialéctica” de contrastar el Frente Nacional colombiano con la Revolución Cubana» (296). Y que «El mar del tiempo perdido», donde su autor introduce por primera vez la cuestión del imperialismo económico a través del señor Her-

Pese a aquellos intentos de publicar un libro suyo, la idea no fructificó hasta la aparición de *Cien años de soledad*, que tuvo una edición cubana pocos meses después. Al anunciarle a su autor, en febrero del 68, que la tirada sería de veinte mil ejemplares, la directora editorial de la Casa le dice: «Es usted un hombre casi rico en Cuba [...]. Puede usted dejar estos dineros en un banco cubano o también le podríamos enviar algún cuadro de un pintor cubano o fletar un barco cargado de ron y tabaco [...]». En su respuesta del día 27, García Márquez dice:

quedo perentoriamente informado, por carta suya, de la edición cubana de *Cien años de soledad*. // Como viejo y seguro servidor de la Revolución Cubana, estoy dichoso de que mi novela haya sido digna de este asalto a mano desarmada, y de que gracias a eso pueda ser leída por mis numerosos –conocidos y desconocidos– amigos cubanos. // Pero al mismo tiempo me siento defraudado por el hecho de que usted no me haya consultado previamente, no para que yo le contestara que sí o que no, sino para tener el placer de no ser tratado como cualquier Truman Capote. // En compensación por este injusto menosprecio –del cual, estoy seguro, ya usted se ha arrepentido– le ruego tomar medidas, en primer término, para que el libro circule en Cuba en cantidades astronómicas y a un precio en que lo pueda comprar todo el que quiera;⁹ y en término segundo, para que no

salgan ejemplares comerciales hacia otros países, pues mis hijos son unos parásitos menesterosos que han resuelto vivir de mis derechos de autor. // Por último, recuerdo que gracias a la insensata terquedad de ustedes tengo que ir a Cuba en enero del año entrante, y que cualquier participación que usted quisiera darme en dinero cubano podría servirme para invitarla a usted, y al facineroso de Fernández Retamar, a una copa de daiquirí. Confío en que ni él ni usted sean insensibles a esta descarada tentativa de soborno. // En todo caso, cumplo con decirle que le estoy mandando a la C.I.A. una copia de esta carta, con la esperanza de que me hagan una oferta mejor. // Un gran abrazo y escríbame en sus ratos de ocio,
G. García Márquez

En verdad, un mes antes de esa carta, en otra dirigida a Retamar el 25 de enero, él mismo proponía una edición cubana de la novela para aliviar los «retortijones de conciencia» que le producía no haber viajado a La Habana en calidad de jurado del Premio Literario, como había prometido. Y le anunciaba a su destinatario, además, el envío de «un cuento que espero terminar en estos días, y que publicará en exclusividad universal», con el que pretendía –según expresaría en la carta siguiente– «sacarme los últimos cagajones de *Cien años de soledad*, para llegar sin ese lastre a la nueva novela, que debe ser algo completamente distinto y

bert, es sin dudas un cuento «narrado desde el punto de vista antimperialista que Cuba le había proporcionado» (318).

9 Al éxito fulminante del libro en la Isla se sumaría una segunda edición de ochenta mil ejemplares, realizada

por el Instituto del Libro y aparecida en agosto del año siguiente, que se agotaría –según se dijo entonces– en una semana. En 1981, por cierto, se editarían cien mil ejemplares de *Crónica de una muerte anunciada*, por los cuales su autor cobraría seis mil pesos.

nuevo». ¹⁰ El cuento, que entonces se llamaba «Un hombre muy viejo con unas alas enormes», apareció en el número 48 (correspondiente a los meses de mayo-junio de 1968) de la revista *Casa de las Américas*.

3.

Leído con devoción por los cubanos, creo, sin embargo, que la influencia de García Márquez entre los escritores no fue tan penetrante en Cuba como en otros sitios, tal vez porque la Isla poseía su propio punto (o autor) de referencia. Si algún escritor de allí apostaba por un mundo de imaginación, barroquismo y lenguaje exuberante, tenía a mano un referente más cercano e influyente. Igual ocurría si las pretensiones eran de orden parricida. Parafraseando la invitación de Gombrowicz de matar a Borges, los cubanos no tenían que matar al colombiano sino a Carpentier. Fue este, por cierto, el único escritor cubano –hasta donde sé– al que García Márquez dedicó, si no muchos elogios, al menos sí algunos contundentes. A Plinio Apuleyo Mendoza le confesó en 1964 –según nos cuenta Gerald Martin– que su admiración por *El siglo de las luces* había empezado a hacerle pensar «en la relación entre los trópicos y el barroquismo literario» (330). A Federico Álvarez le reveló que después de leer esa novela destruyó las doscientas páginas que tenía escritas de *Cien años de soledad* para empezar de nuevo. ¹¹ Y al asistir en La Habana a los funerales de Carpentier en abril de 1980, expresó:

El mundo del Caribe es el mundo en que yo nací, el mundo que conozco y hacia el cual estoy sensibilizado. Fue el mismo mundo de Alejo Carpentier. Pero cada vez que leía a Alejo, me daba un inmenso sentimiento de frustración la idea de lo lejos que estaba yo de captar, de reflejar y de trasponer poéticamente ese mundo. [...] A mí el libro que más me gusta de Alejo es *El siglo de las luces*, pero probablemente por una razón muy personal, y es porque es el libro que a mí me hubiera gustado escribir. ¹²

No es de extrañar que en *Cien años de soledad* se deslice un homenaje a Carpentier, y en especial a esa novela, cuando en el quinto capítulo se menciona el regreso de José Arcadio después de haberle «dado sesenta y cinco veces la vuelta al mundo», y de haber «visto en el Caribe el fantasma de la nave corsaria de Víctor Hugues, con el velamen desgarrado por los vientos de la muerte, la arboladura carcomida por cucarachas de mar, y equivocado para siempre el rumbo de la Guadalupe».

Pese a tales confesiones, García Márquez no tuvo relación cercana con muchos escritores cubanos –y por lo que sé solo se han publicado algunas de sus cartas intercambiadas con Retamar, conservadas en los archivos de la Casa de las Américas. Otros desafíos le supuso la obra de José Lezama Lima, la cual le ofreció lecciones sobre el arte de la traducción. En algún momento García Márquez recordaba la cercana

¹⁰ *Casa de las Américas*, No. 275, abril-junio de 2014, pp. 74 y 76.

¹¹ «Al filo de la soledad», en *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, sel. de Pedro Simón, La Habana, Casa de las Américas, 1969, p. 123.

¹² «Impresiones», *Casa de las Américas*, No. 121, julio-agosto de 1980, p. 13. Es con esa novela de Carpentier, según se ha dicho, con la que García Márquez cobra conciencia del Gran Caribe, que desbordaba al Caribe continental en que se había formado.

experiencia de traducir *Paradiso* al italiano. «Soy un admirador devoto de su poesía», afirmaba sobre Lezama; «lo fui también de su rara personalidad, aunque tuve pocas ocasiones de verlo, y en aquel tiempo quería conocer mejor su novela hermética». Para ello, decidió colaborar con el traductor en «la dura empresa de descifrar» aquella prosa en la que se podía encontrar, por ejemplo, «una frase cuyo sujeto cambiaba de género y de número varias veces en menos de diez líneas, hasta el punto de que al final no era posible saber quién era, ni cuándo era, ni dónde estaba». Decía García Márquez que, conociendo a Lezama, «era posible que aquel desorden fuera deliberado, pero solo él hubiera podido decirlo, y nunca pudimos preguntárselo». El traductor no sabía si respetar «aquellos disparates de concordancia» o si someterse al rigor académico. García Márquez creía que debía conservar los «errores» y que la obra pasara al italiano tal como era, con sus virtudes y defectos: «Era un deber de lealtad con el lector en el otro idioma». ¹³

Pero como ya mencioné, el colombiano tendría mayor cercanía con autores que se movían sobre todo en el ámbito de la política, como Antonio Núñez Jiménez y Carlos Rafael Rodríguez. Ese nivel de relaciones nos permite entender las claves de un desencuentro. En el discurso inaugural de la sede de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, el 4 de diciembre de 1986, cuenta:

Todo empezó con esas dos torres de alta tensión que están a la entrada de esta casa. Dos torres horribles, como dos jirafas de

concreto bárbaro, que un funcionario sin corazón ordenó plantar dentro del jardín frontal sin prevenir siquiera a sus dueños legítimos [...]. Alarmado con la noticia, el presidente Fidel Castro estuvo aquí hace unos seis meses, tratando de ver si había alguna forma de enderezar el entuerto, y fue así como descubrimos que la casa era buena para albergar los sueños de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. [...] Solo después de adoptarla como sede [...] supimos que la historia de esta casa no empezaba ni terminaba con estas torres y que mucho de lo que se cuenta de ella no es verdad ni es mentira. Es cine. Pues como ya ustedes deben haberlo vislumbrado, fue aquí donde Tomás Gutiérrez Alea filmó *Los sobrevivientes*. ¹⁴

Él ignoraba entonces, por cierto, un detalle digno de otra película: que los elegantes perros que aparecen en el filme pertenecían a un refugiado español que por entonces vivía en Cuba con un seudónimo, y cuyo verdadero nombre era Ramón Mercader, quien cuarenta años antes había descargado un implacable piolet sobre la cabeza de Trotski. Pero si he traído a colación esa casa de cuyos propietarios no se dice nada es porque algo nos revela de la relación de García Márquez con algunos escritores cubanos. Años después, Dulce María Loynaz contaría que había sido ella quien cedió para la Fundación aquella casa, el Rancho Santa Bárbara, que había pertenecido a su hermana Flor. García Márquez visitó a Dulce María cuando se hacían los trámites para el traspaso del inmueble y la impresión que dejó en ella

13 «Los pobres traductores buenos», *El País*, 21 de julio de 1982. Disponible en <http://elpais.com/diario/1982/07/21/opinion/396050405_850215.html>.

14 *Yo no vengo a decir un discurso*, México, Penguin Random House, 2014, pp. 51-52.

no pudo ser más chocante: «Es una persona arrogante y poco simpática», diría, «que no hace el menor esfuerzo por aparentar lo contrario».¹⁵ Y refiriéndose a la donación, «expresa que está dolida con [él] porque jamás lo ha mencionado en público».¹⁶ Es cierto que para entonces Loynaz –considerada durante años representante de una aristocracia y una literatura decadentes– tenía un discreto papel en la vida cultural cubana, pues no sería sino hasta algunos años más tarde que obtendría el Premio Nacional de Literatura, que volvería a ser publicada en su país y que ganaría el Premio Cervantes. Con su silencio, García Márquez se privó de un gesto generoso y también de un anzuelo literario, pues habían sido los hermanos Loynaz –los mismos a los que la Fundación debía su sede– quienes inspiraran tres de los personajes principales de *El siglo de las luces*, que él tanto admiraba.

4.

Aunque García Márquez no regresó a Cuba hasta 1975, es decir, hasta varios años después de la fractura provocada entre la intelectualidad occidental por el caso Padilla, hay varios indicios de su acercamiento previo a la Isla. El 30 de mayo de 1969, por ejemplo, le pide datos sobre Cuba a Roberto Fernández Retamar para responder con conocimiento de causa a *Life en español*. En otra carta dirigida a Haydee Santamaría el 20 de agosto de 1970, le expresa:

En realidad, no he ido a Cuba en estos últimos años porque no quiero hacerlo de prisa,

ni con motivo de ningún acontecimiento multitudinario, ni como uno de los escritores más leídos de la Isla, sino como un amigo de verdad que quiere formarse una idea real, profunda y serena del proceso revolucionario. Quiero estar allí por lo menos tres meses, sin ninguna publicidad, y no encerrado en el Habana Hilton, sino metiéndome por todas partes y conversando con todo el mundo sin programas de ninguna clase. // Ese viaje no solo será muy importante para mí, sino para mucha gente de América y Europa que viven preguntándose por Cuba porque suponen que sé mucho sobre ella, cuando la verdad es que estoy muy mal informado. Las publicaciones que recibo de allá son muy escasas y eventuales, la mayoría de los visitantes que regresan de allá vienen tan mal informados como se fueron, porque no han hecho nada más que un paseo turístico, o me inventan un paraíso irreal para dejarme contento. Esto no puede seguir así.¹⁷

Cuatro meses antes, el 22 de abril, en un discurso con motivo del centenario de Lenin, Fidel había arremetido contra una corriente intelectual y un grupo de escritores que ahora estaban lejos de ser aquellos compañeros de ruta y aliados de poco tiempo antes. Faltaba un año para el estallido del caso Padilla y ya el Primer Ministro lamentaba la existencia de «escritorzuelos de izquierda» que no querían perdonarle a Cuba la posición adoptada cuando la intervención de las tropas soviéticas y del Pacto de Varsovia en Checoslovaquia. Dichas

15 Vicente González Castro: *La hija del General*, Pinar del Río, Ediciones Loynaz, 2007, pp. 99.

16 *Ibid.*, p. 112.

17 «Páginas salvadas», *Casa de las Américas*, No. 275, abril-junio de 2014, p. 77.

palabras no hicieron mella en García Márquez, quien en el mes de julio, cuando ya había comenzado el distanciamiento de intelectuales latinoamericanos y europeos que hasta entonces habían apoyado casi incondicionalmente a la Revolución Cubana, en una entrevista realizada en Barcelona por Ernesto González Bermejo, se reconocía preocupado por cómo resolvería la sociedad socialista el problema de la independencia del escritor, dado que la solución soviética (el escritor que vive a sueldo del Estado, dedicado únicamente a escribir) le parecía peligrosa. El caso de Cuba, en cambio, le resultaba «interesantísimo, porque tengo la impresión [...] de que todavía no hay una política muy definida en ese sentido, que probablemente habrá que empezar pronto, y que puede contar con el análisis de esas experiencias de otros países socialistas. Y porque pienso que en Cuba es donde se da una magnífica oportunidad de dar una buena solución al problema».¹⁸ La historia inmediata no le daría la razón.

Pero sin dudas uno de los gestos definitorios de su relación con la Isla se dio a raíz de la llamada primera Carta a Fidel, el 19 de abril de 1971, enviada con motivo de la detención de Padilla y avalada por un imponente conjunto de firmas entre las que se encontraban —como se recordará— las de Simone de Beauvoir, Italo Calvino, Julio Cortázar, Jean Daniel, Marguerite Duras, Carlos Fuentes, Juan y Luis Goytisolo, Alberto Moravia, Octavio Paz, Francesco Rossi, Jean-Paul Sartre y Mario Vargas Llosa. El nombre de García Márquez, que aparecía allí, había sido

incluido inconsultamente por Plinio Apuleyo Mendoza, como se sabría de inmediato. Al borrarse de una lista impresionante mostraba su decisión de seguir un camino propio, asumiendo los posibles riesgos. No deja de ser una paradoja que fuera a partir de entonces, cuando muchos colegas se alejaban de la Isla, que él iniciara su acercamiento, y comenzara a escribir sobre ella. Artículos que mostraban su simpatía,¹⁹ un anunciado libro sobre el modo en que los cubanos rompían el bloqueo, un largo reportaje sobre la presencia de tropas cubanas en Angola, recolección de firmas a favor de la Revolución, formarían parte de sus proyectos de los años siguientes. Se trataba, con frecuencia, de una labor ingrata. Ángel Rama cuenta en su *Diario*, por ejemplo, que en un homenaje a Onetti realizado por la Universidad Veracruzana en 1980, García Márquez quiso circular un documento de adhesión a la Revolución Cubana y que él lo disuadió con el argumento de que no era «fructuoso ni oportuno».²⁰ Y en una carta

18 González Bermejo, Ernesto: «García Márquez: ahora doscientos años de soledad», *Bohemia*, 19 de febrero de 1971, p. 13.

19 El acercamiento público comenzó, creo, con la serie de tres entregas «Cuba de cabo a rabo», que publicó en la revista *Alternativa*, fundada por él mismo, a partir de agosto de 1975. En la primera de ellas, por cierto, los desafíos que percibe en los cubanos parecen evocar los mismos que enfrentara la estirpe de los Buendía: «Condenados a morir de hambre, los cubanos tuvieron que inventar la vida otra vez desde el principio. Crearon toda una tecnología de la necesidad, toda una economía de la escasez, toda una cultura de la soledad». *Gabo periodista. Antología de textos periodísticos de Gabriel García Márquez*, ed. de Héctor Feliciano, Cartagena de Indias, Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2012, p. 403.

20 Rama, Ángel: *Diario 1974-1983*, pról., ed. y notas Rosario Peyrou, Caracas, Ediciones Trilce/Fondo Editorial La Nave Va, 2001, p. 158.

que el escritor envió a Alfredo Guevara al año siguiente, le relataba sus dificultades para recoger firmas para otro documento, mientras se conservara en él el adjetivo «espléndida», que sugería reconsiderar.²¹ Pero esos eran, apenas, los gajes del oficio de quien poco después, en sus conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza, expresaría: «Quiero que el mundo sea socialista, y creo que tarde o temprano lo será».²² Para entonces, ya había respondido a la revista *Casa de las Américas* la pregunta «¿Qué ha significado para ti la Revolución Cubana?», que la publicación había circulado con motivo de los veinte años del acontecimiento. Decía allí: «la Revolución Cubana me puso a salvo de los horrores más altos y deplorables. [...] [Antes de ella yo] aún creía que el pleito milenarista entre los pobres y los ricos podía resolverse con una elección presidencial cada cuatro años. La Revolución Cubana, simplemente, me enseñó que no, y esa fue la lección que me privó de tantos, y tan funestos horrores».²³

5.

Me las he arreglado hasta ahora para eludir una cuestión que obsede a quienes se acercan a la figura de García Márquez: su relación con Fidel Castro; una cercanía que provocaba la ira de sus enemigos y desconcertaba o incomodaba con frecuencia a sus propios amigos. Resulta

casi imposible no referirse a ella al hablar del escritor como figura pública y, sobre todo, es un lugar común cuestionarla e intentar explicarla aludiendo casi siempre a la presunta fascinación del escritor con el poder. Es como si tal relación no fuera válida en sí misma y necesitara ser legitimada de algún modo.²⁴ Ellos mismos, de hecho, fueron interrogados al respecto. El escritor le confiesa a Plinio Apuleyo Mendoza que el germen de la relación con Fidel Castro no se halla tanto en afinidades políticas o en el hecho de ser ambos hombres del Caribe; en realidad esa amistad «muy personal y sostenida por un gran afecto, empezó por la literatura».²⁵ Más de

24 Varios de los entrevistados por Justin Webster en el documental *Gabo, la creación de Gabriel García Márquez* (2015), intentan explicarse —muchas veces sin lograr entenderla— la relación entre el escritor y el político. Ángel Esteban y Stéphanie Panichelli dedican a esa relación todo un libro: *Gabo y Fidel. El paisaje de una amistad* (2004); Enrique Krauze resume sus opiniones al respecto en «A la sombra del patriarca», *Letras Libres*, No. 97, 2009, pp. 14-26 (donde afirma que «no hay en la historia de Hispanoamérica un vínculo entre las letras y el poder remotamente comparable en duración y fidelidad, servicios mutuos y convivencia personal al de Fidel y “Gabo”», p. 15), y Guillermo Cabrera Infante se refería a ella, obviamente indignado, en el artículo «Nuestro prohombre en La Habana» (publicado en *El País* en febrero de 1983). En el otro extremo, el de la simpatía por ambos y sus relaciones, se encuentra el documental de Estela Bravo *Conversando con García Márquez sobre su amigo Fidel* (2014), realizado con materiales de una entrevista filmada en 1996 para una película sobre el líder cubano.

25 *El olor de la guayaba*, p. 127. Aunque no todos los caminos que los unen son fáciles de precisar, es posible especular sobre algunos que los acercarian. Hay, por ejemplo, alguien que de manera imprevista ayudó a trenzar los destinos de ambos: Sam Zemurray, una de las personas que más contribuyeron al antimperialismo en la América Latina. También conocido como Sam «The Banana Man», Zemurray fue fundador y pro-

21 Alfredo Guevara: *¿Y si fuera una huella? Epistolario*, Madrid, Ediciones Autor, 2008, p. 387.

22 Gabriel García Márquez: *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, Bogotá / México, Editorial La Oveja Negra / Diana, 1982, p. 61.

23 «¿Qué ha significado para ti la Revolución Cubana?», *Casa de las Américas*, No. 112, enero-febrero de 1979, p. 28.

una vez sostendría esa idea, entre otras razones porque lo eximía de dar explicaciones mayores. Por su parte el político, según confesión de Gerald Martin, «me dijo que su común herencia caribeña y una vocación latinoamericanista compartida eran las bases más importantes sobre las que cimentar una amistad» (444). Fidel le ofrecía a García Márquez, según el biógrafo, «el ejemplo de un latinoamericano que no era un fracasado, que no se daba por vencido, sino que se erigía en el portador de la esperanza, y sobre todo la dignidad, de todo un continente» (453).

Con el paso de los años, a nadie sorprendería que ambos aparecieran juntos en las ocasiones más señaladas, lo mismo en la Cumbre Iberoamericana de Cartagena (aquella en que compartieron el coche de caballos), que en la Plaza de la Revolución de La Habana durante

pietario de la *United Fruit Company*, la compañía en cuyos campos trabajó durante años el padre de Fidel en la zona oriental de Cuba; la de las bananeras (con su estela de muertos) que menciona el escritor; la que inspiró el poema de Neruda incluido en *Canto general* que leyó toda una generación de latinoamericanos; la que se comprometió en el derrocamiento del gobierno de Jacobo Árbenz en Guatemala y dejó a la deriva, derrotado y decepcionado, a un joven argentino –aún no conocido como el Che– que se exilió en México, donde se encontró con un grupo de cubanos que preparaban una expedición a su país, y a quienes la experiencia guatemalteca les había dado una importante lección. A nadie sorprendería que en 1960 el gobierno revolucionario cubano nacionalizara las propiedades de la compañía, ni que la CIA –comandada por el mismo Allen Dulles que tuviera un decisivo papel en el derrocamiento de Árbenz– pusiera en marcha un plan que desembocaría en la invasión y derrota de Playa Girón. (Para más detalles sobre Zemurray y el papel de la *United Fruit Company* véase el libro de Rich Cohen: *The Fish that Ate the Whale. The Life and Times of America's Banana King*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2012).

la misa que oficiara el papa Juan Pablo II. El mismo García Márquez ironizaba a costa de los agoreros de una pretendida ruptura entre ellos. En una ocasión dijo en la capital cubana: «Esta mañana, en un periódico europeo, leí la noticia de que no estoy aquí. No me sorprendió, porque antes oí decir que ya me había llevado los muebles, los libros, los discos y los cuadros del palacio que me regaló Fidel Castro, y que estaba sacando a través de una embajada los originales de una novela terrible contra la Revolución Cubana».²⁶ En Cuba, por cierto, el escritor vivía una vida discreta en la que solo de vez en vez aparecía públicamente. De algún modo quien vivía aquí era el *otro* García Márquez, entendiéndolo a la manera que él mismo mencionara al hablar de uno de sus autores más admirados. En «Hemingway, el nuestro», texto que sirve de prólogo al volumen de Norberto Fuentes *Hemingway en Cuba*, el colombiano distingue entre «dos Hemingway distintos y a veces contrapuestos»: «uno para el consumo mundano –mitad estrella de cine, mitad aventurero– que se exhibía a sus anchas en los lugares más visibles del mundo», y el otro, en La Habana, «escondido de sí mismo en una casa rodeada de árboles enormes, en cuyos aposentos se fueron acumulando a través de los años los trofeos de artes viriles que el Hemingway mundano le llevaba como recuerdos de sus navegaciones y regresos».²⁷ Por otro lado, está por estudiarse (aunque Martin ha apuntado detalles sorprendentes tanto en *El otoño del patriarca* como en *El general en*

26 *Yo no vengo a decir un discurso*, p. 61.

27 *Hemingway en Cuba*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984, pp.18-19.

su laberinto) la presencia de Fidel —de rasgos suyos, detalles de personalidad— en la obra de ficción del escritor.

Quiero retomar algo que he tratado en otra ocasión, relacionado con la prehistoria de ambos personajes: aquella estremecedora experiencia común que contribuiría a acercarlos retrospectivamente. Ya en «Mi hermano Fidel», la crónica nacida de la citada entrevista con Emma Castro y publicada en la revista *Momento*, de Caracas, en abril de 1958, García Márquez hacía referencia a dos jóvenes cubanos mencionados por la prensa colombiana diez años atrás, durante los días del Bogotazo, quienes habían tratado de «orientar la desenfrenada cólera de la muchedumbre hacia un objetivo preciso: el poder». Y añadía: «Solo ahora, olvidada la leyenda de los dos cubanos que se mezclaron a la multitud bogotana el 9 de abril de 1948, se conoce la identidad de uno de ellos, el más espigado, sereno y decidido. Era Fidel Castro».²⁸ En el testimonio que Fidel le diera a Arturo Alape sobre su participación en el Bogotazo, recuerda que en medio del saqueo y de la ola de violencia desatada tras la muerte de Gaitán, algunos arrastraban pesados pianos u otros objetos suntuarios, mientras un hombre intentaba destruir a golpes una máquina de escribir. El entonces joven estudiante cubano se acerca, toma la máquina y la lanza al aire para ver cómo, al caer, se hace pedazos.²⁹ Pero lo sorprendente no radica en eso, sino en el hecho de que al aparecer el volumen de memorias de

García Márquez, *Vivir para contarla*, el presidente cubano le dedica una nota en que cuenta que varios años atrás se encontraba con un grupo de amigos colombianos cuando alguien le preguntó sobre sus recuerdos de aquel 9 de abril. Fidel les repitió la historia y de pronto le preguntó al escritor, quien también había sido testigo del acontecimiento, por los suyos. Este le dio la más sorprendente (y previsible) de las respuestas: «Fidel, yo era aquel hombre de la máquina de escribir».³⁰ Aunque demos por descontado que se trata de una *boutade*, lo que importa es que García Márquez *quiera* ser identificado con aquella persona. El acto destructivo de quien, con los años, se convertiría en uno de los grandes narradores latinoamericanos, no estaría dirigido contra la figura del letrado sino contra un modelo de institución literaria. El joven García Márquez, según esta versión diferida, estaba fundando con ese gesto —el mismo día en que se produjo un viraje en la historia de su país— una nueva literatura. Lo increíble es que el coprotagonista del hecho —quien ejecuta, en un acto político, el deseo del futuro escritor— sea quien se convertiría en el más conocido de los políticos latinoamericanos. De modo que allí, en ese espacio y ante (o contra) la máquina de escribir, está teniendo lugar, a manos de dos jóvenes, según esta mitificación rescrita a más de medio siglo de distancia, un

28 En *Gabo periodista. Antología de textos periodísticos de Gabriel García Márquez*, p. 394.

29 *El Bogotazo: Memorias del olvido*, La Habana, Casa de las Américas, 1983, p. 653.

30 Fidel Castro Ruz: «La novela de sus recuerdos», *Casa de las Américas*, No. 229, octubre-diciembre de 2002, p. 133. El diálogo tuvo lugar en agosto de 1997, cuando García Márquez viaja a Cuba con unos amigos (entre ellos William Ospina) para celebrar los setenta de Fidel, quien unos días después lo lleva a Birán, a donde regresaba por primera vez desde 1969.

acto de fundación de la nueva historia y de la nueva literatura latinoamericanas.

Deseo terminar refiriéndome a un texto no concebido para su publicación (al menos inmediata), porque reviste un interés particular. El 13 de mayo de 1998 el novelista escribió un informe confidencial dirigido a Fidel Castro a propósito de una entrevista sostenida una semana antes en la Casa Blanca, con el siguiente encabezado: «Informe textual de Gabriel García Márquez sobre la misión solicitada de hacer llegar el mensaje al presidente Clinton». El presidente cubano lo hizo público, con la anuencia del escritor, en 2005. Releído hoy, es decir, doce años más tarde –y diecinueve después de haber sido escrito– revela algunas sorpresas. Quiero detenerme en ello, además, porque con frecuencia se reduce la labor política de García Márquez a gestos –loables, pero limitados– de tipo humanitario como la mediación ante el propio Fidel para liberar a algún prisionero u obtener cierta indulgencia.³¹ El hecho es que –según cuenta en el citado informe– cuando a fines de marzo de 1998 García Márquez confirmó que impartiría un taller literario en la Universidad de Prince-

ton, le pidió a Bill Richardson que gestionara una visita privada a Clinton para hablarle de la situación colombiana; días después en La Habana, buscando datos para un artículo sobre la visita del Papa, le comentó a Fidel la posibilidad de la entrevista. De allí surgió la idea de que este enviara a Clinton un mensaje confidencial sobre un recién descubierto plan terrorista contra Cuba, así como sobre otros temas, y decidieron que no fuera una carta personal para no poner a Clinton en el compromiso de contestarla, sino una síntesis de la conversación tenida entre ellos. No sería, como se sabe, el primer encuentro de García Márquez con el presidente norteamericano; en el verano de 1994, durante la llamada crisis de los balseros, él y Carlos Fuentes habían compartido una cena en casa de William Styron durante la que «Clinton me autorizó para que le hablara de ese y de otros temas calientes de Cuba, pero antes me advirtió que él no podía decir ni una palabra. Nunca olvidaré la concentración con que me escuchó, y los esfuerzos titánicos que debió hacer para no replicarme en algunos temas explosivos».³² Y,

31 Es de suponer que esa cercana relación privada y de confianza mutua implicaba desacuerdos o tensiones que no trascendían al espacio público. Alfredo Bryce Echenique, por ejemplo, distingue «entre el Gabo público y el Gabo privado: Jamás he visto a nadie lanzar críticas tan fuertes a la Revolución Cubana como García Márquez delante de Fidel Castro. Yo navegué con Fidel y Gabo en 1987 por el Caribe, y Gabo le sacaba el alma a Fidel en aquel viaje en sus críticas a Cuba, de la forma más dura. [...] Pero, eso sí, nunca lo decía fuera, públicamente, porque, como decía, “¿para qué sirve eso?”». En Xavi Ayén: *Aquellos años del boom. García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*, Barcelona, RBA Libros, 2014, p. 407.

32 *Casa de las Américas*, No. 275, abril-junio de 2014, p. 86. Por su parte, el entonces presidente mexicano Carlos Salinas de Gortari ha contado que, en plena crisis de los balseros, Clinton lo llamó para que sirviera de mediador con Cuba. «Necesitaba una conexión con el gobierno cubano, alguien que a la vez fuera muy discreto y tuviera acceso directo e inmediato a Fidel Castro. De inmediato supe quién sería la persona adecuada. Llamé por teléfono a Gabriel García Márquez»; pocos minutos más tarde Salinas estaba en línea con Fidel. Cit. por William M. LeoGrande y Peter Kornbluh: *Diplomacia encubierta con Cuba. Historia de las negociaciones secretas entre Washington y La Habana*, trad. Sandra Sepúlveda Amor, México, FCE, 2015, p. 327.

tres años más tarde, en septiembre de 1997, Clinton le concedió una entrevista «en la cual se trató a fondo el derribo de las avionetas en Cuba, y se mencionó la idea de que el Papa fuera mediador de los Estados Unidos durante su visita a Cuba» (86).

Pero el hecho es que en esta tercera ocasión el encuentro no fructificó. Al llegar a Wáshington le informan a García Márquez que el presidente no podría recibirlo; de modo que en su lugar se reúne con Thomas McLarty, quien había sido su consejero para la América Latina, y –al parecer– era su amigo más antiguo y cercano. En la reunión con McLarty en la Casa Blanca participaron otros tres altos funcionarios del Consejo de Seguridad Nacional. Pese a la sensibilidad de algunos de los temas tratados –recuerda García Márquez–, la conversación fue distendida: «en ningún momento se habló de reformas democráticas, ni de elecciones libres o derechos humanos, ni de ninguno de los latiguillos políticos con que los norteamericanos pretenden condicionar cualquier proyecto de colaboración con Cuba». Y de inmediato dice algo que resultaría premonitorio: «mi apreciación más nítida de este viaje es la certidumbre de que la reconciliación está empezando a decantarse como algo irreversible en el inconciente colectivo». Aunque tal encuentro no rindió los frutos deseados y las relaciones volverían a tensarse durante años, tanto ese comentario como la posible mediación del Papa (aunque se trate de un Papa distinto) suenan familiares en el escenario más reciente. Pero quiero aún destacar otro detalle. Según el informe de García Márquez, uno de los asistentes «concluyó que se comunicarían con su embajada en Cuba para encaminar el proyecto [de un plan conjunto antiterrorista]. Yo

hice un comentario irónico sobre el rango que le daba a la Oficina de Intereses en La Habana, y Dobbins me replicó con buen humor: “Lo que tenemos allá no es una embajada pero es mucho más grande que una embajada”. Todos rieron no sin cierta malicia de complicidad» (90). Por si pareciera poco este panorama que ahora puede leerse como una profecía autocumplida, quiero señalar que uno de los cuatro funcionarios presentes en el encuentro, Jeffrey DeLaurentis, entonces director de Asuntos interamericanos del Consejo de Seguridad Nacional y asesor especializado en el tema Cuba, fue el primer representante, en funciones de embajador, de la reabierta embajada de los Estados Unidos en La Habana. No hay que forzar demasiado las interpretaciones para percibir que, de manera silenciosa, el amigo de Fidel Castro que sería admirado, al mismo tiempo, por dos presidentes de los Estados Unidos, contribuyó al restablecimiento de relaciones entre ambos países que él, lamentablemente, no llegaría a ver.

García Márquez había merecido, siendo relativamente joven, toda la gloria posible para un escritor, y un sitio privilegiado en nuestra historia literaria, de modo que podía parecer inexplicable su tardío (re)acercamiento a La Habana, cuando esta no tenía, en términos materiales y simbólicos, mucho que ofrecerle. Ahora bien, aun si dejamos de lado las razones profundas que cimientan una amistad, si pasamos por alto la similitud de procedencias, las afinidades personales y políticas, las lecturas y momentos compartidos, es evidente, y es mucho, lo que García Márquez le aportaba a su mejor amigo cubano, pero también es notable lo que recibía de él: un lugar en la otra historia (no ya la literaria) junto a uno

de sus protagonistas. Con frecuencia se ha dicho que si hubiera un gran tema en la obra de García Márquez sería el de la soledad; él mismo ha reflexionado sobre la soledad del poder, popularizó la frase de Fidel de que su

mayor deseo era «pararse en una esquina» y se ha referido al oficio de escritor como el más solitario del mundo. Quién sabe si, además de todo, la cercanía entre ambos era también un modo de aliviar sus soledades. **C**

Hace poco, en México, un amigo me fue
guando de golpe:
- ¿Cómo sería tu vida si no se hubiera he-
cho la Revolución Cubana?
- No sé - le contesté asustado - Es imposible
saber cómo sería una vida sin Cuba.
Un amigo, periodista bien conocido
de la Revolución Cubana me puso a
salvo de los honores más altos y sepa-
rios. En la media noche del 31 de di-
ciembre de 1958, a pesar de los senti-
mientos, la música y la champagne del día
Nuevo, yo me senté a un escritorio
de segunda fila en Caracas. Yo había que-
rido una novela y muchas cosas de
creación y disfrutaba de una cierta so-

litud con mis amigos, pero con aquel
que se fue a México en la noche y de
las cosas que me sucedieron con una visión que
siempre me quedaba en la mente. La Revolución
Cubana, simplemente, me enseñó que no
y me fue la lección que me dio de
tanto y - en fin - la lección.
No me había dado por eso, pero me sentí
triste y el sentimiento que sentí, con 20 años
que yo me encontraba con los mis libros
triste y a los mismos, pero me había
sido a los mismos escritores en algunos pe-
ros de mis glorias, y sentí un sentimiento
de tristeza de la sangre y caballería de
algunos reyes de América, y con un gran
sentimiento de tristeza y un poco más de so-

litud con mis amigos, pero con aquel
que se fue a México en la noche y de
las cosas que me sucedieron con una visión que
siempre me quedaba en la mente. La Revolución
Cubana, simplemente, me enseñó que no
y me fue la lección que me dio de
tanto y - en fin - la lección.
No me había dado por eso, pero me sentí
triste y el sentimiento que sentí, con 20 años
que yo me encontraba con los mis libros
triste y a los mismos, pero me había
sido a los mismos escritores en algunos pe-
ros de mis glorias, y sentí un sentimiento
de tristeza de la sangre y caballería de
algunos reyes de América, y con un gran
sentimiento de tristeza y un poco más de so-

García
1958

SILVIO TORRES-SAILLANT

Descolonización de la lectura: el legado de la Casa*

Agradezco a los astros, las circunstancias y las voluntades que se han alineado para propiciar mi participación en esta significativa edición 58 del Premio Literario Casa de las Américas. Es un privilegio venir a la Casa a compartir labores con distinguidas figuras del arte literario, el pensamiento y la erudición procedentes de toda la anchura del hemisferio –Norte, Centro, Sur y Antillas–, además de España. Por ese privilegio, quedo endeudado con el presidente de la Casa, el poeta y ensayista Roberto Fernández Retamar, y con el Consejo de Dirección por haber tenido a bien invitarme a formar parte del jurado y asignarme estas palabras de apertura. Doy infinitas gracias a los dirigentes en los distintos estamentos organizativos de la Casa con quienes he tenido mayor comunicación, especialmente al director del Centro de Investigaciones Literarias Jorge Fornet, y a colegas como Yolanda Alomá Reyna y Juan Mesa Díaz, quienes han puesto cuidadosa atención a los detalles logísticos esenciales para traerme a esta Sala Che Guevara tan colmada de historia y de memoria.

Al pueblo cubano hay que agradecerle que protagonizara aquella gesta libertaria que todavía, a la vista retroactiva de seis décadas después, sigue pareciendo inconcebible. Con sus

* Leídas en la Sala Che Guevara el 16 de enero de 2017.

barbudos al frente, este pueblo la logró y con ella dio al resto del hemisferio razón para soñar la utopía de una sociedad igualitaria como meta factible. El contacto con esa epopeya comenzó temprano para mí. De niño en Santiago de los Caballeros, República Dominicana, veía a mi madre Aida juntarse con vecinas en el cuartierío donde vivíamos a escuchar noticias de los barbudos en una de las viviendas que tenía un radio equipado para recibir transmisiones desde Cuba. Aida no llegó a un alto nivel escolar. Dudo que terminara la primaria. Pero algo le inducía simpatía por lo que hacían los barbudos. No era pequeño el número de vecinos y vecinas de origen humilde que compartían esa simpatía por la rebeldía que efervecía en Cuba.

El número de simpatizantes se fue achicando, sin embargo, en la medida en que se intensificaba la campaña difamatoria contra esa Cuba cundida por el «comunismo ateo y disociador». La nueva Cuba lucía demoníaca en los relatos ofertados por los medios de prensa nacional, la Iglesia, el gobierno y la potente radioemisora internacional *La Voz de los Estados Unidos de América*, que se sintonizaba diariamente en la zapatería de mi tío Pompo, donde comencé a trabajar desde los diez años. De una revista de historietas, o «muñequitos» como entonces les llamábamos, que se distribuía gratis en una campaña de alfabetización, en particular un número que traía el relato de un lanzador en el marco del béisbol cubano durante el gobierno revolucionario: se trataba de un lanzador exitoso cuya carrera se interrumpe debido a una enfermedad grave que lo aflige de repente, dejándolo al borde de la muerte. La familia es pobre y muy devota en su fe cristiana. En el hospital, los médicos se desentienden del paciente y en esa coyuntura

el hijo del lanzador, un chiquillo de alrededor de diez años, desesperado, busca la manera de metérsele en la oficina al director del hospital. Con amabilidad burocrática, el señor director escucha el angustioso drama que vive la familia y le pregunta al niño si la familia ha hecho algo para ayudar al enfermo. El interpelado le habla de los rezos y la súplica a Dios para que le devuelva la salud, a lo cual el director responde recomendándole que regrese a casa y que con su familia repitan la petición religiosa y que vuelva al día siguiente a su despacho a contarle el resultado antes de considerar medidas alternativas. El diligente niño sigue el consejo del director, y regresa al otro día a contarle frustrado que la salud de su padre seguía grave no obstante los *padrenuestros* y las *avemarías* que la familia había entonado. Entonces, con teatral empatía, el señor director sugiere al niño volver a repetir la operación pero esta vez dirigiendo su pedido no a Dios, sino a Fidel. Conciente de que el chiquillo seguiría el consejo, el director dispone de inmediato que el lanzador sea recluido de nuevo en el hospital y sometido al más esmerado cuidado médico, tras lo cual el paciente da visos de recuperación y, en poco tiempo, puede regresar al montículo y retomar su exitosa carrera de béisbol. Discursiva y gráficamente, la citada edición de los muñequitos hace ver que al final el hijo del deportista termina convencido de que Fidel puede más que Dios. También se suponía que yo, como lector infantil del texto, quedara indignado por las argucias de que eran capaces las autoridades cubanas con el fin de separar a la población de su fe religiosa.

Quizá debido al éxito de campañas como la que dramatizaba el relato sobre el lanzador enfermo, para los años de mi adolescencia ya tenía uno

que haberse politizado y haber aprendido a reconocer la lógica de la injusticia y la desigualdad en su entorno inmediato para tener la simpatía por el proyecto cubano que mi madre, sin esa formación, había valorado desde los momentos de la Sierra Maestra y la entrada triunfal a La Habana en enero del 59. Pero, en términos generales, los dominicanos han preservado la solidaridad con la Cuba revolucionaria. Supongo que ello se deberá a los muchos momentos en que nuestros dos pueblos se han echado una mano en la lucha contra la opresión, cooperación que viene desde el siglo XVI con la resistencia del líder taíno Hatuey, quien combatió la invasión española en Santo Domingo y, luego, al enterarse de que el conquistador Diego Velázquez allá preparaba la avanzada hacia Cuba, se le adelantó, viniendo con su contingente de correligionarios a alertar a la población y junto a ella montar la resistencia. Su muerte acá, como la cuenta Bartolomé de las Casas, dejó un ejemplo imperecedero de dignidad. Siglos después, el libertador Antonio Maceo encontraría en la ciudad de Puerto Plata y en el brazo del líder anticolonialista dominicano Gregorio Luperón, un refugio importante ante la persecución tenaz de las fuerzas del gobierno colonial español. Se recuerda la participación de los hermanos Marcano y de Máximo Gómez en la Guerra de los Diez Años, e igual perdura en la memoria aquella evocadora reunión de 1895 entre Gómez y José Martí en la ciudad dominicana de Montecristi, donde acordaron la logística, y redactaron el Manifiesto que anunciaría al mundo la visión liberadora detrás de la guerra independentista cubana que arrancaría a partir de ahí.

El Movimiento 26 de Julio y el gobierno cubano que comenzó en enero de 1959 fueron alicientes importantes para los dominicanos que

resistían la cruenta, genocida y espeluznantemente corrupta dictadura del estuprador y cleptócrata Rafael Leónidas Trujillo. La frustrada expedición antitrujillista que zarparía en 1947 desde Cayo Confites, una isla en la geografía de Camagüey, no solo contaba con el apoyo decisivo de revolucionarios cubanos sino que Fidel mismo figuraba entre los expedicionarios que intentarían derrocar el funesto régimen trujillista. La expedición conocida por el nombre de Constanza, Maimón y Estero Hondo, la cual sí zarpó el 14 de junio de 1959 y que sufrió una derrota lamentable en el encuentro con el ejército de Trujillo, se había entrenado en Cuba, principalmente en Pinar del Río, y contaba entre los combatientes con el comandante Delio Gómez Ochoa, un integrante del Movimiento 26 de Julio que traía experiencia guerrillera de la Sierra Maestra. La Revolución Cubana operó como una constante fuente de inspiración para los dominicanos en los años posteriores al ajusticiamiento de Trujillo, especialmente durante los sesenta y los setenta, cuando los sectores que aspiraban a la transformación social siguieron activos y altivos en la esperanza de extirpar las rémoras del trujillato que continuaron tronchando el anhelo de los sectores populares de tener una sociedad con un mayor grado de inclusión, justicia e igualdad, es decir, una sociedad donde ellos cupieran.

Ya yo tenía uso de conciencia en abril de 1965 cuando se dio la gesta libertaria contra los golpistas que dos años antes habían derrocado el gobierno de Juan Bosch, un personaje muy valorado en el hemisferio pero que en Cuba goza de un aprecio especial. Aparte de su prestigio literario, Bosch había hecho credenciales en la lucha antitrujillista durante los años de su largo exilio político. Cuando la caída del régimen, el

activismo nacional y la presión internacional posibilitaron el regreso de los disidentes y la apertura del mercado electoral, y Bosch se elevó como el candidato presidencial en quien los sectores populares cifraban las mayores esperanzas de cambio benéfico para ellos. En el exterior había fundado el Partido Revolucionario Dominicano, y en su prédica había abogado por una reforma agraria que diera control a los campesinos de la tierra que trabajaban. El uso frecuente de la palabra «revolución» en el léxico de su campaña y las medidas de reivindicación social que prometía en su plataforma política lo enemistaron con la Iglesia, cuyos prelados procedieron a acusarlo de «marxista-leninista». Después, disputas varias, incluyendo un debate televisado de tres horas con un jesuita derechista, la Iglesia consintió en retirarle a Bosch el peligroso epíteto, y el candidato pudo derrotar a su contrincante conservador. Una vez en el Palacio Nacional, Bosch comienza a levantar nuevas sospechas. Durante su gobierno se registran cambios preocupantes: una nueva Constitución que ofrecía garantías a la clase obrera, un cierto grado de secularización en la sociedad, la acreditación de partidos de izquierda y la reducción del latifundismo. A los siete meses, ya la vieja oligarquía no podía soportar más. Así, prelados, empresarios, militares y la Embajada de los Estados Unidos unieron esfuerzos para deponer al presidente constitucional.

El derrocamiento de Bosch, la sucesión de gobiernos militares y civiles, cada uno con menor interés en las libertades civiles de la ciudadanía, el levantamiento de abril de 1965 —o la Revolución de Abril, como le llaman los patriotas—, el casi triunfo revolucionario y la invasión envia-

da por los Estados Unidos para impedir «otra Cuba». La solidaridad cubana en todo el proceso.

Cuando los dominicanos de buena voluntad quieren momentáneamente curarse del drama social imperante que los desalienta en su país, miran a la Revolución de Abril, fijándose no en la derrota sino en lo que podría haber sido de haberse permitido llevar a feliz término la lucha contra la lógica, la ideología, la violencia y la ética trujillista. La herencia trujillista se ha seguido manifestando en fraudes electorales, corrupción administrativa, delincuencia proliferada, brutalidad policial y esperpentos tales como una sentencia judicial cruel que en 2013 le retiró la ciudadanía a cientos de miles de dominicanos de ascendencia haitiana, reduciéndolos a la más inenarrable indefensión. Con todo eso, la memoria de ese importante capítulo de nuestra historia ha hecho posible que los dominicanos tengan hoy un relato alternativo de lo que somos, distinto de la narrativa trujillista que siguió vigente durante los veintidós fraudulentos años de Joaquín Balaguer, y de los gobiernos liberales intercalados y posteriores.

A un cubano, el cura jesuita José Antonio Moreno, le debemos el imprescindible estudio *El pueblo en armas: Revolución en Santo Domingo* (1973), la traducción del original *Barrios in Arms* publicado originalmente en 1970. Dicha obra se basa en la tesis doctoral defendida por Moreno en la Universidad de Cornell. El jesuita había llegado a Santo Domingo cuatro meses antes de iniciarse la insurrección con fines de coleccionar datos para su tesis doctoral. Cuando estalló el movimiento, Moreno se identificó con los rebeldes y, aparte de brindarles auxilio, convirtió el levantamiento en su tema de disertación. Otra importante obra surgida de la fragua

donde se daban los hechos vino de la pluma del sociólogo dominicano Franklin J. Franco bajo el título *República Dominicana: Clases, crisis y comandos*. El texto ofrece una aguda interpretación geopolítica de los eventos que dieron pie al levantamiento revolucionario y a las fuerzas que se combinaron para aplastarlo. Ganador del Premio Casa de las Américas en 1966, el libro se publicó en La Habana en la Colección Premio en el mismo año, meses antes de que las fuerzas militares estadounidenses desocuparan el territorio dominicano. Franco luego pasaría a hacerse una voz indispensable entregada por cinco décadas ininterrumpidas al esfuerzo por desmontar lo que el historiador Roberto Cassá llamara «la mentira oficial» en el discurso sobre la historia, la cultura, el origen y la identidad de la población dominicana.

Entre las figuras que se hicieron venerables en la gesta de abril, difícil se hace omitir al poeta dominico-haitiano Jacques Viau Renaud. A los siete años vino de Port-au-Prince a Santo Domingo con sus padres, exiliados por haber caído en desgracia con el gobierno de su país. Se educó en escuelas de Santo Domingo, y cultivó su inclinación poética escribiendo en español e integrándose al activismo literario de su generación en la capital. Al estallar la insurrección de abril, se unió a uno de los comandos rebeldes, donde combatió con valentía y mostró dotes de dirigencia hasta que, el 15 de junio, a la edad de veintitrés años, cayó víctima de una explosión de mortero disparado por las tropas de ocupación. Da gusto notar que la valoración de Jacques Viau ha ido creciendo en la literatura dominicana no solo por la fuerza sobrecogedora de sus versos, sino también por haber entregado su vida a la lucha por la dignidad del pueblo dominicano. Vale

decir que antes de que arrancara el afán actual por difundir la obra de Jacques, acá ya Roberto Fernández Retamar se había fijado en ella y la había destacado en su antología *Poemas de una isla y dos pueblos: Jacques Roumain, Pedro Mir y Jacques Viau*, publicada por la Casa en 1974 dentro de la Colección La Honda. La selección de los versos que componen la antología es insuperable y merece ponderarse la previsión de ilustrar la creación poética de los dos pueblos de Quisqueya a través de Roumain, haitiano; Mir, dominicano; y Jacques Viau, dominico-haitiano. Con la inclusión de Jacques, el editor subvierte la binariedad y se aparta del relato que concibe la nacionalidad haitiana y la dominicana como entidades puras, blindadas contra la hibridación, no obstante su contacto intenso desde finales del siglo xvii. *Poemas de una isla y dos pueblos* ayudó indudablemente a carburar el interés de la comunidad literaria dominicana en promover la obra de Jacques.

La valoración de que disfruta hoy el legado de Jacques me convence de que, aunque no pudieran derrotar la herencia trujillista en el terreno político ni institucional, los rebeldes de abril tuvieron un impacto sustancial que ha dejado su huella más discernible en las artes visuales y dramáticas, la literatura, el folclor y la música. ¿Quién va a olvidar ese evento sin igual llamado «Siete días con el pueblo», que en 1974 reunió en Santo Domingo a todo un «*who is who*» internacional de los intérpretes de música popular con conciencia social, cubriendo la Nueva Trova, la Nueva Canción y la Canción Protesta en sentido general? Allí estuvieron Mercedes Sosa, Silvio Rodríguez, Los Guaraguos, Ana Belén y Sonia Silvestre, para mencionar solo algunos. Montado en el segundo cuatrenio del gobierno

represivo de Balaguer, el evento traslució la unidad de sentimiento social y anhelo de justicia de nuestra América. No creo que «siete días con el pueblo» hubiese podido concebirse en Santo Domingo antes de que la sociedad contara con la infusión de rebeldía suministrada por la gesta de abril en la década anterior. Igual se puede rastrear la producción de pensamiento social, el estudio de la historia cultural y las prácticas religiosas y llegar a similar conclusión. El énfasis en la cuestión racial, la herencia cultural africana y la crítica de la opción católica como norma espiritual exclusiva de la ciudadanía se ha expandido entre los estudiosos serios no obstante el implícito enfrentamiento con la epistemología trujillista –adherida al eurocentrismo negrofóbico y a la herencia colonial– de la que nunca se han liberado nuestros gobiernos, fueran de extrema derecha o liberales. La claridad moral que refleja el análisis social de Pablo Mella y la búsqueda estética atrevida en la ficción de Rey Andújar, ambos compatriotas y miembros del jurado aquí presentes, tendrán más de un origen genealógico, pero yo apuesto a que la gesta de abril figura entre ellos.

Por lo tanto, podemos especular que las fuerzas que impidieron la transformación social que pudo haberse dado en la sociedad dominicana de haber triunfado la insurrección de abril y el surgimiento potencial de algo así como «otra Cuba», también troncharon el posible advenimiento de la transformación intelectual a través de algo así como otra Casa de las Américas. La transformación de la sociedad requiere un gran proyecto de deseducación y desaprendizaje que ayude a la ciudadanía a distanciarse de las fuerzas y las herencias responsables del estado de cosas que nos pone a desear el cambio. Me

explico evocando mi propia experiencia. Yo crecí en un hogar donde no me faltó el contacto con la erudición. Mi padre era un gran lector y siempre nos comentaba sus lecturas. Me crié escuchando sus disquisiciones acerca de la relación del rey Saúl con David, y despotricando contra Salomón por haber derrochado el imperio que su padre David le había dejado. Los nombres de Sófocles y Esquilo se hicieron familiares desde que tuve uso de razón. Mi padre se gloriaba de que nadie en toda la región del Cibao, es decir, el norte de la República Dominicana, tenía mayor dominio de la lengua española que él. Agradezco a la influencia de mi padre, pues, el interés en el conocimiento y la pasión por entender cosas que pasaron hace muchísimo tiempo o en lugares remotos que probablemente nunca llegue a visitar.

Lo que no puedo agradecerle, porque no me lo dio, porque él mismo no lo tuvo, es una noción crítica de la política del conocimiento. Para la generación de mi padre, uno leía con el fin de superarse y se aproximaba a las obras de los grandes escritores antiguos o modernos con una suerte de veneración. Haber leído los escritos de conocidos filósofos, novelistas, ensayistas, historiadores, estadistas, teólogos y poetas –sobre todo los europeos y sus pares latinoamericanos– le merecía a uno el epíteto de *culto*, lo que le confería respeto y hasta le podía servir de vehículo para adquirir prestancia en la sociedad. Aprender el contenido de los textos y absorber las enseñanzas de sus autores era estudiar. Como no había expectativa de que uno pudiera querellarse con los textos, lo cual hasta podría verse como irrespeto a la eminencia de aquellas plumas sapientes, se podía encontrar en la *Poética* de Aristóteles aquel juicio sobre la impropiedad de poner en una pieza teatral

un personaje femenino brillante o valiente por tratarse de algo incongruente con la naturaleza, y no quejarse de tal aberración misógina. Mucho menos iba uno a criticarle la pésima lectura. Cuando uno lee las obras del teatro ateniense a las que Aristóteles mismo se refiere, salta a la vista lo contrario: el arrojo y el ingenio de las mujeres: Medea, Antígona, Lisístrata, en fin.

De igual manera podía uno leer en la *Filosofía de la historia*, de G.W.F. Hegel, aquello de los defectos congénitos que hacen a los negros inelegibles para formar parte de la narrativa de la experiencia humana sin fijarse en la pobreza conceptual que sustenta su aserto. ¿Cómo iba uno a cuestionar el mérito intelectual de un gigante del pensamiento occidental? O menos que se percate uno del problemita que tienen los gigantes, según explicó el poeta Pedro Mir, refiriéndose precisamente a Hegel, o sea, que al tener la cabeza tan lejos del suelo, no siempre les resulta fácil saber en qué pie están parados. Entre los defectos que merman en los negros el rango de humanos está su carencia total de valentía, según Hegel. Pero, como estaba escribiendo a principios del siglo XIX, cuando todavía las invasiones de dominación colonial europeas estaban muy lejos de poder cantar victoria ante la resistencia campal de innumerables naciones africanas, las noticias que venían del frente contradecían al gigantesco pensador. Entonces, Hegel admite a regañadientes que ciertamente a ellos se les ve enfrentando aguerridamente a la fuerza europea que los supera en tecnología militar, a veces avanzando al costo de pérdidas incontables. Pero, cuidado, nos advierte el excelso Hegel, no vayáis a confundir eso con valentía. Allí se refleja, más bien, su «desprecio a la humanidad» y su «falta de respeto por la vida».

Como se puede ver, el recurso argumentativo del cual se vale el gran filósofo deja mucho que desear. Se trata de una falacia indefendible que seguramente Quintiliano no sabría en qué categoría retórica ubicar. Pero a quienes crecimos en barrios marginados se nos hace bastante familiar. Es el *argumentum ad palo* si boga y palo si no boga, un recurso que utilizábamos los carajitos para apabullar al adversario en la trifulca verbal, mudando la dirección del discurso sin miramiento alguno por separar la verdad de la mentira, inventando datos sobre la marcha y apartándonos de las normas del razonamiento lógico, puesto que lo único que importaba era ganar. Ganar quería decir sacar al otro de sus cabales y arrinconarlo, así fuese hablando simplemente más duro que él. Recuerdo una porfía a finales de los sesenta en la esquina cercana a mi casa entre un admirador de Sandro de América y un fanático de Raphael de España, en la que el raphaelista, quien había puesto atención en la escuela y manejaba términos como *notas*, *timbre*, *vocalización* y *afinar*, parecía llevar la delantera. El sandrista, sin forma de igualar la sapiencia de su adversario, atinó a sacarse de las mangas un argumento demoledor: «además, cómo va a cantar mejor que Sandro, si todo el mundo sabe que Raphael es maricón», lo cual enmudeció al raphaelista y suscitó el aplauso del resto de nosotros en la concurrencia. No se nos ocurrió medir cuán cierto era eso de que «todo el mundo» lo sabía, ni tampoco poner bajo el lente la relación lógica que pudiera existir entre la orientación sexual y el talento musical. Hegel descarta la humanidad de los negros valiéndose de recursos retóricos como los que usábamos nosotros en la adolescencia cuando no sabíamos un carajo ni nos preocupaba eso de la seriedad intelectual.

Cuando me llegó a las manos el texto de Hegel todavía no sabía mucho de los grandes filósofos anteriores, pero en la medida en que fui entrando en materia entendí que la chapucería conceptual del alemán no era excepcional. Recuerdo un pasaje de David Hume donde afirma que el negro es capaz de vender a su hija y a su esposa por una botella de ron, juicio que el filósofo escocés no se molesta en probar dándonos por lo menos una nota al calce que contara cómo arribó a tal hallazgo científico. Ese desdén por la evidencia, sin embargo, en nada preocupó al filósofo alemán Emmanuel Kant, quien posteriormente aventura la misma afirmación, citando como fuente fidedigna —claro está— al pasaje medalaganario de Hume. Después de ponerle atención a la conducta retórica en los escritos de esa caterva de pensadores, desde Juan Ginés de Sepúlveda, Thomas Jefferson, Joseph Arthur de Gobineau, Juan Bautista Alberdi, Raimundo Nina Rodríguez, hasta llegar a Joaquín Balaguer, encontré que tenían algo en común. Al proponerse descalificar la herencia ancestral o el fenotipo de amerindios, africanos o asiáticos, ninguno de ellos lograba ascender conceptualmente ni un nanómetro por encima del exabrupto epistémico desplegado en las pugnas verbales entre adolescentes que se libraban en mi barrio, como aquella entre el sandrista y el raphaelista.

Entender la pobreza intelectual en que se sustenta el racismo importa para combatirlo mejor y protegerse de él. Poder desenmascarar la autoridad de quienes lo predicán me ha sido útil sobre todo en el aula para guiar a jóvenes a quienes los confunde el enigma de este sinsentido, cuyo impacto en las relaciones sociales y las condiciones materiales de diversas poblaciones desde el comienzo de la transacción colonial hasta el

presente ha sido catastrófico. Dudo, de veras, que hubiese podido llegar a la comprensión que hoy poseo sin adquirir antes la capacidad de descolonizar mi acercamiento a la lectura, para lo cual hacía falta sentirme con derecho a juzgar a los llamados grandes pensadores cuando los pescaba delinquiendo intelectualmente. Sin el aporte de la Casa de las Américas, no veo cómo habría podido adquirirla. La Casa ha sido una iniciativa sin parangón en la historia intelectual, el único proyecto con apoyo del Estado que ha tenido como meta la rehabilitación del alma de los pueblos de nuestro hemisferio, todos víctimas de la vileza heredada de la transacción colonial.

Nuestras repúblicas provienen de un pasado colonial caracterizado por la normalización del abuso como factor regulador de las relaciones sociales. La lógica del maltrato operó como ideario básico de socialización colectiva. Los colonizadores y sus vástagos instalaron un dogma del fenotipo y un fundamentalismo de la herencia ancestral que asignaba grados de valor distintos según la proveniencia de la persona en la geografía de la familia humana. Aquí civilizar fue humillar, ultrajar, deshumanizar. Lamentablemente, ninguna de las repúblicas que surgieron durante el período de las independencias en el siglo XIX se planteó como meta inmediata adecentar las relaciones sociales y rehumanizar a las poblaciones subalternas —amerindios, africanos o asiáticos—, cuyo sudor había construido lo que son hoy las sociedades latinoamericanas y caribeñas. El liderazgo independentista, compuesto mayormente por descendientes de los jefes coloniales, no mostró urgencia por forjar un nuevo *ethos* regularizador del trato de los unos para con los otros. En algunas ocasiones, a las poblaciones de origen no europeo les fue

peor después de la independencia que durante la colonia. La *intelligentsia* republicana, beneficiaria de la desigualdad estructural, apostó a la igualdad simbólica, inventándose el subterfugio del mestizaje como zona de contacto entre todas las etnias y los orígenes de la población latinoamericana, a la vez que mantenía en función el orden patriarcal, la exclusión de clase y la supremacía caucásica. Un ensayo nocivo titulado *La raza cósmica* (1925) adquirió rango de Biblia, no obstante vislumbrar un estado de cosas en que «las razas inferiores» quedarían, por «extinción voluntaria», absortas dentro del marco civilizador de la raza blanca. Y su prestigio no mermó aun después de que José Vasconcelos, su autor, terminara como dirigente del Partido Nazi en México y fuera predicador del escarnio en las páginas de su revista *Timón*.

Bajo el liderazgo inicial de Haydee Santamaría, continuado por Roberto Fernández Retamar, la Casa de las Américas quiso apartarse de esa historia y lo logró con creces, afirmándose además como el más eficaz antídoto contra la fragmentación que históricamente ha impedido a los pueblos del hemisferio conocerse entre sí. Para el Caribe, la Casa ha sido vital. Aunque dominicano, me descubrí caribeño solo después de entrar en contacto con los textos clave del pensamiento, la literatura, las artes, la cultura y la historia del mundo antillano de distintas zonas lingüísticas de la región que la Casa se dedicó a difundir. Antes de intentar conocerlos en su lengua original, tuve mi primer contacto con escritores del Caribe francófono y del neerlandés a través de traducciones al español publicadas por la Casa, desde la selección de la obra del gran

poeta y pensador martiniqués Aimé Césaire titulada *Poesías*, de 1969, hasta la aparición en 1981 de *Nosotros, esclavos de Surinam*, un ensayo de Anton de Kom de crítica anticolonialista que, como *Discurso sobre el colonialismo* de Césaire (1955), hacía ver con claridad hasta qué punto las naciones de la Europa cristiana que regentaron la dominación del hemisferio habían descivilizado las sociedades que invadieron.

Para mí fue todo un despertar. Fue caer en la cuenta de que leer requería estar en guardia por si acaso había que entrar en pugna epistémica con los libros. Es decir, estar dispuesto a hacer aquello que hace Fernández Retamar con el presunto pensamiento civilizador de Domingo Faustino Sarmiento. Yo conocía a Sarmiento a través de la veneración que le prodigaba el de otra manera preclaro Pedro Henríquez Ureña, pero después de mirarlo de nuevo bajo el influjo de una lectura menos veneradora de la tradición, como la adelanta el autor del imprescindible ensayo *Caliban*, ya no podía pensar que la mera lectura de su obra y la de otros como él me ayudaría a superarme. Ahora me quedaba claro que había que leer a Sarmiento para descodificar su prejuicio con el fin de ayudar a los jóvenes a rehabilitar el discurso cultural latinoamericano, extrayéndole el veneno del racismo y los demás dogmas de exclusión que él y otros insertaron en la gran tradición. Si hoy siento que puedo hacer ese trabajo se debe al provecho que he sacado del proyecto rehumanizador de la Casa de las Américas. Por eso, con estas palabras he querido celebrar el legado de la Casa de las Américas y decir, sinceramente, *di core*, ¡muchas gracias! 

 PATRICK CHAMOISEAU

Ninguna muerte es poderosa

Para Derek Walcott

*H*ay tantos robles en Atlanta gimiendo todavía
 Campos que lloran
 Que cantan también
 Y que retuercen increíblemente los botones del algodón

*Es esa mezcla
 Es esa torcedura
 ¡Lo inasible que emprende vuelo en esas bellas y únicas
 imágenes!*

*Que la mar más allá de la historia te acaricie
 Que anime tu memoria
 Que el archipiélago mucho más que el país te teja un collar*

*Que aquello que se mezcle
 A la acuarela, a Shakespeare
 En los cuentos el teatro y los libros
 Te organice el trono de espumas
 Adonde vendrás a sentarte junto al mango verde
 del más allá de los días*

*Oh! Único lenguaje de la sal con el párpado tangible
 Oh! Risa sellada a la amistad*

*¡Que la poesía no tiemble!
¡Que no transcurra la poesía!*

*Hermano,
Nos basta con decir, nos basta con hacer
Ninguna muerte sabe
Cuando lo que queda
Se entreteje a todo lo que celebra, a todo lo que acoge,
A todo lo que une y abraza.*

En nosotros, ninguna muerte es poderosa. ©

17 de marzo de 2017¹

Traducido del francés por *Nancy Morejón*

¹ En este día murió Derek Walcott, Premio Nobel de Literatura 1992, en su isla natal. Había nacido el 23 de enero de 1930. (N. de la T.).

BELKIS RAMÍREZ
(República Dominicana):
Entretejidas, ca. 1999.
Instalación (alambre de púas),
ø 110 cm x 88 cm



Desde Córdoba de la Nueva Andalucía*

A Daniel Salzano

*Esta ciudad mía
donde llueve en verano
para que el azul de las cúpulas
reluzca
para que muy de madrugada pueda verse
un submarino ruso
bajar por la Cañada
y desde más allá
no demasiado lejos
los Pozos Verdes devuelvan
sus ahogados.
Eso sí, todo sin prisa.
Esta ciudad mía
en la memoria
es sosegada.
Solo en la memoria
es decir en la ausencia.
Cuando digo mía
es porque estoy mintiendo.*

* Estos poemas pertenecen a la sección «Lejanías» del volumen (inédito) *De lejanías*. Los versos de la canción que se cita en «Ronda del exilio» (y que traduciría como «La música andina qué hastío mortal / van más de tres años que se repite siempre igual») pertenecen a «Il cucciolo Alfredo», de Lucio Dalla (1977). En el título de «Desde el Mediterráneo», la fecha citada es solo una entre las muchas posibles para recordar los naufragios de los prófugos que emprenden una travesía incierta esperando hallar asilo en Europa. En esa ocasión murieron alrededor de setecientas personas: situación y cifras que se repiten hasta sumar millares de víctimas a las que por lo general no ha sido posible asignar una identidad.

Ronda del exilio

*Éramos los exiliados.
Qué condición prestigiosa.
Un prestigio doloroso, es cierto,
por más que consintiera
compensaciones, por ejemplo
benevolencia de las universidades
exposiciones conferencias
mimos de damas no solo
de la izquierda.
Los que fuimos heridos
hasta la más honda médula,
los que éramos viajeros casuales
y aprovechamos el envión para quedarnos,
¿habremos olvidado
que por igual medrábamos?*

*Pero los exilios duran demasiado
dónde mi biblioteca
mi jacarandá en un jardín
los amigos de entonces qué se hicieron.
Tan lejos mi país
nuestros países lejos.
—¿Cuáles son por aquí
las torres más altas?
De la más alta torre me tiro—.
—¿Ah sí? A ver a quién de nosotros
sudacas
va a alcanzarle la plata
para pagar la entrada
—decíamos convencidos
de que la ironía
salva.*

*Pero los exilios duran demasiado
sobre todo para el país que te recibe.
«La musica andina che noia mortale
sono più di tre anni che si ripete sempre uguale».
A lo mejor era verdad
que al fin los aburrimos
a lo mejor ellos también creían
que la ironía sirve para algo.
De cualquier modo,
instalados en nuestras canciones
como quien planta una bandera
con qué sino con las palabras
íbamos a darle forma a la memoria.*

*Porque eso sí
de tan largo vivir en tierra ajena
nos convertimos en latinoamericanos.
Eso también dijimos, vislumbrando
algo así como dejarnos de sufrir
cada uno su país por separado,
cosa de alto asunto,
tarea para el regreso.*

*Pero ningún exilio tiene fin
para ninguna torre me alcanzó la nostalgia.
El puente de donde me tiré
era un puente cualquiera
y no quedaba ya en ninguna parte.*

En busca de la Isla Grande

A Anne Chapman,
Federico Warnholtz, Mimi Crispino,
por darme la Tierra que llamamos del Fuego.

—*P*or más que saqueados por el tiempo,
remolinos en el polvo,
tumbas vacías, sombras,
no merma el resplandor
de los pasados señoríos
toda vez que la memoria
los afirme, ¿no es así?
Esto fue tierra de indios:
llévenme a ver sus ruinas,
la huella de sus dioses y sus cantos.
—De qué ruinas me habla.
Estos eran canoeros.
Ni siquiera un idioma dejaron.
—¿Cómo saber entonces quiénes fueron?
O cómo se llamaban, por lo menos.
—Si usted es de los que creen que un nombre
hace entender algo
de lo que uno fue,
ya mismo se lo digo:
no eran nadie.
Tan nadie, que el nombre
que les daban los otros
no es el que ellos se daban
para hablar de sí.
Puede elegir entre
yamán o yágana,
entre haush o mánekenk,
alacaluf o kawésqar,
entre ona o selk'nam:

*llámelos como quiera.
No van a contestarle.
Se terminaron. Todos.
—Entiendo. Esas cruentas batallas
que a una raza dan fin.
—Lo siento, no. A lo sumo
alguna cacería por cuestiones de ovejas.
O para ejercitar la puntería.
Y el sarampión. La ropa.
Se acabaron de a poco. Un día
hubo uno que fue el último.
A lo que recuerdo, una mujer.
—Me pregunto si existe una palabra
para explicar la razón de tanta ausencia.
—Habría que ver los diccionarios.
Están llenos de palabras para todo.
—Habría que ver, sí. ¿Tal vez
indiferencia?*

Desde el Mediterráneo

18 de abril 2015

*¿V es ese punto, niño mío?
Es allá hacia donde vamos.
Ese punto es un faro.
¿Que nunca habías oído
la palabra «faro»?
Es como un minarete
con un rayo de luz*

que va girando
para marcar el rumbo,
para mostrar cómo se esquivan
los escollos
y los peces hambrientos,
todo eso que acecha
además del oleaje.
No, no quiero que aprendas
la palabra «naufragio».
Allá quizá nos espera
una casa, sin duda.
¡Qué tonto! ¿Cómo va a ser
la misma que teníamos?
El jardín aquel ya quedó lejos.
Para decir mejor: de aquel jardín
no quedó nada.
¿A qué tierra volver?
«Guerra» es una palabra
que te deja sin patrias.
Ah, mi niño, mi niño.
Ya no tiene importancia.
Qué vamos a hacer si ahora
todo se ha vuelto oscuro.
Ese era el punto adonde íbamos
todos los que íbamos
hacia alguna parte
cualquier parte
donde volver a ser.
Pero ya no vamos.
Pero ya ninguno de nosotros
es. 

Una vieja película de Chaplin

a Ambrosio Fornet

«Pasarán unos años y olvidaremos todo...
Cuanto vivimos parecerá un sueño...»

JUAN EDUARDO ZÚNIGA
Largo noviembre de Madrid

*Sobrevivir fue eso:
un mito inerte deshaciéndose en el tiempo
una utopía sin destino*

*Sobrevivir
fue transitar del cine mudo a la nave de Gagarin
(¿por qué se sorprendió de que la Tierra fuera azul?
¿o es que no lo supimos hasta entonces?)*

*Sobrevivir fue desconocer el ángel de la historia
rendírsele o retarlo
increparlo en los ratos de impaciencia*

*Sobrevivir fue la balada del viejo marinero
(lo del «agua por todas partes»
es de Virgilio)*

*fue el mimo chaplinesco y vagabundo
de bombín raído y bastón al aire
fue añorar el olor a violetas de un malbec*

*Sobrevivir fue el caballero andante de Cervantes
o el caballero inexistente de Calvino*

*(a la postre da igual: Cervantes o Calvino
una idéntica prosapia de clásico y moderno
un ritornello del hoy y del ayer)*

Sobrevivir

*fue un fuego fatuo a la entrada o la salida
(ya no recuerdo bien)
de un vasto imperio incandescente
de sofismas oblicuos y luces de Bengala*

Sobrevivir fue una acrobacia

*sobre las péndolas metálicas de la Guerra Fria:
sus cohetes, sus ciclones, sus cometas*

Sobrevivir

*fue soñar poco y en vano
ver como enmohecían los recuerdos, leer hasta el delirio
ver pasar ese tranvía llamado deseo
(¿lo llamo, lo detengo, lo despido?)*

Sobrevivir fue eso:

*una vieja película de Chaplin
diluída en la memoria*

EDGAR NEGRET (Colombia):
Los Andes, 1980.
Aluminio pintado,
90 x 90 x 85 cm



Confesiones de la condesa de Merlín o lamento de la escritora cubana que regresa a la Isla

«La France, ma mère adoptive, n'a rien
changé, n'a rien diminué de cette
ardente affection pour mon pays...»

CONDESA DE MERLÍN

Mi mayor complacencia sigue siendo la lectura. Y el proceso de escribir; cuando este se produce. Pero la vida galante de La Habana, rodeada de parientes, de amigos, de antiguos criados de la familia, me distrae con sus muchas atracciones desde mi llegada. Todos me vienen a ver y todos me hacen regalos. Las frutas y las flores llueven sobre mí. También me dan oro, pues es costumbre en la familia criolla, con un cariño admirable, regalarse una onza de oro como si fuera un ananá o un mamey. La casa de mi tío Juanito es grande, con altas galerías y un cocinero francés que prepara una desordenada profusión de manjares, aunque todos preferimos el plato criollo. Yo saboreo con delicia un simple ajiaco o la crema exquisita del anón. Vuelvo a tomar la pluma en los ratos íntimos, muy pocos.

Aquí la pereza y la poesía de lo presente lo absorben todo. Faltan la vista de los recuerdos, la fe en las reliquias. Por eso, mientras espero a mi hermano y a mi tío O'Farrill, el patriarca de la familia, que están fuera de La Habana, visité el domingo el cementerio. Paseándome sola esa tarde de verano y entregada a una dulce melancolía, me sentí poco a poco transportada a lo pasado. No sé lo que buscaba, pero vino a presentarse a mi pensamiento la imagen de mi infancia. Quise a mi bisabuela con exaltación, no sé por qué. Me angustia regresar a ese sitio de la memoria donde yace sepultado el hálito del almendro y de sus flores. A esta hora el vaho del terral habanero se descorre en el manto de la tarde. Y se entrecruza un vapor de tules saturado de golondrinas con un júbilo que se me había

hecho tan lejano, tan disminuido por el tiempo, que no lo recordaba en absoluto. Lo he revivido de pronto durante mi visita al cementerio, aspirando la atmósfera quemante que barría el pavimento como lava inflamada del Vesubio. Pero no volveré allí.

Yo ya no sé en qué consisten las siembras de cocuyos en el aire, ni los pistilos que sacuden su cerquillo al llamar a las abejas. No reconozco los cartílagos sedientos del jazmín, ni sus linfas de inverosímiles sonidos. No percibo el reflejo transparente de los balcones sobre el agua donde rompe la espuma. Ni la hilera interminable de los tejados cuando me apresuro en el relente. No sé si huelo el néctar de este mar que me conmueve y que se extiende ante mí indiferente y cruel, hermoso Mar de los Caribes. Apenas me veo en esta naturaleza que dejé de ver desde hace más de treinta años. He llegado a desconocerme en el recuerdo. Las imágenes se ensartan a mis vértebras desde la imaginación. Así y todo, me desconozco en esta sucesión de anillos y de algas. No sé ya, o tal vez lo ignoré siempre, cómo el vértigo es capaz de detenerme ante la curva espeluznante de los caminos que se han tornado intransitables con la lluvia. O cómo me sobreviene un sofoco junto a las antiguas callejuelas. Y sobre los hervores de la sabana durante el paseo.

Nunca aprendí a distinguir las señales que deja la resina a su paso al convertirse en ámbar. Por eso, y por una rara lealtad que no atino a entender, no puedo abominar los descarriados rumbos del país. Tampoco puedo precaver en contra de la marejada que me recibe y halaga, pero que más tarde no admitirá mis observaciones y mis quejas. No me tolerarán siquiera los aciertos, ni las estampas descriptivas sobre el Teatro Tacón. O las que dediqué a la sociedad habanera y a su encantadora vida de paseos y volantas, de abanicos que se cierran y se abren, de señoras de blanca frente y negros ojos, que los agitan cadenciosamente en las tardes, vestidas con la antigua elegancia de la España de mi niñez.

No aceptarán mis apuntes de este viaje a La Habana, porque continuaré siendo una extranjera para mis lectores cubanos, una visitante europea, una viajera afrancesada. ¿Qué dirán Luz y Caballero y Félix Tanco?

¿Qué dirán Palma y Rosa Aldama? ¿Qué dirán los contertulios de Delmonte? Los pequeños descubrimientos que he hecho con tanto afecto; mi asombro y placer en las costumbres de mi país; los inesperados contrastes de este conjunto único de la gran etiqueta española y la indiferencia criolla que he comentado con infinita ternura; mis observaciones sobre las mujeres de mi país y sobre su modo de sentir y vestir, ¿qué harán de todo eso en esta isla que todo lo arroja lejos de sí? Este sitio en que lo propio se arranca, para abrazarlo después en las escamas del caimán, en las fauces de los atropellos?

No voy a presenciar la eclosión terrible de las lluvias, sus vidrios en época de ciclones. No estaré aquí cuando las chispas de perla huracanada parpadeen sobre la piel del mar, porque no espero regresar jamás. He dejado de entender el lenguaje de ardores del agua en la bahía y el furor de su música. Veo el mar sin estaciones, sin muros a lo largo de la costa. Solo reconozco el dramático esplendor flotante de las islas, ópalos candentes en medio del efluvio y la tristeza.

La inapresable levedad del ser

para Hedwig Schindler y su abuelo Valentín

«El verdadero poder no precisa de arrogancia,
ni de barbas pobladas o voces aterradoras.
El verdadero poder te estrangula con lazos de seda».

ORIANA FALLACI

Entrevista con la Historia.

E*l domingo 24 de septiembre de 1954 murió en La Habana Leopoldo Vogel, periodista de El Herald de Cuba hasta enero de 1927, cuando la policía de Machado allanó el edificio y destruyó la maquinaria. Una parálisis temporal le impediría escribir o caminar durante dos años, arrojándolo a un mundo imbuido de sombras.*

Leopoldo Vogel fue mi primer amor.

Nadie me dijo cómo ni dónde murió.

Nadie me llevó a visitar su tumba ni nunca supe dónde lo enterraron.

Algunos domingos igual de fatídicos

acompañaba a mi madre al Cementerio de Colón,

*pero ella oprimía el breviario de tapa de cuero negro contra el pecho
y solo se ocupaba de sus muertos.*

Nunca nadie me dio la noticia de su muerte

ni tampoco nadie me dijo cuándo había nacido.

Sé que era un niño cuando estalló la Guerra de Independencia,

*un adolescente cuando se izó por primera vez la bandera cubana
en el Castillo de los Tres Reyes del Morro.*

Su más legítimo orgullo

*era haber sido miembro fundador de la Asociación de la Prensa de
/ Cuba en 1904.*

Su estigma mayor, que su abuela materna,

criolla con título nobiliario de privilegio negrero,

se había casado con el gobernador de la isla.

En vano su hija Pola (para la que el español no era el enemigo

sino el padre ferretero o almacenista de alguna amiga),

*le insistía que era natural que una viuda joven quisiera darles un padre
a sus dos hijos pequeños.*

Su respuesta era inmutable:

«En vísperas de la Guerra de los Diez Años,

Doña Amparo podría haber elegido mejor».

Mientras que en la euforia fugaz que fue el nacimiento de la República

sus compañeros de colegio se vanagloriaban de padres o tíos mambises

a él le turbaba su ancestro hispano-germánico.

Años después comprendió la inutilidad

de una vergüenza que no le pertenecía,

que su país no era la patria de sus antepasados.

*«Cuba no es aún una nación. Es un estado, un país, como dice Mañach, pero no una nación», repetía.
«Usted olvida que Mañach fue minorista»,
le decían sus compañeros de copas.
«No olvido nada. De joven se es muchas cosas...»
Y evocaba a los minoristas en el bufete de Roig de Leuchsenring,
poco antes de que Machado lanzara su ofensiva.
«Qué mal han leído a Martí...»*

*Envuelto en su humo vueltabajero,
las piernas reducidas casi al hueso por la seminvalidéz
debida o indebida a la Protesta de los Trece,
alto ante mis ojos como una torre, medía 1,9 metros
y su cara enjuta
era del mismo color cetrino que la de mi padre.*

*Leopoldo Vogel: aroma de habanos y primer amor.
El olor a tabaco es el color tabaco de sus pantalones,
de la chaqueta donde conservaba siempre un centén de oro acuñado
/ en 1914,
de los primeros con la inscripción «República de Cuba»,
como recuerdo del nacimiento de su primer hijo.*

*En diciembre de 1947 Leopoldo Vogel dejó de visitar a su hijo Ernesto,
instalado en el Hotel Sevilla-Biltmore desde que se casó con mi madre.
No dejó de ir por una ideología, a pesar del disgusto que le produjo
que Santos Trafficante comprara el hotel y el casino,
sino porque con la viudez le sobrevino la antigua parálisis.
Una vez más dejó de caminar y escribir,
pero no de cantar o fumar puros. Años después,
cuando recuperó el uso de las piernas,
solía sentarse los domingos en un sillón de mimbre en el portal
y con voz cascada le cantaba viejas coplas a sus nietos.*

*Hoy es domingo 12 de junio.
La luz se esparce por la habitación con furia sibilante,
como una lengua húmeda que paraliza cuanto toca.*

*Han transcurrido más de cincuenta años.
Desde una vieja foto en tono sepia, con rigidez escalofriante,
Leopoldo Vogel recorre los caminos de la historia dislocada
de ese país que aún no es una nación,
pero que duele igual.*

*Y qué es la historia, Leopoldo Vogel, sino voluta de humo,
aureola gris sobre tu cabeza.
Qué es la historia sino un centén de oro, un sillón de mimbre vacío
que se mece al ritmo desafinado de tus coplas.
Qué es la historia sino un dictador que escapa ileso,
un periodista que se desploma, un antifaz que descarrila el curso
de la primera generación de la República.*

*Hace unos días un hueco negro se tragó una estrella.
La destrozó antes de engullirla, como hacen los cocodrilos con sus presas.
Las fotos no parecen reales, sino más bien
salidas de una escena de La Guerra de las Galaxias.
Pero ya nada nos asombra.*

*Un hueco negro puede ser una bomba,
un tsunami o una revolución.
Tal vez sea un derrame por donde huye la memoria
y desde donde tú y yo imaginamos que existíamos.
Que alguna vez fuimos.
Pero no hubo República ni existió La Habana
ni El Herald de Cuba ni el Sevilla.*

*Vivimos imantados sobre una esfera que gira y flota
en recorrido milenario
sin cesar un segundo,
perdida en un rincón insignificante del cosmos,
en un espacio que puede o no ser infinito.*

Se llamaba Leopoldo Vogel y fue mi primer amor. ©

NAHELA HECHAVARRÍA POUYMIRO

Del espacio, las esculturas e instalaciones: fronteras en una colección

En ese afán revisionista que la Casa –y su dirección de Artes Plásticas– ha venido desarrollando hace más de una década a través del análisis y promoción de su colección de arte, especialmente con la propuesta de sus años temáticos,¹ siempre sorprende con algún nuevo ángulo que nos hace descubrir otras «avenidas» o rutas del conocimiento del arte latinoamericano-caribeño, a veces poco visibilizadas o quizá solo exploradas puntualmente.

La riqueza de un fondo como el de la Colección Arte de Nuestra América Haydee Santamaría, con cerca de veinte mil piezas y más de cincuenta años, ciertamente constituye un acicate, motivación permanente que invita al estudio tanto como a la acción, a su promoción sistemática. En este sentido, cada proyecto de investigación relacionado con los años temáticos ha abierto un abanico de posibilidades que por lo general no puede agotar en su totalidad la muestra (cuasi permanente). Es así que aun cuando en el Año Cinético (2009) fueron incluidas

¹ *Año Mata* (2006), *Año Cinético* (2009), *Año de la Nueva Figuración* (2012), *Año Fotográfico* (2013) y *Año del Dibujo* (2015).

una selección de esculturas de artistas pertenecientes a este movimiento artístico, estas no llegaron a representar ni el 15 % del total de piezas en exhibición en aquel momento. Sin embargo, dejó el camino esbozado para que ahora se concibiera una muestra como *En el espacio: de lo escultórico a lo instalativo* (Galería Latinoamericana, enero-abril, 2017), para incluir más obras «escultóricas» y poner de relieve su valía dentro de la colección.² Y hago esta salvedad entrecomillas porque una de las ideas manejadas por la curaduría —y reforzadas por la museografía— radica en dotar al espacio (galerístico en este caso) de un protagonismo oportuno en tanto dialoga con la noción de emplazamiento de cada obra y la pertinencia o no de incluir otras limítrofes: a medio camino entre la pintura-la escultura-la instalación...

Si bien es cierto que toda obra de arte guarda una relación directa con el entorno donde es exhibida, las esculturas y las instalaciones suponen un estadio superior de este uso del espacio *físico* inmediato. Es precisamente su cualidad tridimensional lo que las conecta de manera indisoluble con el lugar donde son emplazadas, tópico tan importante como la relación que luego establecen con el espectador, también *inserto* en dicho espacio.

De este modo, la interacción del espacio, la obra y el espectador comporta diversos grados de conexión que pueden (y deben) ser explorados, pre-vistos incluso por el autor o el curador en cuestión, buscando optimizar los procesos de descodificación y consumo de cada pieza

en relación con las demás. Es conocido cómo en el arte contemporáneo a veces los límites (e invasiones) de lo escultórico y lo instalativo se desdibujan, toda vez que el campo expandido de la instalación ha ampliado los materiales, técnicas y soportes de la escultura más tradicional.

En el espacio... visibilizó un tipo de búsqueda que va desde el plano hacia lo volumétrico (Sergio Camargo, León Ferrari), para de ahí ocupar los lugares, involucrarnos en sus dinámicas —ya sean movimientos reales (Feliza Bursztyn, Frank Zicareilly) u ópticos (Julio Le Parc, Jesús Soto); hacernos testigos de las angustias existenciales y conceptuales de creadores con realidades y contextos disímiles (Rodolfo Krasno, Jean Camille Nasson, Ernesto Pujols, Belkis Ramírez, Consuelo Castañeda), o sorprendernos con la belleza de obras de marcada sencillez y pureza formal como las de Edgar Negret, Sandú Darié, Víctor Delfín y Ricardo Cárdenas.

En esta rápida ojeada a la nómina de artistas incluidos, constatamos cómo algunas de estas obras son como índices que permiten el desplazamiento, la trasgresión de las fronteras, que cuestionan la condición de lo «escultórico» y lo «instalativo» a la hora de nombrar, marcar su origen. Una (re)visión de los fondos de escultura/instalación y otros géneros —la denominación de este sector de la colección habla de la amplitud de medios, soportes y materiales que la conforman—, nos enfrenta a esos límites y fronteras de ciertas piezas que suponen un reto para los investigadores en cuanto a catalogación.

Al mismo tiempo, al definir el espacio, ese que cada obra ocupa, se incita al espectador a «instalarse», desplazarse, recorrer estas piezas, algunas de las cuales han sido restauradas especialmente para la muestra, luego de varios años sin exhibirse.

² Ya en 1991 se realizó una muestra titulada *De la escultura a la gráfica*, a partir de piezas pertenecientes a la colección de la Casa.

Resulta emocionante ver restaurado el esplendor de antaño en obras como *Los Andes* (1980), de Edgar Negret; *TES* (1975) y *Grille Noire et Verte* (1963), ambas de Jesús Soto; o *Formas virtuales por desplazamientos* (1966), de Julio Le Parc.

Sin embargo, la muestra también apunta en nuestra memoria momentos claves de la relación de la Casa con cada uno de estos creadores. Así las obras retrotraen la mirada a las exposiciones, aquellas iniciales donde el público cubano pudo acceder a la creación de estas hoy grandes figuras del arte latinoamericano y caribeño. Entre ellas, vale citar: *Julio Le Parc* (1970); *Baila Mecánica* (Feliza Bursztyn, 1980); *Modulaciones* (Julio Le Parc, 1981); *Dos escultores colombianos* (Feliza Bursztyn y Edgar Negret, 1981), *Rodolfo Krasno* (1984), por solo evocar algunas. O hacer referencia a la reciente incorporación de piezas valiosas como *Mimetismo* (1994) y *Planeta* (2003), de León Ferrari —exhibidas en la muestra antológica de este artista que acogió la Casa en 2009 y que fueron donadas en 2012—; o más cercana en el tiempo, la *Nube* del colombiano Ricardo Cárdenas, invitado al Año del Dibujo, en 2015, con su muestra *Bosquejos en grafito y acero*.

Quisiera tomarme un momento para referirme a tres piezas dentro de la tendencia conceptualista, que podrían verse como interrogantes lanzadas al espacio, en tanto son emplazadas en

él. Ya desde un hálito racionalista-minimalista con *Relación entre la imagen virtual y la imagen real a través de un elemento de paisaje* (1982) que la cubanoamericana Consuelo Castañeda presentara al *Salón Paisaje '82* en esta misma ciudad; ya desde las preocupaciones de género, con *Entretejidas* (1999), de la dominicana Belkis Ramírez, que formó parte de la muestra *Mitos en el Caribe* (Galería Haydee Santamaría, 2000); o el *Cachumbambé* del cubano-puertorriqueño Ernesto Pujols, visto como línea de comprensión del fenómeno migratorio, como marco para disquisiciones filosóficas y existenciales presentes en la vida del artista; cada una de estas obras desafía al espectador buscando que se involucre, se active su voluntad como co-creador final de la pieza.

Asistimos pues al rencuentro con las principales corrientes —y ciertas preocupaciones— del arte latinoamericano-caribeño en el último medio siglo, de la mano de artistas relevantes y noveles. De las *chatarras* de Feliza (que refieren tal vez el reducto de accidentes o desastres) a una *nube* suspendida (o en ascenso), transitamos bordes que son quizá una ilusión, confundiendo la mirada exterior e interior, interactuando, comprendiendo el arte como un sistema de interconexiones y búsquedas, una percepción multisensorial que nos hace también vibrar en ese espacio (real o imaginario). ■

ERNESTO PUJOL (EE.UU.-Cuba):
Cachumbambé, ca. 1996
(a la derecha, detalle)
Madera pintada y metal,
210 x 17 x 42 cm



VIVIAN MARTÍNEZ TABARES

Si esto es una obra teatral, que la escena nos permita comprobarlo*

Para quienes confiamos en la incommensurable posibilidad expresiva del teatro, en su demostrada capacidad para violentar el canon aristotélico y otros referentes normativos, gracias a las exploraciones de Artaud, Brecht, Müller, Sanchis Sinisterra y tantos otros, y a la filiación performativa de notables maestros de la escena latinoamericana de los últimos lustros, *Si esto es una tragedia yo soy una bicicleta*, la obra que inicia en la dramaturgia —al menos conocida— a la poeta y narradora cubana Legna Rodríguez Iglesias propone una alternativa inquietante que se sacude de cualquier tentación de acomodo en los presupuestos con que se define el arte de la escena.

* Legna Rodríguez Iglesias: *Si esto es una tragedia yo soy una bicicleta*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2016. Premio de teatro.



Como presunto abandonado de esa postura que apuesta por una ilimitada libertad para la escritura escénica, el jurado del Premio Casa de las Américas 2016 —integrado por el profesor, investigador y director brasileño André Carreira; la dramaturga, directora y pedagoga uruguaya Mariana Percovich; el investigador, académico y editor peruano residente en los Estados Unidos Luis Alberto Ramos-García; el autor teatral y director mexicano Alejandro Román Bahena, ganador del Premio Casa de teatro en 2014, y la actriz y directora cubana Fátima Patterson— eligió por decisión unánime el texto de Legna, entre otros ciento veinte, como ganador del reconocimiento de ese año.

El fallo se fundamentó, según consta en el acta en

sus valores literarios, una consistente construcción de personajes, un tratamiento con gran poesía y dignidad del tema del amor, la enfermedad y la muerte, que conforma un poema teatral, abierto, con imágenes y metáforas que generan un efecto de fascinación por su potente despliegue del amor entre las

protagonistas. Por tratarse de una obra sobre la muerte y el poder del amor, que invita a puestas en escena posibles y tan diversas como quienes las lean,

tal cual se reproduce en una de las solapas de esta edición.

Es curioso advertir cómo la autora se inicia en el ejercicio dramático desde una perspectiva juguetona e irónica, con la cual llega a cuestionar desde el propio título –lo que es también una provocación a los lectores y, deliberadamente o no, creo que sí, a sus émulos y evaluadores– que esta pieza literaria sea una obra de teatro. Pues aunque lo que Legna expresa es la duda sobre si esta es una *tragedia* y no una obra de *teatro*, al elegir uno de los géneros paradigmáticos de la manifestación escénica que tiene en el texto solo uno de sus componentes, comparte con el lector una suerte de *boutade*. Un guiño que evidencia, como sus acotaciones, la intención de subvertir la definición clásica por excelencia, para coquetear con la del gurú analista de nuevas escrituras, Hans Thies Lehmann, quien al acuñar el término postdramático a partir del estudio de ciertas constantes en el teatro experimental alemán y europeo, aclaró que consideraba a la tragedia antigua una forma predramática, diferente al teatro de hoy, por «la presencia de algo similar a los coros, la ausencia de una concepción psicológica, las máscaras, la presencia de sujetos colectivos y los intentos de crear especies de rituales»,¹ algunos de los cuales pueden confluir en su pieza.

1 Federico Irazábal: «El teatro postdramático. Entrevista a Hans-Thies Lehmann», revista *Funámbulos, Cultura desde el teatro*, 8 de junio de 2011. Disponible en <funambulosenotas.blogspot.com/2011/06/el-teatro-postdramatico-entrevista-hans.html>.

Si esto es una tragedia yo soy una bicicleta se estructura en seis escenas entre dos jóvenes muchachas amantes marcadas por una enfermedad fatal. Pero cada una de ellas se desdobra en identidades movedizas y de tal ambigüedad que rehúyen cualquier intento de proyectar caracterizaciones dramáticas: una es la Ciclista Independiente –sin que se nos aclare de qué se deslinda–, una mujer de treinta años que también es Torre; y la otra, la Novia de la Ciclista, es a la vez Árbol –¿en juego de pares que contraponen lo urbano y lo rural, lo cultural y lo natural?–, pero además la segunda es Antropólogo, lo que de acuerdo con la acción de este «ente» al que no puedo llamar personaje resulta solo un caprichoso recurso de alteridad. Y si la primera es una escritora de «textos impresionantes, lo que pasa es que le da vergüenza decirlo», la otra es crítico de arte «lo que pasa es que le da pena decirlo», en lo que se puede inferir como dos modos de autorreferencialidad. Similar polivalencia acusan sus acompañantes: el Doctor, que «en realidad es Thomas Bernhard, lo que pasa es que eso no se debe decir», la Enfermera, también crítico de arte de clandestinidad culposa, y Nina Simone, pianista.

La presencia del dramaturgo, poeta y novelista austriaco Thomas Bernhard comporta una evidente admiración de la autora por sus textos, quizá desde la perspectiva crítica frente a la convencionalidad que acompañara al reconocido autor, y pienso en una obra suya como *Minetti*, en la cual, a través de la figura de un viejo actor que luego de varios años apartado del arte regresa a la escena, esgrime un ácido cuestionamiento de lo bien hecho en el teatro. Al mismo tiempo y de modo más velado, *Si esto es una tragedia...* permite entrever la empatía de las dos mujeres

—y de la dramaturga— con la condición de ser humano enfermizo y doliente que acompañó a Bernhard durante toda su vida. La aparición de Nina Simone es oportuno pretexto para proponer que a lo largo de la puesta en escena se escuche varias veces ese tema de extraordinaria potencia sensual que es «*I Put Spell on You*».

La enfermedad compartida, un cáncer irreversible, no es impedimento para que las dos mujeres explayen, con lirismo y absoluta libertad, los sentimientos que las unen traducidos en palabra poética. La naturaleza de las cosas, el mundo físico alrededor, las relaciones familiares, la impudicia del diagnóstico científico, las raíces afincadas en una isla que es Cuba en la ciudad que es La Habana, y un sostenido examen del cuerpo que incluye lo sexual y la violencia que ejercen sobre él tratamientos médicos y otras invasiones profanas, están signados por un halo fatal que se expresa tanto en el sentido con que construyen los versos —predominantes en el discurso—, como en la temporalidad del mismo, que más de una vez elude la fuerza concreta del presente. Esa sospecha de desolación, ese susto frente a lo inexorable, se hace notar desde el inicio de la primera escena:

CICLISTA INDEPENDIENTE.

Hazme el favor de virarte de espalda y rebobinarte.

Y decirme qué debo hacer cuando termine esta historia.

No leas esta historia.

Quédate de espaldas, por favor.

Sigue rebobinando cada cosa que digas y límpiame la boca.

¿Qué debo hacer con la boca cuando la boca se canse de decir hasta luego?

Aquí no estamos riéndonos.

Ni besándonos las rodillas.

Ni entrando a la tienda como el lunes para comprarle un regalo a tu padre.

Qué debo hacer con tu padre.

[...]

La náusea es como el minuto donde estamos separándonos.

Y a la fatalidad se opone el afán por perpetuar la unión:

CICLISTA INDEPENDIENTE.

[...]

Yo quería comprarle a tu persona un regalo inolvidable

Que casi nos juntara

Por eso compré este rollo de precinta

Por eso cuando salí del avión silbé para que alguien nos envolviera.

El discurso articula con eficacia el alto vuelo metafórico con lo profano y pedestre. Luego, como con la precinta, se recurrirá a una trenza atada a un ancla y a un collar para que las envuelvan.

Las palabras son como puentes para la transferencia mutante de las ideas. Aparece una fijación por la crudeza ligada a la anatomía humana con términos como ingle, rodilla, ceja, que se hace más primaria con la inmersión corporal en bronquios, gargantas, hígados y riñón, así como con el regodeo en síntomas y elementos escatológicos asociados con la enfermedad, como náusea, sangre y vómito. Cierta fragilidad del amor por el dolor, por la inminencia de la muerte, se prefigura detrás de las acciones escabrosas ligadas con pus, ganglios dilatados, hospital y huesos rotos, cólicos y metástasis. Sin embargo, el torrente de cruda materialidad hecha verbo no

logra que la potencia del vínculo amoroso entre las mujeres baje la guardia, gracias a la poesía. Porque hay una extraña ternura que se mantiene incólume, consumada en gestos ambiguos de rebobinarse y fundirse mientras se comparten experiencias de dolor y placer, que comportan a la larga estados de plenitud. Si la agonía es como una experiencia de descenso a lo ignoto, como una aventura del conocimiento, ¿será esta dramaturgia una conjura contra la causalidad?

Tituladas como intentos de acertijos o paráfrasis de refranes o máximas incompletos —«En el odio están los odios», «la muerte es mentira», «en la salud y en la enfermedad», cada una de las escenas abre con un texto narratúrgico,² mínimos fragmentos de una fábula por entregas que hilvana los encuentros de las enfermas con el Doctor, pura narratividad no exenta de tensión en el tiro en ráfagas de sus oraciones casi siempre breves y en temporalidad alterada. Esos breves pasajes relatan la dolorosa compenetración que se urde entre los tres personajes en torno al progresivo avance de la enfermedad. La nota final de la autora, travestida como «autor», y escrita en primera persona, se titula «Último delirio», y la continuidad del adjetivo la enlaza con la acotación primera, en tercera persona y más tropológica que escénica, al proponer la presencia opcional de La Ballena y de dos niños varones para representar los hijos, así como la aparición obligatoria de un perro, entre los muchos que mansos y jíbaros aparecerán en las imágenes creadas por la Ciclista Independiente. En esta nota de cierre, la voz autoral asume el

modo subjuntivo con un leve toque de humildad que parece dirigirse más a un posible director/a que a los lectores. Pero en la mayor parte de los ambientes, la palabra poética parece estar más interesada en explorar resonancias y disonancias, y a veces se resiente como un ejercicio de arquitectura verbal que se aventura más en probar armonías y estruendos del lenguaje, que en pensarse parte del cuerpo de los actores para crear acción en la materialidad concreta de la escena.

Un brillante poeta del teatro, el maestro colombiano Cristóbal Peláez, director artístico del Teatro Matacandelas, a una pregunta acerca de los vínculos entre la poesía y la escena, comentaba que «[e]n el teatro el peor enemigo de la poesía es la poesía misma. Cuando los personajes discurren poesía se olvidan de que el escenario es el espacio donde sucede algo, más allá de las palabras. Y estas son herramientas para empujar la acción», y añade también que «[l]a poesía casi siempre está ligada al sufrimiento. Sucede así porque el arte teatral —el arte en general— es una indemnización. El lugar de reparación de la atroz condición de la existencia».

Si esto es una tragedia yo soy una bicicleta se legitima como literatura dramática validada por el Premio Casa de las Américas. Pero el teatro es y se hace sobre el escenario. En este caso, potencial instancia necesaria para probar sus indagaciones sobre amor y muerte, y sus tentativas de composición ligadas a impulsos parecidos al *agon* y la catarsis. Los directores que se aventuren a asumirla deberán encontrar el modo de lidiar con una instancia más carnal que acompañe el discurrir de estas palabras.

Mariana Percovich, apenas publicado el fallo del jurado del que fue parte, exteriorizó su entusiasmo con esta pieza y el interés potencial por

2 Me remito a la noción de narraturgia creada por José Sanchis Sinisterra. Ver <<https://www.scribd.com/document/172613636/Narraturgia-por-Jose-Sanchis-Sinisterra>>.

dirigirla, y a la distancia de un año ha escrito para la revista *Conjunto* que:

La «tragedia» de Rodríguez es desafiante para poner en escena, requiere de gran libertad, de entusiasmo y vínculo erótico con su palabra. Requiere escuchar atentamente su pulso y espacialidad. Invita a pensar una Cuba de hoy, con sus generaciones conectadas y llenas de performances y laboratorios, tatuajes y vínculos con lo tecnológico y redes sociales. Un teatro de personajes que aparecen y desaparecen o mutan en otra cosa. No se puede trabajar estos textos con el estudio de la psicología de sus personajes, ni con circunstancias dadas, hay que entregarse a la palabra y a las escenas que se suceden con la materialidad de un nombre o una palabra: «soma», «semilla», «vómito», «defecar» construyen la densidad de un texto que construye escena.³

Esperemos entonces el acto que podría consumirla, en gesto y movimiento, palabra y acción, emoción y tensión perdurable, para que sea. **C**

3 Mariana Percovich: «Lo personal es político: Si esto es una tragedia...», de Legna Rodríguez Iglesias», *Conjunto* No. 184, sección «Leer el Teatro», jul.-sept. de 2017, en proceso de edición.

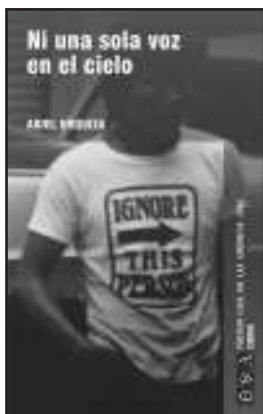
LORENA SÁNCHEZ

*Ni una sola voz en el cielo: esto no es «narcoliteratura»**

Un lector cualquiera podría detenerse a leer la sinopsis de *Ni una sola voz en el cielo*, del escritor Ariel Urquiza, y pensar que el volumen es otro cuaderno de cuentos que se inserta en esa suerte de gran saco que —de un tiempo a esta parte— los críticos han denominado «narcoliteratura». A raíz de la polémica en torno al término, de la adecuación de la nomenclatura, sentido peyorativo mediante, de esa calificación *a priori* y reduccionista como literatura fácil y comercial, ese lector podría pensar también que estos doce relatos se suman a un corpus retórico del cual ya estamos saturados, aun cuando —la verdad sea dicha— en él también encontramos excepciones como el mexicano Yuri Herrera y esos libros extraordinarios: *Trabajos del reino* y *Señales que precederán al fin del mundo*.

Aun así, el lector tendría entonces dos caminos: abandonar la lectura o seguir la ruta de estas cien páginas que propone Urquiza, cuya intención nunca fue escribir «narcoliteratura», sino poner en perspectiva un universo y su relación particular con la muerte. Urquiza, que es argentino, traductor y periodista, que

* Ariel Urquiza: *Ni una sola voz en el cielo*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2016. Premio de cuento.



en el año 2012 obtuvo mención de honor en el VI Concurso de Relatos Adolfo Bioy Casares, cuya novela *Ya pueden encender las luces* fue finalista en 2013 del III Concurso de Narrativa Eugenio Cambaceres, y que no tenía libros publicados hasta que *Ni una*

sola voz en el cielo mereciera el Premio Casa de las Américas 2016, no pretendía escribir sobre el mundo narco.

Argentina —que por los años 2012 y 2013 todavía no había entrado de lleno en el narcotráfico— no se le antojaba al escritor como el escenario para sus historias. Pero fue en un taller de la narradora y ensayista porteña Liliana Heker donde Urquiza perfiló estos relatos. Fue allí donde comprendió que, efectivamente, se puede escribir desde otras latitudes y que Buenos Aires puede funcionar también como un territorio de paso en su literatura. Así, el autor oriundo de Tres Arroyos construyó un mapa donde algunas historias sucedían en México; otras, en menor medida, en la ciudad porteña. Un capo principal allá (El Señor) y otro más chico acá: el Murciélagu. Esa fue la primera mirada. Luego, solo luego, todo se hizo más complicado.

Ariel Urquiza no pensó escribir narcoliteratura, sin embargo lo hizo. No pensó escribir una novela corta, pero los relatos de *Ni una sola voz en el cielo* funcionan de ese modo. En el camino del *thriller*, el drama y el suspenso, estos doce cuentos bien podrían ser episodios, retazos de una trama superior que se teje minuciosamente a partir de imágenes poderosas y diálogos bien

estructurados donde los personajes aparecen y desaparecen, y donde —paradójicamente— personajes e historias son independientes entre sí.

Pero regresemos al lector: ¿cómo recorrer este cuaderno de cuentos? ¿Por dónde (des)construir las relaciones en este universo poblado por sicarios y narcotraficantes que cruzan sus destinos a cada tanto para pintar un fresco contemporáneo y poco esperanzador de la América Latina?

En el umbral de *Ni una sola voz en el cielo* aparece Jonathan. El relato «Resabios de una fiesta en la Condesa» es su carta de presentación. Jonathan —peruano, emigrante— tira del hilo de la decadencia aunque doblega sus impulsos ante quienes ridiculizan la memoria de su madre. Su historia, si nos situamos en el contexto, podría parecer simple, pero no por ello menos dura y desgarradora. Su madre, Renata, ha muerto cargando en su estómago una cantidad impensable de drogas.

«Mi madre entró el talco a México en sus tripas, ¿entiendes? Ciento treinta cápsulas, y por una puta cápsula que se le rompió, mi madre ahora está muerta, y está viendo esto desde el cielo y seguro que no le gusta lo que ve, maricón. Así que es mejor que te tomes todo ese talco» (14).

Así, sin medias tintas, el autor introduce a Jonathan, a quien volvemos a encontrar casi al final del cuaderno en «El secuestro». Porque eso tiene Urquiza: no edulcora el lenguaje, no lo retuerce ni modifica. Es en esa verosimilitud del habla donde el lector cree en el archiconocido mantra de que la realidad no puede, ni por asomo, superar la ficción. En ella están todas las herramientas, solo se necesita saber usarlas.

Otros personajes entran y salen de la escena urquiziana: el Rofo Atencio, el Viudísimo, el Uruguayo, Lucas Vaqueiro, el Lugarteniente

Follaondo, Emanuel. Personajes que dejan entrever las lealtades y traiciones que surgen en un mundo que impone sus propias reglas y donde el poder se articula como si se tratase de una tela de araña difícil de desentrañar.

Los límites de ese mundo y las consecuencias que conlleva cruzarlos son reflexiones que el autor plantea a través de las voces de estos parias y victimarios, cuyos desenlaces rara vez se relacionan con el discurso global al cual estamos acostumbrados. Cada personaje vive y muere dentro de ese orden, confronta sus miedos ocultos detrás de las máscaras que usa para implantar el terror.

«Aquí nadie se entera de lo que pasa hasta que llega una bala a avisarle» (25), le dice un sicario a otro en ese relato meramente conversacional que es «¿Por qué estamos aquí?». Ese momento en que el victimario se convierte en víctima, el cazador en presa, es para el narrador argentino el punto de inflexión, de «contrapunteo entre la violencia y el lado humano de cada personaje», donde lo importante es precisamente «lo cotidiano».

Pero hay en *Ni una sola voz en el cielo* un relato revelador. En «La araña muere en su tela» reaparece una vez más el Murciélago, ese personaje siniestro tan llevado y traído a lo largo del cuaderno. El narcotraficante por antonomasia. El capo. Del Murciélago sabemos poco: que el nombre de guerra le venía por su ceguera. Que realmente el Murciélago se llama Elías, que llegó a su posición tras la muerte de su padre, que su ceguera es el resultado de una *vendetta*. Pero todo eso lo intuimos de un relato anterior: «Variaciones del violeta». Lo intuimos tras hilvanar las tramas que nos deja Urquiza. Tras armar su rompecabezas.

Aunque en «La araña muere en su tela» el Murciélago es solo el Murciélago. El hombre de

anteojos negros, aquel al que el poder también le ha jugado sucio. Ahora el narrador en tercera persona se detiene para seguir los pasos de este capo en una noche cualquiera, mientras en su estudio nos devela sus miedos e incertidumbres. Miedos que aparecen en la figura silenciosa de un «intruso» que llega con un solo fin: lanzar una advertencia, una amenaza; o, quizá, burlarse del «pobre ciego», quien quedaría para siempre con la duda en torno a la identidad de aquel hombre que se había atrevido a desafiarlo en la oscuridad de su propia existencia. Es aquí donde todas las alertas se le disparan al lector: en este mundo nadie está a salvo. La paranoia, la desconfianza, alcanza a todos por igual.

Y es en esa equivalencia donde un relato como «Buscar una sombra» cobra sentido. Esta vez el narrador prefiere la segunda persona y se introduce en la siquis de uno de los personajes más repelentes del libro. Emanuel se dice hijo del Señor, *il capo dei capi* hasta ahora solo referencial. No obstante, a Emanuel le respira la muerte. Porque acá, ya lo dejó bien claro Ariel Urquiza, nada importa. Cuando la muerte llama, solo toca obedecerla. Y con el Señor –diría el Uruguayo en el cuento «Cuando me tape el silencio»– «no hay medias tintas. Los tibios son su vómito» (47). No importa el lazo sanguíneo que compartan.

En la epidermis de *Ni una sola voz en el cielo* está también la búsqueda del yo, de un pasado que le pertenece, pero que por alguna razón le fue negado. Hay en estos textos además un sondeo a la nacionalidad a veces trunca por la migración. No se trata de esa introspección de los personajes hacia sí mismos, sino de ellos hacia los otros, dado sobre todo en el lenguaje y en esa multinacionalidad de las bandas sicarias y

narcotraficantes: los personajes de Urquiza son argentinos, uruguayos, peruanos, mexicanos, hondureños.

Se advierten además otros tópicos: la orientación sexual de estos hombres acostumbrados a su pose de macho alfa. Y digo advierten pues la temática resulta apenas perceptible en el volumen, a no ser por ese pasaje casi al final de «El secuestro», décimo relato de este libro que ha funcionado como una carta de presentación para el narrador argentino, quien, a su vez, ha creado en *Ni una sola voz en el cielo* un mundo autónomo, medio pesadillesco. Un mundo, podría decirse, urquizaniano. 

NORGE ESPINOSA MENDOZA

Cenizas de un deseo cuyr: por un libro de Diego Falconí*

A diez años de que el Premio Casa de ensayo histórico social fuera concedido a *Del otro lado del espejo: la sexualidad en la construcción de la nación cubana*, del joven Abel Sierra Madero, este galardón, en su categoría de ensayo artístico-literario, ha sido entregado al ecuatoriano Diego Falconí. Se trata de un libro que dilata el arco que ya estaba afirmado cuando se destacó el volumen del autor cubano, aunque en verdad el Fondo Editorial Casa de las Américas había ido sumando textos que dejaban ver señales precisas acerca de cómo ciertas disidencias y juegos sexuales han ido ganando protagonismo en un ámbito que por mucho tiempo parecía cerrado a esos síntomas. Baste recordar que en 1997 la cubanoamericana Sonia Rivera-Valdés fue también acreditada con el premio por su libro de relatos *Las historias prohibidas de Marta Veneranda*, y que en 2006 esta institución dedicó su Semana de Autor al chileno Pedro Lemebel. Otros ejemplos son posibles: textos de Mario Bellatin y Luis Negrón aparecen en estas colecciones, en la que aún deberían hacerse más visibles otros nombres como Néstor Perlongher

* Diego Falconí Trávez: *De las cenizas al texto. Literaturas andinas de las disidencias sexuales en el siglo XX*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2016. Premio de ensayo artístico-literario.



o Manuel Ramos Otero, integrantes de ese canon gay y *queer* en el que otra novela aún inédita en Cuba, *El beso de la mujer araña*, marca un punto de inflexión. Con *De las cenizas al texto. Literaturas andinas de las disidencias sexuales en el siglo xx*, la Casa de las Américas aporta un documento nuevo a esa saga. Y algo más: es la primera vez que un texto que se reconoce deliberadamente dentro de los módulos de lo *queer* se incorpora a sus colecciones.

Desde su aparición a fines de los ochenta y su decidida irrupción y entronización en el ámbito de la academia, la teoría *queer* ha sido un corpus polémico y en arduo proceso de simbiosis con determinados contextos, políticas, radicalizaciones y propuestas de refundación. Desde que la italiana Teresa de Lauretis acuñara el término, múltiples han sido las controversias y reformulaciones que ha ido asimilando tal concepto. De acuerdo con una de las principales voces de este discurso, la norteamericana Eve Kosofsky Sedgwick, autora de ese texto primordial que es *Epistemology of the Closet* (1990), la definición de lo *queer* en sí misma es una red compleja de significantes muy diversos, donde se funden, combinan y reorganizan claves de interpretación simultáneas, desde la perspectiva del sujeto que se contempla y se reconoce en ellas. Tratando de demarcar qué puede ser lo *queer*, ella ha hablado de «la malla abierta de posibilidades, agujeros, solapamientos, disonancias y resonancias, ausencias y excesos de significado cuando los

elementos constituyentes del género de alguien, o la sexualidad de cualquiera no están hechos (o no pueden ser hechos) para significar algo monolítico». Asumirse en tanto sujeto *queer* implica un acto de separación al tiempo que de reivindicación de ciertas fuerzas personales. En oposición a los movimientos integracionistas, al mercado que la propia cultura gay generó al punto de devenir distante de las tensiones que la desataron como un acto de lucha en pos de leyes y demandas a fines de los años sesenta, lo *queer* subraya la diferencia con una intensidad que se aferra a todo aquello que puede argumentarla desde los enclaves de la discusión y la batalla que no pacta ya, digamos, con los pretextos del clóset, sino ni siquiera con los acuerdos y cabildeos que lo gay ha desplegado para transformarse en un gesto tolerable y proveedor de ciertas ganancias demasiado amables, demasiado rápidas, demasiado conformistas. Lo *queer* se mantiene con una actitud y una aptitud política, un rapto de disidencia, dispuesto a dejarse ver como una voluntad esencialmente incómoda y desafiante. Nada que ver con la imagen del homosexual cortés y discreto al que tantos señalan como un vecino ideal.

En la América Latina, territorio de crisis, migraciones, intercambios violentos, lo *queer* ha sido reacomodado desde la pupila de numerosos autores. No ha de olvidarse que una de las figuras cruciales de este discurso fue la chicana Gloria Anzaldúa, que prolongó desde sus acciones como feminista y mujer mestiza varias de esas claves. En 1995 aparece *¿Entiendes? Queer readings, Hispanic writings*, antología de estudios *queer* relacionados con la presencia de latinos, que sirve de cardinal a todo lo que desde ahí se había ido consolidando como reapropiación de

aquellos términos que Judith Butler, Lauretis, Foster, Rubin, Halperin y otros habían desatado. A partir de ese volumen, lo *queer* empieza a transmutarse, a ser ese mismo concepto objeto y eje de una nueva *performance*, en la cual su naturaleza iría asumiendo otras entidades e identidades, para poder reflejar de manera más flexible y provocadora todo lo que se iba adhiriendo a su propia textura. A todo ello se añade el rechazo que la propia teoría *queer* ha despertado también en quienes la visualizan como otro modelo de colonización interpretativa, cargado de disquisiciones teóricas poco comprensibles, y el propio empleo de una palabra de difícil traducción al español para nombrarla ha sido motivo de debates que aún continúan. Se ha procurado el uso de traducciones diversas para aliviar este asunto: teoría torcida, teoría marica, etiquetas múltiples para un asunto mucho más enrevesado, y al cual el lector cubano, a quien llega ahora el libro de Falconí, no ha asistido. La teoría *queer*, distante en sus rejuegos de la noción que desde la antropología, la política, la sociología, la psicología, etcétera, se impuso en la Isla, formó parte de esa cadena rechazada por importantes figuras artísticas e intelectuales que en los años noventa se negaron a asimilar el posmodernismo como una vía de pensamiento entre nosotros, un desdén afincado en la ausencia de divulgación y estudios al respecto que nos pone a años luz de estos debates, aun cuando nos hayan visitado e incluso ofrecido conferencias aquí nombres importantes de este circuito, como Daniel Balderson, compilador junto a Donna J. Guy de *Sexo y sexualidades en América Latina*, o Rubén Ríos Ávila, por solo mencionar dos ejemplos. Como le expresaba a José Quiroga, autor de *Tropics of desire*, la noticia del repentino fallecimiento

del profesor y ensayista cubanoamericano José Esteban Muñoz, una de las figuras esenciales de este acontecer, pasó sin eco en la Isla, un silencio justificado para muchos en el casi total desconocimiento que se tiene en su país natal acerca de sus aportaciones.

Es por todo ello, además de por los valores de lo que propone y discute, que la aparición de este libro me parece un acto de sabroso desafío para el lector cubano. Graduado de Derecho y doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Falconí ha escrito y compilado volúmenes acerca de esos campos. En un proyecto al que ha dedicado casi una década de estudios, reorganiza un mapa de lo andino a partir de la disidencia sexual de varios autores a los que, de algún modo, elige como posibles puntos cardinales de esta otra cartografía. Nos muestra su mapa, y avanza desde las Crónicas de Indias, rastreando la figura del sodomita desde aquellos días, y tratando de rearticularla al discurso de la gran Historia, a sabiendas de la dificultad de semejante empresa, en la que mucho ha sido reducido a cenizas, a polvo de nombres, a rumor sobre las aguas. Pero ha sabido escoger las señales que dejan indicios claros, y desde ahí continúa hasta la obra de cinco personalidades tan sugerentes como el ecuatoriano Pablo Palacio (1906-1947), el peruano Jaime Bayly, la boliviana Julieta Paredes, el colombiano Fernando Vallejo y el también ecuatoriano Adalberto Ortiz (1914-2003). Su libro es una operación de desmontaje, de procuración de una idea otra del canon, de la *loca-lización*, y en ello apela al lenguaje mismo como recurso para advertir al lector de sus desobediencias, de sus lecturas entendidas no solo de esos autores, sino de cómo hemos leído una amplia zona de la tradición, guiados por el patrón binario de lo

macho y lo femenino, de lo recto y lo torcido, de lo urbano y la periferia, de las licencias del deseo que la legalidad, la historia, la moral y la política nos han impuesto durante siglos. El volumen es en sí mismo un documento *queer* que entrena la mente y la pupila del lector mediante esos retos, y es por ello que conceptos como re-sentimiento, dis-*loca*-do, heteromaricontra-dictorio, heteromachageneidad, tortilleromarca, etcétera, aparecen una y otra vez, entre marcas de género que la voz autoral emplea para auto-identificarse en tanto sujeto *queer* a lo largo del proceso de análisis que remodela nuestra visión de este paisaje quebrado en el que otros modos de asimilar las palabras y el deseo se hacen posibles y tangibles. Falconí es conciente del «uso exagerado» de todo esto, y argumenta que apela a ese vocabulario no tanto para formalizarlo, como sí para «encontrar herramientas paródicas en el propio trabajo que sobrecarguen la estética del propio texto», algo eficaz en su maniobra de re-sentimiento hacia el canon, y que debe haber quitado el sueño a su editora. *That's the name of the game*.

En ese rejuego, el término *queer* se convierte en *cuyr*, que más allá del eco fonético, trae a nuestro lenguaje la imagen del *cuy*, animal ligado al ámbito de lo andino, reapropiado como elemento que vertebra ese contexto con las voluntades disidentes de activismo y artivismo para reubicar esos preceptos en el nuevo mapa. Atravesado por un palo de la boca al ano, el *cuy* deviene significante saturado de nociones y metáforas. Como bien advierte Falconí, la propia teoría *queer* nos ha llegado mediante restos, copias, fotocopias, traducciones, ante las cuales se impone reinventarla, reacomodarla, sacar partido de esos fragmentos desmembrados

para alimentarnos de lo que aún nos sirve de sus vísceras, asimilándola como nutriente de nuestras propias incomodidades, para devolverla, regurgitarla en función de lo que nos interesa. Tal gesto nos advierte y nos indica otros planes y planos posibles de lectura, en un territorio minado, que quiere escapar de la frase absoluta y de una fijación de lo aquí estudiado, diciéndonos constantemente que todo este proceso está aún en marcha. Las claras diferencias entre los autores escogidos para tal análisis son ya señales sediciosas para que no olvidemos esto: desde un escritor como Palacio hasta el caso mediático que es Bayly, pasando por la poesía lesbiana de la aymara Julieta Paredes hasta la amargura resentida de Vallejo, cerrando el estudio con el mito de la Tunda, evocado en el relato de Adalberto Ortiz, como otro referente que enlaza culturas andinas desde la extrañeza y el misterio de ese personaje, que rapta niños y niñas solitarios para someterlos a actos y juegos donde su sexo-disidencia y género fluctuante deja códigos abiertos en una dimensión que le permite a Falconí proponer el entundamiento, grado de extrañeza que un encuentro con ese mito deja en quienes son raptados, como un acto, un verbo, un código que asuma todo lo que el *queering* nos propone desde otra lengua.

Y es que este es un libro acerca de presencias, cuerpos, lenguajes y deseo. Que funciona como archivo y que propone a la biblioteca que hasta ahora hemos tenido como referencia crucial un reordenamiento de su catálogo. Palacio, autor establecido con firmeza en el canon nacional y heterosexual, es el emisor de señales propicias a este discurso desde su relato «Un hombre muerto a puntapiés», que se lee ahora como provocación «entendida». Bayly deviene el canal desde el que

se discute el mestizaje, a partir de su narrativa tan visible en el mercado y sus acuerdos de silencio o visibilidad que lo convierten en una suerte de autor *gay* institucionalizado, al que sin embargo Falconí logra sacar chispas. No hay que olvidar que Roberto Bolaño, quien apreciara tanto a Lemebel, nos reclamaba no desentendernos del sujeto problemático que también puede ser el escritor Jaime Bayly. Julieta Paredes, desde su poesía lésbica y su empleo de elementos míticos (la puruma, ese espacio de tierra poco labrada que podría entenderse como un terreno desaprovechado o infértil que opera como símbolo del cuerpo que opta por no rendirse a los manejos de su uso re-productivo), nos impulsa a su concepto de feminismo comunitario, y difumina su voz en el conjunto que nos habla desde la Comunidad Mujeres Creando, donde ya ella, como autora, deviene parte de las palabras de sus compañeras. Vallejo induce una postura de lo que el autor localizaba ya en Baily, la nativofobia, elevada en el caso del colombiano a un grado aún mucho más radical. Homosexual que viaja por diversos espacios, Roma, Nueva York, México, etcétera, Vallejo ratifica sus odios, sus desprecios, sus ansiedades en todos esos cardinales. Al final del mapa salta el fantasma del Sida, que consume a su hermano. En *El desbarrancadero*, una de sus novelas esenciales, Falconí cree encontrar las claves de todo ese odio, ese desdén, ese negar para volver a lo que se ha sido. A la ceniza que ya se es.

Lo que me alegra y angustia de este libro son las preguntas que nos lega. Su revisión a fondo y propuesta de reinterpretación de estos autores y otras cartografías, como la de Antonio Cornejo Polar, genera inquietudes que en sí mismas son parte de una actitud *queer*. El autor confiesa

no haber hallado en los escritores que nos presenta figuras elevadas ya a una dimensión tan reconocida como las de Perlongher o Lemebel, aunque en cierto modo el lector que soy me hace pensar que Fernando Vallejo se les acerca en radicalidad. Este es un documento que se sabe en movimiento, que recombina las coordenadas de un cuerpo que es mapa y es libro y es escritura sobre la ceniza misma, que rinde tributo a lxs sodomitxs que murieron por fuego o de modo brutal en los días coloniales, y cuyo rostro reaparece, desde gestos muy diversos, en el ámbito que aquí se nos presenta, ese que proviene no de lo que nos dice lo ya asentado, sino de lo que busca el cardinal de una disidencia sexual primigenia. Un museo de palabras y cuerpos que se reconoce en el desborde y la indisciplina que se entiende como reto y como gozo. Para un lector que no tenga a mano esas figuras mayores de tal replanteo, este volumen deberá servir de impulso, para que se procure esos textos. Para quien esté más o menos enterado de las extensiones, dilataciones, contracciones y disquisiciones de lo *queer* y su teoría entre nosotros, será esta inquietud, esta interrogante abierta de la que pueden extraerse otras metodologías, a sabiendas de su naturaleza multiforme. En estos días, oyendo el nuevo álbum de Anthony Hegarthy, el extraordinario cantante transexual que ha decidido asumir su naturaleza de cambio de modo definitivo y ahora lanza este disco, *Hopelessness* ya bajo su identidad transx: Anohni. «How did I become a virus?», se pregunta esta voz andrógina, y esa inquietud que lo *queer* debería provocarnos late también en ese verso. Lo sentí una vez, cuando conocí en La Habana a Giuseppe Campuzano, activista peruano que quiso entregarme su catálogo del Museo Travesti

del Perú. «El cuerpo como un origen político, memoria y presente, como otra geografía de la nación», de eso habló alguna vez. No supe que moriría poco después de ello. Lamenté no haberle hecho, a ese sujeto tan abiertamente *queer*, más preguntas, intrigado acerca de por qué me buscaba a mí en La Habana. Leyendo este libro de Falconí, siguiendo las palabras que él traza con esa ceniza de un deseo disidente, empiezo tal vez a recuperar esas respuestas. ■

JAIME GÓMEZ TRIANA

Mingas de la palabra: nuevas lecturas sobre la expresión indígena contemporánea en Abya Yala*

La emergencia durante la segunda mitad del siglo xx y en particular en su última década de voces indígenas de y desde Abya Yala marca de modo singular la historia reciente del Continente. Movimientos sociales, organizaciones y liderazgos han puesto sobre la mesa las realidades y desafíos de diversas poblaciones de la región, todas preteridas, ninguneadas e invisibilizadas por las elites hegemónicas que preservan la condición colonial de nuestros países y, con ella, acciones y nociones que han contribuido y contribuyen a borrar identidades, epistemologías y peculiares estrategias de relacionamiento ecosocial. El proceso mediante el cual pueblos y nacionalidades de la región han afirmado su existencia y comenzado a reclamar sus derechos tiene hoy rostros múltiples y uno de ellos se expresa a través del quehacer de creadores que

* Miguel Rocha Vivas: *Mingas de la palabra. Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oraliteraturas y literaturas indígenas contemporáneas*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2016. Premio de estudios sobre las culturas originarias de América.



se autorreconocen como indígenas y cuya obra aporta nuevos contenidos al actual panorama de la creación artístico-literaria en nuestra América. Reconocer esos perfiles que permiten mostrar hoy mismo la existencia de cosmovisiones y modos de vida distintos a los im-

puestos por Occidente, revelar imaginarios y dar cuenta de la complejidad que presupone vivir en la encrucijada de dos o más mundos, forma parte de los propósitos de muchos de esos autores; de ahí que el estudio de sus realizaciones es imprescindible para comprender las actuales coordenadas de un mapa que ha comenzado a mostrarnos la región desde otros derroteros.

Claro que ni las escrituras indígenas ni el pensamiento en torno a ellas son algo nuevo, el cambio, si se quiere, está en el enfoque, en el modo en que estos autores obran y se piensan. Otros paradigmas y comportamientos académicos han permitido valorizar esos textos de acuerdo con categorías y epistemologías que pertenecen a los propios creadores y a sus comunidades. Con ese instrumental, estudiosos indígenas y no indígenas han podido trocar los puntos de vista, leer con otros ojos, criticar, dejar atrás actitudes académicas de marcado sesgo colonial, y develar ámbitos hasta hoy ocultos o impensados. Esos nuevos rumbos, resultantes de la rebelión y de la recuperación de la palabra por parte de colectivos e individuos frente a las políticas indigenistas, sustentan hoy que la voz propia ya no puede ser suplantada, que nadie habla por ellos y ellas. Autorreconocimiento y reconocimiento

son entonces la trama y la urdimbre de un conjunto de escrituras y expresiones que cada vez con mayor fuerza reclaman su espacio y sobre las cuales han comenzado a aparecer en los últimos años sistematizaciones y análisis de gran valor. Uno de ellos lo es sin duda el reciente libro del colombiano Miguel Rocha Vivas: *Mingas de la palabra. Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralidades y literaturas indígenas contemporáneas*, con el cual su autor mereció en 2016 el Premio Casa de las Américas en la categoría de estudios sobre las culturas originarias de América.

Rocha Vivas, quien es ensayista, educador intercultural, fotógrafo y autor de literatura de viajes, obtuvo un doctorado en Chapel Hill, ha escrito libros de cuento, poesía y ensayo y es un permanente estudioso de la producción de autores que se autoidentifican como indígenas en Colombia, con muchos de los cuales mantiene una relación cotidiana, lo cual sustenta, en su caso, la posibilidad de un estudio situado al lado de y en diálogo con estos creadores. En este sentido sobresale la amplia muestra a la que hace referencia su ensayo, la cual incluye voces de origen camëntsá, yanakuna mitmak, wayuu, u'wa, andoque-uitoto y gunadule. Estos seis pueblos dan cuenta de la amplia diversidad de culturas que hoy habitan Colombia, donde según la información que el autor toma de Jon Landaburu «se reconocen unas ciento una nacionalidades indígenas y se hablan alrededor de sesenta y cinco lenguas indígenas agrupadas en veintiuna estirpes lingüísticas, compuestas por ocho lenguas independientes y trece familias lingüísticas» (43-44).

Constituye un valor de este libro el intercambio que, en función de conformar su plataforma

teórica, establece el autor con la obra de investigadores que han trabajado la comunicación gráfica en ámbitos comunitarios suramericanos, entre ellos Denisse Arnold y Juan de Dios Yapita, en Bolivia, así como Benjamín Jacanamijoy y Manibinigdiguiya/Abadio Green, en Colombia. De igual modo, el texto revisa los aportes teóricos de críticos nativos americanos como Jace Weaver y Chris Teuton, además de autores claves en el abordaje de la colonización/descolonización –Linda Tuhiwai Smith y Meenakshi Sharma–, el estudio de la escritura y la lectura –reflexiones de Elizabeth Hill Boone, Walter Mignolo, Chadwick Allen, Arturo Arias, Luis Cárcamo Huechante y Emilio del Valle Escalante– y otros que estudian los posicionamientos de las literaturas contemporáneas. Así también se informa e interpela la indagación acerca de las literaturas indígenas en Colombia de Betty Osorio y Hugo Niño, o los resultados de autoras como Catherine Walsh y Joanne Rappaport, quienes han participado en el debate actual sobre la interculturalidad en la región.

No obstante, es el diálogo con los propios textos, con los autores y con sus ámbitos particulares de interacción lo que permite desarrollar la argumentación que da lugar al establecimiento de las dos categorías de análisis que articulan toda la propuesta. Ellas son: «textualidades oralitegráficas» y «visiones de cabeza», las cuales se desarrollan en secciones específicas del libro, dividido en seis capítulos, tres para la lectura mediante el empleo de cada una de ellas. Sobre sale en primer lugar, y establece una estrategia de lectura que estará presente a lo largo de todo el ensayo, el estudio de la experiencia del mapa de la Minga de la Educación que fue encargado a Juan Carlos Jamioy y que este elaboró en con-

versaciones con varios compañeros indígenas. Según Rocha Vivas: «una mirada integral del mapa de la minga permite reflexionar sobre la necesaria coexistencia entre múltiples sistemas de representación y comunicación, incluyendo el fonético occidental» (87). Sin duda, la aproximación complementaria de pictoideografías provenientes de diversos grupos culturales propone no solo un nuevo sentido para el deber ser de la educación en Colombia, sino una cartografía general del país que vuelta del revés y sin derrumbar los límites geográficos del actual territorio nacional da cuenta de las complejidades y enmarcamientos del tema de la autorrepresentación al interior del Estado-nación. En este sentido, el mapa resulta una especie de brújula que permite al autor, en el intento por develar su estructura, aproximarse a la obra de otros escritores y reconocerlos como actores fundamentales de esa Colombia diversa que la combinación de imágenes consigue proyectar. El mapa resulta aquí parte de la muestra que es estudiada y también representación del espacio creativo espiritual donde han surgido el resto de las obras analizadas.

Entrando a este, o mejor, integrándolo a uno más amplio que es el de toda Abya Yala –un mapa de este tipo que incluya a todo el Continente está por hacerse–, el autor aborda el proyecto de la oralitura –término propuesto por el historiador africano Yoro Fall–, sus orígenes, sus dinámicas internas, su impacto en los creadores indígenas colombianos y en la difusión de sus obras. Para este propósito resulta obligatorio en el contexto latinoamericano referirse a la obra del oralitor mapuche Elicura Chihuailaf y a su libro *Recado confidencial a los chilenos*. Chihuailaf organizó en 1997 el Taller

Suramérica de Escritores en Lenguas Indígenas de la Araucanía, que reunió a un grupo de importantes creadores entre los que se encontraba el colombiano Fredy Chikangana, quien asumió la tarea de difundir los resultados de ese encuentro en su ámbito. En atención a ese encuentro inicial aparecen en la obra de Chikangana un grupo de marcas que dan cuenta del auge y la impronta del proyecto continental de la oralitura, a partir del cual el autor yanakuna mitmak toma conciencia de su identidad y emprende un camino que en su caso incluyó también la recuperación de la lengua.

Al estudiar dos poeogramas de este creador, el investigador articula los aportes de la oralitura—concepto que pone a dialogar con nociones como el comunitismo, literatura oral, *storytelling* y etnotexto— con «la necesidad de encontrar y transmitir de manera integral las poéticas de lenguajes propios originados en visualidades colectivas» (119). Es justamente la expresión de esa necesidad la que permite la lectura oralitegráfica de estos textos y también de aquellos que forman parte del cuaderno *Samay pisccok pponccopi mushcoypa/Espíritu de pájaro en pozos del ensueño*, firmado por Chikangana con su autoasumido nombre quechua: Wiñay Mallki. Al analizar las creaciones recogidas en este libro el investigador destaca el papel de los géneros tradicionales de la palabra—en este caso los géneros quechuas *taki* y *haylli*— en la configuración del nuevo texto y concluye, refiriéndose de manera particular al *taki*-poema «Wiñay» o «Raíces», que se trata de «una propuesta de textualidad oralitegráfica, cuya raigambre oral, expresión gráfica y elaboración literaria enriquece el proyecto inicial de la oralitura» (144).

El tercer capítulo del libro está dedicado al estudio de la obra del oralitor camëntsá Hugo

Jamioy Juajibioy y en particular a establecer una lectura oralitegráfica de *Bínybe oboyejuayëng/Danzantes del viento*, un libro suyo donde se recogen «tanto las potencialidades como los “extravíos” de la experiencia urbana contemporánea, ese “torrente sin rumbo”, a la vez que las orientadoras explicaciones míticas del mundo y las palabras de consejo de los ancianos» (147). Lo anterior es propuesto a través de un diseño que pone a dialogar la escritura alfabética con ideogramas o *uigsa* derivados del chumbe—faja tejida— y con la imagen de máscaras camëntsá de expresiones diversas e incluso con fotos que aluden a la fiesta tradicional *Bëtscamaté*. Considero de gran importancia el análisis de este texto, que sin dudas deviene modelo para aproximaciones futuras a otros, y por ello me permito citar en extenso un fragmento que permite constatar el alcance de la categoría propuesta:

Las textualidades oralitegráficas también son expresión y actualización contemporánea de antiguas matrices culturales que perviven en la reinención y por medio de las propuestas interculturales concitan múltiples dimensiones de lo hablado, lo escrito y lo visual, en parte como una forma de trascender política y creativamente tanto el encasillamiento como la cooptación colonial. [...] *Bínybe oboyejuayëng/Danzantes del viento* es una propuesta intermedial. Las textualidades de la obra expresan la continua reinención del lenguaje gráfico andino, explicitan las voces intergeneracionales mediante géneros orales (el *botamán biyá* y el *jabueyenán*) y plasman de manera bilingüe su reelaboración poética alfabética [157-158].

En la segunda sección del estudio se argumenta la categoría que el autor denomina «visiones de cabeza». Su formulación ha tenido en cuenta disímiles simbolismos de la cabeza y de su desarticulación, incluida la «decapitación simbólica». Estos puntos de vista surgen, nos dice el autor, «en diálogo con algunas demandas actuales de los pueblos indígenas, en particular su afirmación de formas propias de verse, educarse, articularse y, en muchos casos, cuestionar e interpelar a la sociedad dominante» (183). Para desarrollar esta noción Rocha Vivas se acerca a la propuesta pedagógica del investigador gunadule Manibinigdiguiya/Abadio Green, quien insiste en la importancia de recuperar la centralidad del relato mítico en las comunidades. Siguiendo el mito de origen de su pueblo Manibinigdiguiya habla de recuperar los huesos de la madre e intentar revivirla. Chikangana, por su parte, en otro de los textos estudiados hace hablar a «La Cabeza», propuesta de recuperación que el investigador lee en relación con la propia tradición transandina. Mientras, la escritora u'wa Berichá en *Tengo los pies en la cabeza*, da cuenta de una relocalización/transformación con el objetivo de afirmar su identidad.

Desde la noción «visiones de cabeza» el investigador aborda temas de gran importancia para la comprensión de la expresión contemporánea de muchos de estos autores y también presentes en las actuales demandas de los movimientos indígenas. Uno de ellos es el analfabetismo, discutido también en la otra sección del estudio a partir de la imagen de un «analfabetismo al revés» —el de los occidentales con respecto a las expresiones indígenas— propuesta por Hugo Jamioy. Luego se analizan la experiencia de la ciudad y, más allá, la idea del retorno. Textos de

Jamioy, de la autora wayuu Estercilia Simanca y Manibinigdiguiya aportan al estudio imágenes contundentes que contribuyen a expandir este debate. De ellas subrayo la del anciano que pone en jaque su supuesto analfabetismo mediante la lectura de las hojas de coca.

«Las ciudades como espacios donde se cuestionan o resignifican nociones como el adentro y el afuera» (240) desde las perspectivas de las recientes escrituras indígenas son también centro de atención a partir de la lectura de los textos de Simanca, de los también wayuu Vicenta Siosi, Antonio Joaquín López Epieyú y Ramiro Larreal, y de Berichá. Mientras que el tópico del retorno físico o simbólico a la comunidad es desarrollado a partir de los abordajes de textos de Berichá, Chikangana/Wiñay Mallki, y a través de la lectura del libro *Versos de sal*, una obra colectiva uitoto. Finalmente, el libro aborda el posicionamiento de estas visiones indígenas frente a la empresa desarrollista de las multinacionales, el Estado y el turismo. El autor subraya la presencia de un ritmo propio en la expresión de estos autores que resisten frente a la posibilidad de «dejarse llevar por otra historia» distinta de la propia, lo que equivaldría a «andar sin pensar» (280). Al abordar este tema Rocha Vivas incluye, junto a varios de los autores ya mencionados, al wayuu Vito Apüshana/Miguel Ángel López, quien conquistó en 2000 el Premio Casa de las Américas de poesía con su libro *Encuentros en los senderos de Abya Yala*. De Apüshana son estos versos, recogidos en el libro, que expresan de manera bien clara el sentido de ese ritmo propio cultural distinto del que impone el mundo postindustrial occidental: «que no desespere tu pie en hacer la huella, / pues ya los viejos pasos de los ancestros están en el nuevo tuyo» (282).

Mingas de la palabra... articula un diálogo extraordinariamente productivo en relación con el posicionamiento y el valor de los textos analizados, al tiempo que traza una peculiar cartografía de esa producción y aventura estrategias de lecturas altamente pertinentes en tanto relocalizan el punto de vista y a la vez reconocen los diversos abordajes de estos creadores, yendo más allá de la constatación de la etnicidad. En este sentido, el ensayo articula un estudio contextualizado, así como el entrecruzamiento de propuestas gráficas/ideosimbólicas, puentes temáticos y textuales desde las disímiles voces. El volumen da cuenta no solo del modo en que se expresa el ritmo cultural propio sino también de la representación de los «autores autorreconocidos como indígenas sobre las sociedades, prácticas, instituciones y personas que consideran no indígenas» (330). El libro queda abierto a nuevas incursiones en obras audiovisuales, al tiempo que modela futuros acercamientos al quehacer de otros creadores de Abya Yala y, por qué no, también a las producciones de otros grupos culturales en la región. ■

CAMILA VALDÉS LEÓN

Nunca más habrá olvido*

Ante la Estatua al Soldado Desconocido, inicia una historia: la de una madre sin hijo, la de una guerra sin recuerdo, la de un olvido sin resguardo. Las manos de metal y la mirada hierática son sordas y ciegas: en su generalidad de institucionalizado lugar de la memoria, la Estatua es incapaz de responder a quienes a ella se acercan, buscando lo que no ha quedado recogido, justificado, sentido en otro sitio sino en la memoria de quienes lo vivieron.

La novela que así principia es un relato histórico que se construye desde archivos imposibles: testimonios orales, diarios nunca recuperados, cartas perdidas, discursos panegíricos que nadie grabó, soliloquios agonizantes. Todas estas voces, convertidas en texto continuo por el artificio de la narración, traman la cadencia y densidad de *El Batallón creol (Guerra de 1914-1918)*, que mereciera el Premio Casa de las Américas 2016 en la categoría de literatura caribeña en francés o creol.

Su autor, Raphaël Confiant, extiende la historia de la I Guerra Mundial entre la Martinica y Francia, entre el mundo colonial del Caribe antillano y las metrópolis imperiales que batallaron la

* Raphaël Confiant: *El Batallón creol (Guerra de 1914-1918)*, trad. de Rafael Rodríguez Beltrán y Josefina Castro Alegret, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2016. Premio de literatura caribeña en francés o creol.



posesión de sus colonias en una aterrorizada Europa. Esta dualidad espacial, que es también cultural y temporal, se articula en la novela a partir del par antinómico Aquí/Allá nombrado por los personajes en su constante intención de comprender un mundo en

cambio, desde los márgenes del vórtice.

El Allá alude a las geografías de lo otro desconocido, que se aprende en la escuela a partir de nombres mágicos, tan carentes de sustancia que parecieran contener en su nombramiento carácter invocatorio: Orleans, Toulouse, París, Poitiers, nombres todos que engloban en su referencia a la «Madre Patria» junto a sus hermanas europeas. (Solo el francés y su pronunciación precisa son necesarios para que funcione su incoativo poder).

El Aquí, en cambio, es todo lo que se es: el presente, lo natural, el cotidiano vivir, la geografía de lo conocido, el gusto en la lengua creol que cartografía lo circundante. Ante la planimetría del imaginado Allá, el Aquí reverbera en las cuatro direcciones de la percepción: el tiempo, el espacio, el lenguaje y la memoria. Aun cuando los personajes estén geográficamente en Europa, en el medio de la trinchera y ante las tropas teutonas, esas tierras seguirán entendiéndose como el Allá de un Aquí que se paladea en la lengua propia; se goza en el cuerpo que baila, come y siente; se recuerda en un acto conciente, pero inevitable, de memoria.

En el Aquí toda referencia se multiplica en otra: así como se siguen los caminos entre los

dos centros espaciales de la isla Martinica en la novela (Grand-Anse y Fort de France), así se desliza la historia de sus nombres, de las cruces y los baches, de los que no están, los que estuvieron y los que ya no volverán; la ordenación caótica y sagrada del monte, la urbanidad artificial y clasista de la capital; los mitos-historias que configuran la bahía estéril de Grand-Anse y la pestilencia vulgar de Fort de France, los colores de la jerarquía y el valor diferente del sudor y los músculos. En este sentido, hay que considerar que Raphaël Confiant no ha construido un escenario para la historia, sino un paisaje de la memoria (*memoryscape*).

Por otro lado, la ubicación temporal del relato en el recuento de la I Guerra Mundial y la participación de tropas antillanas hace visible el hilado del colonialismo y su cuestionamiento en un contexto geopolítico de fractura y recambio. Desde un inicio, se hacen patentes el complejo de inferioridad del colonizado y la necesidad de asimilación, pues la aceptación de participar en la guerra se entiende por los personajes como una forma de entrar finalmente en el medio de lo respetable y auténticamente francés, de probar de tal forma una pertenencia a la patria grande que debería, tras este gesto de sus hijos allende los mares, reconocer el valor de la patria chica para salvarla.

La I Guerra Mundial, como torbellino geopolítico¹ que aglutinó en un punto los bordes del mundo conocido y los enfrentó de modo sangriento (en cuerpo y mentalidad), propició para

1 A la par se insistirá en la novela en la coexistencia de otros grandes acontecimientos históricos que reconfiguraron el mapa humano, como fueron la construcción del Canal de Panamá y, posteriormente, la Revolución Rusa.

los sujetos protagónicos, entre otras cosas, el descubrimiento y enrarecimiento del Allá, pues este eclosionó inevitablemente en los muchos Otros que contenía, y que superarían la relativa pequeñez de la Francia entendida metonímicamente por el todo. De tal forma, transitarán por la novela la parisina Odeline enamorada del martiniqueño Lucian, los blancos franceses desclasados por los propios franceses (provenientes de la Alsacia, Bretaña, Normandía, etcétera); los blancos abiertamente racistas, y temerosos del no-blanco; los teutones totalmente desconocidos e impredecibles, los negros africanos, árabes y turcos (invisibles y entendidos como salvajes).

Todos estos seres y sus lenguas se entremezclan en una geografía que resulta extraña tanto para los antillanos más informados (Rémilien o Ferjule) como para los más ingenuos (Théodore o Ti Mano). En ese Allá el sol parece brillar igual pero no es el mismo, el azul del cielo tiene otra densidad y otro nombre, y la tierra no pare frutos sino que se agrieta en trincheras y frentes de hombres exhaustos, cuyas sangre y anhelos se traga la nieve o devora el mar.

Sin embargo, esa Guerra propiciará el descubrimiento de una *negritud* que no ha recibido aún ese nombre. Se produce allí un igualamiento de los negros ante los blancos, a partir de la constatación de la muerte blanca que puede ser dada por mano negra. Con ello se introduce la idea de que se está operando allí el inicio silencioso de la rebeldía pensante. Por ello, resulta importante la insistencia en las paradójicas formas de entender la I Guerra Mundial por parte de algunos sujetos antillanos, a partir de un precedente colonial y de esclavitud: el dominador teutón que amenaza a Francia es como el amo colonial francés que domina las islas, y a él se le debe partir la

crisma para sobrevivir. Este gesto encierra una anagnórisis que solo un poco después empezará a resquebrajar las certidumbres que alquitranaban el edificio colonial y que se patentiza en expresiones, muchas, como las siguientes: «el otro [...] tiene siglos de venganza que saciar» (Confiant, 2016: 263); «combatiste a la blanquitud y no al teutón» (265) y «Esa guerra bárbara restableció tu humanidad, poniéndote desde entonces a la altura exacta del hombre blanco» (ídem).

Igualmente, se consolida una noción de *unidad antillana*, alrededor de una experiencia creol que se reconoce en el Batallón, y que está dada por varios elementos: la lengua compartida por todos en sus diversas modalidades y que se resiste al francés de los oficiales superiores; el canto del himno creol y los símbolos que evoca; la música y su necesidad (el cabo guadalupano que toca con cualquier cosa y en cualquier superficie forzando a todos al movimiento); la comida (el gordo cocinero que ha traído consigo todas sus especias y cocina con sabor que recuerda al Aquí); la bebida (el unánime rechazo ante el ron que se le da a la soldadesca y no debiera merecer ese nombre); el espacio y su extrañeza y el recuerdo y su identificación (las distancias, las calles, la noche y las estrellas, el mar); el clima que no se aprehende (la incongruencia de las estaciones en esa patria grande que no guardan semejanza con la patria chica que es el centro de toda experiencia de comparación).

Además, la novela insiste en la tradición oral transmitida en lengua creol, estructurada en un sistema de historias y personajes arquetípicos que encierran en sí lo que los relatos oficiales no han recogido: una experiencia de vida que resiste al olvido y se erige en salvaguarda de la memoria de la esclavitud. En este sentido

no podemos dejar de mencionar a Édouard Glissant (un gran referente para Raphaël Confiant así como para Patrick Chamoiseau) y su reconocimiento de la riqueza crítica contenida en estos «sitios inmateriales de la memoria». Al respecto, es ilustrativo este parlamento del personaje Man Hortense:

no dejaba de evocar el período de su infancia que todos se esforzaban por esconder en lo más profundo de la memoria: el de la esclavitud. Cuando me daba por evocarlo ante Théodore, este bromeaba delicadamente y me decía que todo eso eran malditas cabronadas. ¡Imposibles de verificar, además! Esa historia de cadenas en los pies y de garrotes en los pies y de garrotes al cuello le parecía un cuento creol, más triste que los del Compadre Conejo y la comadre Mamá Tortuga, pero cuento al fin y al cabo [16].

La noche creol, el momento para los relatos de boca en boca y la comunidad oral, se evoca o se recuerda una y otra vez en la novela como receptáculo de lo maravilloso resistente, repleta de criaturas asombrosas y reverenciadas, que rondan en la oscuridad alumbrada aviesamente por los cocuyos: «caballos de tres patas, incubos, zombis, cabezas sin cuerpo y otras diabladas de pelo largo» (27).

De igual forma, otros espacios del Aquí se constituyen como sitios de confluencia de esta libertad creol que se expresa en cultura oral y desde la cual se va orquestando buena parte de lo narrado. Así sucede con la taberna de Ti-Da, el centro verdadero del pueblo desde donde toda la improvisación enfática y empática del espíritu criollo se traduce en lengua y gesto, y

en donde todos los caminos se cruzan y las vidas se observan unas a otras.

De ahí que la novela vaya trazando una comprensión de la sociedad creol martiniqueña hecha de capas humanas superpuestas y no siempre en diálogo² espacial y temporal: por ejemplo, los sirios (como Jabbar Mansour) se mencionan siempre como vendedores ambulantes con baratijas e imprescindibles; los culies son descritos como famélicos, adoradores de figuras contrahechas y coloridas, en barrios marcadamente diferentes, descritos como sucios, a los que los otros, en igual posición de sometimiento metropolitano, no se atreven a entrar, pues temen y desprecian; los mulatos, acalorados y fingidores, apoyados en sus blancas verandas o jugando a tomar el té de salón con la retórica de las cortes; los blancos bekés, que tienen gradaciones entre sí: los más quemados por el sol del trabajo en el campo, y los translúcidos capitalinos que viven en el Aquí solo el tiempo de su infancia y, a veces, su vejez. Los momentos en que estas construcciones estereotípicas se intersectan, ya sea por la coincidencia del amor, el comercio o la necesidad, generan narrativamente alta conflictividad y derivaciones insospechadas que muestran la complejidad de ese entramado social.

Man Hortense iniciaba *El Batallón creol*. Madre sin hijo, su historia se transforma alegóricamente en la historia de la novela, y de Martinica. Despojada de su primogénito y único vástago por la Gran Guerra, no tiene un cadáver que enterrar, ni una tumba donde llorar. Solo la

2 Ello no es siempre objeto de este relato en específico, aunque sí ha sido trabajado por Raphaël Confiant dentro de su sistema narrativo, como en el caso de las novelas *La panse du chacal* (2004) o *Case à China* (2007).

imparable articulación de sus recuerdos sostiene y dignifica su vida. Ante el olvido y el aniquilamiento, su narración caótica es resistente vital.

El narrador depositó en ella toda su confianza: su voz ha vertebralizado *El Batallón creol*, y a ella se sumaron las otras voces narrativas, en el intento por crear un espacio de la memoria. En las últimas páginas (al cierre temporal del relato, pero en el espacio abierto de la historia que no concluye), Man Hortense recibe al fin los restos repatriados de su hijo Théodore. Sin embargo, asiste, en resignado silencio, a una usurpación, histórica en su repetición: su hijo es seleccionado para un entierro oficial que, en la frialdad de una representatividad estadística y estatual, anula inexorablemente el valor individual de su existencia. Ante ello, entendemos, como lectores, la trascendencia de lo acumulado en páginas improbables de testimonio. El cierre, que engarza con el inicio, se hace eco en el *Requiem*, oración para honrar a los difuntos, cuya última sentencia justifica el necesario artificio de la novela: «Nunca más habrá olvido» (289). ■

CIRA ROMERO

A propósito de *Cuando lo nuevo conquistó América**

Ganador del Premio de ensayo Ezequiel Martínez Estrada convocado por la institución que lo publica, el libro que comento se centra en conjugar de manera explícita tres aspectos aparentemente desarticulados: prensa, moda y literatura en un lapso temporal que no avanza más allá de las primeras décadas del siglo XIX, y reducido a ciertos espacios geográficos: Cuba, el Río de la Plata y Chile. Dicho así, parecería que se trata de una exposición razonada (y lo es, sin dudas), sin mayores implicaciones de valor epistemológico; pero sucede, y he aquí la relevancia del volumen, que Goldgel se mantiene, en sus consideraciones, en el terreno de una categoría acaso deslizante, acaso peligrosa o movediza, que desde los griegos viene tomándose en cuenta: lo *nuevo*.

Nuevos fueron (y siguen siéndolo) el Partenón y el Coliseo romano, como nuevas son las construcciones japonesas donde, de noche, con solo tocar la pared de una habitación, se hace la luz. Como bien afirma el autor, «lo nuevo tiene una historia» (13) y en el caso de la cultura adquiere un valor multiforme, multiepocal y

* Víctor Goldgel: *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2016. Premio de ensayo Ezequiel Martínez Estrada.



hasta multitransgresor. Al acotar su ensayo al espacio temporal ya indicado, «lo nuevo se convierte durante esa época en un criterio central de asignación de valor» (13), y es ahí donde comienzan las andaduras y honduras del investigador para afianzar su ensayo, sos-

tenido no en hipótesis, sino en las certezas que le brinda la prensa de los países estudiados, la moda no en el sentido estrictamente de vestuario, sino con una connotación mucho más amplia que incluye, por ejemplo, los factores económicos, y lo literario como expresión de una originalidad nacida en un mundo igualmente nuevo.

En las tres partes constitutivas del libro, que responden, obviamente, a sus intereses —«Periódicos», «Moda» y «Literatura», con sus correspondientes epígrafes, muy originalmente titulados, por cierto, de los que escojo, a modo de ejemplos, «La aceleración de las letras», «El público, la curiosidad y la ambición perezosa» («Periódicos»); «Los petimetres y la moda de la filosofía» y «La moda civiliza»; («Moda») y «Monstruosidad y razón» y «Jaquica del alma» («Literatura») —, se concentran sus apreciaciones, buscando siempre lo que designa como «un componente activo», lo *nuevo*, en un afán conciente de no franquear caminos trillados, sino de —tras lo que fue, sin dudas, una travesía cumplida navegando en revistas y periódicos, su principal soporte investigativo— aproximarse a esos agentes de progreso que va desbrozando para llevar a estas páginas las citas más convincentes o más demostrativas

de su parecer. En esas hojas de papel revisadas en Cuba, Argentina y Chile, Goldgel constata sutilezas, intercambios palpables. En el caso de Cuba, los textos leídos le permitieron apreciar que periodistas y escritores —oficios vertebrados en uno solo, pues novelista y periodista (y hasta editores) fueron a un tiempo, por ejemplo, Cirilo Villaverde y Ramón de Palma en años tan tempranos como la mitad justa de la década del treinta— experimentaron igual dualidad en los dos países restantes; y lo que ocurrió en ellos es transferible a Cuba, para de una manera contrastada y, cuando lo requiere, singularizada, enfrentarse a las fuerzas que iniciaron de manera decisoria la formación e integración de nuestras condiciones de países independientes, no adquirida por Cuba sino muchos años después.

Por otra parte, la mirada de Goldgel, descolonizada y descolonizadora, incide, con un particular sentido de la oportunidad, en los desafíos que debieron enfrentar nuestros llamados *hommes des lettres* americanos que, desde estas costas distantes de la hegemónica Europa, trataban no de desprenderse de su influjo —huellas de Balzac, de Scott y otros se palpan en muchos escritores latinoamericanos de la época—, sino de resaltar lo que había de novedoso en su entorno. Ejemplifico con lo que mejor conozco, nuestra literatura. Una carta de Anselmo Suárez y Romero a Domingo del Monte, del 11 de abril de 1839, revela, como muchas suyas y de otros escritores de la época, el afán de mirar con ojos *nuevos* lo que le rodeaba. Al referirse a su novela *Francisco* (1839, 1880) le expresaba al singular mecenas criollo, nacido en Venezuela:

Francisco es un fenómeno, una excepción muy singular, no el hombre sujeto a las

tristes consecuencias de la esclavitud, no el libro bueno donde los blancos, viendo sus errores, puedan aprender a ser humanos. Verdad es que yo procuré pintar a los mayores, mayordomos & como son; pero he demostrado, que si los negros son malos, es porque lo son los amos. [...] Afligido yo, Señor del Monte, por las miserias de los esclavos más de lo que V. pueda imaginarse, me determiné a escribir una novela donde desahogar los sentimientos de mi corazón, donde demostrar que si hay blancos, acérrimos enemigos de la raza etiópica, no faltan quienes lloren con lágrimas de sangre sus calamidades: amigo siempre de todos los hombres, yo quisiera que en mi derredor no se oyese jamás ni un sollozo, ni un suspiro de dolor, que la vida de todos se deslizase tan serena y apacible como corre la luna allá en el Cielo, cortejada de brillantes luceros: yo quisiera amor recíproco, caridad, paz, risas, Señor, y no amargos llores. Así fue, que desde que comencé a escribir, comencé de consuno a entristecerme: me enojé más y más contra los blancos según fui pintando sus extravíos, y como mi carácter, digámoslo de una vez, es amigo de tolerar con paciencia las desgracias de este pobre valle de lágrimas, vine a dotar a Francisco de aquella resignación y mansedumbre cristianas, flores que no nacen, sino como de milagro, entre los inmundos lodazales, donde la esclavitud pone a los hombres. [*Centón epistolario de Domingo del Monte*, La Habana, Imagen Contemporánea, 2002, t. VII, p. 346].

Y con mayor fuerza aún explica el colombiano, avecindado en Cuba desde niño, Félix Tanco,

en carta a igual destinatario del 13 de febrero de 1836:

Los negros en 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, y formar luego los cuadros, las escenas, que a la fuerza han de ser infernales y diabólicas; ¡pero ciertas, evidentes! Nazca pues nuestro Víctor Hugo, y sepamos de una vez lo que somos, pintados con la verdad de la Poesía, ya que conocemos por los números y el análisis filosófico la triste miseria en que vivimos. [*Centón epistolario de Domingo del Monte*. Ed. cit, t. IV, p. 65].

Mientras, en carta a Julio Rosas del 21 de noviembre de 1883, Villaverde apreciaba:

Lejos de inventar o de fingir caracteres y escenas fantasiosas e inverosímiles, he llevado el realismo, según entiendo, hasta el punto de presentar los principales personajes de la novela con todos sus pelos y señales, como vulgarmente se dice, vestidos con el traje que llevaron en vida, la mayor parte bajo su nombre y apellido verdaderos, hablando el mismo lenguaje que usaron en las escenas históricas en que figuraron, copiando en lo que cabía, *d'après nature*, su fisonomía física y moral, a fin de que aquellos que los conocieron de vista o por tradición, los reconozcan sin dificultad y digan cuando menos: —el parecido es innegable. [*Letras. Cultura en Cuba*. Prefacio y compilación de Ana Cairo Ballester. Ed. Pueblo y Educación, 1987].

Le otorgo a la expresión *d'après nature* esa capacidad de los escritores de aquellos años (recordar el extendido proceso de escritura de esta novela, iniciado hacia 1839 con la publicación de un «cuento», seguido, ese mismo año, de la primera versión de la novela, y en 1882 la segunda y definitiva) de enfrentar la realidad de su entorno, lo *nuevo* que había que dejar plasmado, no románticas escenas (y las hubo, por supuesto, en muchas composiciones poéticas y también en narraciones hoy casi olvidadas), así como el afán de llevar al negro a la literatura, no como ente decorativo, sino como el esclavo sufrido que era, tal como lo hizo Suárez en su aludida novela, no exento su personaje protagónico, sin embargo, de perfiles muy románticos. Y el reclamo de Tanco, anticipación, sin dudas, del famoso ajiaco de la cultura cubana propuesto por Fernando Ortiz para definir la nuestra.

Mi digresión, si acaso lo fuera, es solo para constatar cómo ese afán de cubrir páginas no con fruslerías, sino con elementos que dieran fuerza a lo que se vivía en el escenario cubano (recordar que la esclavitud permaneció en Cuba hasta 1886), vistos ahora con mirada nueva y, sobre todo, crítica, hasta donde pudieron ejercerla, por supuesto, no tenía nada que ver con aquellos «anuncios» del *Papel Periódico de la Havana* donde puede leerse: «Se vende esclavo sin tacha, bueno para labores en el campo», u otros de similar cariz. Tales demandas eran lo nuevo reclamado por los asistentes a la tertulia delmontina: tender una mirada *nueva* hacia lo que estaba al alcance de la mano, pues, vuelvo a Tanco, «Los negros en la Isla son nuestra Poesía».

Las páginas de *Cuando lo nuevo...* resultan el fruto de la legitimización de un proceso que implicaba un desafío, pues el autor coloca su

examen en —y desde— espacios poco transitados por los investigadores, y esta posición permite que sus indagaciones resulten estimulantes, ya que provocan efectos nuevos en el lector activo que somos y nos permiten acciones concatenadas de fenómenos sentidos o intuitos, pero nunca ordenados de la manera en que Goldgel lo hace en su libro. Al privilegiar en su ensayo los tres elementos antes indicados, que aunque estudiados por separado están, a su vez, imbricados, tal superposición supone un acto que bien podría insertarse también en lo *nuevo* que el libro propone.

Un aspecto apenas esbozado a lo largo de estas páginas, lo cual no es de recriminar porque merece un estudio aparte, es el de la censura y el papel que desempeñó para disolver o anular muchas de las propuestas que entonces surgían. Quizá con mayor fuerza que en Argentina o en Chile, liberadas del yugo colonial mucho antes que Cuba, en nuestro país fue una especie de parabán que eliminó no pocos proyectos, lo mismo de revistas que de obras literarias. En muchas de las cartas a Del Monte pueden leerse solicitudes de escritores al mecenas para que mediara con el fin de que sus proyectos no fueran censurados por el temido Olañeta, sino por Medina Rodrigo, más «suave» al tomar en la mano el lápiz rojo para tachar. Es asunto pendiente en nuestros estudios, por cuánto incidieron en la proyección de las propuestas literarias, tanto individuales como colectivas, estudiar el papel del censor, o los censores, pues más de uno actuaba cuando se trataba, por ejemplo, de una obra de teatro: el oficial designado por el gobierno y el que nombraba el espacio donde se iba a representar la obra.

Cuando lo nuevo conquistó América es ensayo donde se conjugan tensiones y se abren pro-

puestas a determinadas franjas poco transitadas. Sus lectores deben acompañar su personal e intransferible acto desde una perspectiva que implique una activa participación de los propios conocimientos, para así poder articular adecuadamente todas las propuestas que Goldgel deja en nuestras manos. Se trata de un ensayo movilizador de ideas, de rearticulación de escenarios diversos y, a la vez, semejantes, que legitima sus indagaciones y prueba que nuestra América, la martiana y la de todos, nació hija de circunstancias semejantes y distintas, pero todas brotadas de una raíz común e inmarcesible. 

YENYS LAURA PRIETO VELAZCO

Eduardo Langagne: «Lo que no viene en la portada»*

Todo transcurre primero en el disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de los Beatles. O mejor dicho, en su portada. En el mismo lugar donde confluyen los reflujo místicos del ocultista inglés Aleister Crowley y apenas se revela la sensualidad sinuosa y cortante de la actriz Mae West, está la escritura del mexicano Eduardo Langagne.

Detrás de los chicos de la icónica banda de Liverpool no solo se muestra el rostro de varias figuras del mundo del arte, sino que también asoman distintas generaciones que respiraron a través de sus canciones. Eso bien lo sabe este escritor reconocido con el Premio de poesía José Lezama Lima por su cuaderno *Verdad posible*. (Recordemos que en 1980, casi al inicio de su carrera, había obtenido el Premio Literario Casa de las Américas con el poemario *Donde habita el cangrejo*).

«Cada foto en la portada es una biografía», escribe para trazar así el punto de partida de un volumen que no pretende convertirse en bitácora o diario personal, pero que está vinculado indudablemente a las experiencias vitales de su autor.

* Eduardo Langagne: *Verdad posible*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2016. Premio de poesía José Lezama Lima.



En sus páginas el pasado se reinventa desde la memoria o, mejor dicho, es trucado por esta. En todo caso, lo que menos importa es el pasado, su veracidad, sino la conexión que establece con otros recuerdos que circulan en torno a los paisajes de este libro.

El cuaderno, que se arma a través de las secciones «Fotos en la portada», «Amigas misteriosas», «Árbol, hijo, libro», «Canción del viaje» y «Oficio», discursa con un lenguaje coloquial sobre distintos tópicos vinculados a la existencia humana y la creación poética en sí misma. Despiertan a través de los versos de Langagne los iconos de su juventud para decirnos que «la nostalgia es un barco de piedra» como parte de «ese club de corazones solitarios / del sargento pacifista que nos hacía estornudar / en ese alucinante sound track...».

Johnny Weissmuller, el campeón olímpico de natación que encarnaría luego a Tarzán, es uno de esos personajes que el poeta acompaña desde las palabras, en un viaje que va de la infancia «cuando en Holanda soñaba / que había sido tragado por el mar» a «muchos años más tarde, en Acapulco / senil y enfermo», cuando «Johnny miraba la piscina de su casa, / con el deseo de hacer una última inmersión». Y tal parece una foto de diversos instantes. Un flash traducido en palabras.

Tampoco se le resiste Mae West, no la actriz de poses provocativas, la diva hollywoodense; sino una mucho más cercana cuya imagen fue cambiando para él a través del tiempo. «Mae West

me besaba y compartía algunas tardes de amor conmigo, / delante de ellos sin recato, / todos lo recuerdan, / se sentaba en mis piernas sobre el borde de la fuente / del parque / y comenzaba a canturrear como sirena... / Y no era Mae West la única mujer, / ella era todas...».

Verdad posible es un libro que renace a partir de la confluencia de los diversos referentes históricos y literarios que marcaron el mundo creativo de su autor. Su escritura dotada de una plasticidad sensorial se mueve por distintas zonas para revisar tópicos vinculados a los grandes temas de la humanidad, el amor y la muerte, la finitud que nos circunda, las sombras de lo que no fue. «Así era entonces», escribe Langagne en otro de sus poemas, y deja constancia de su interés por explorar los imaginarios de su generación, de esa época donde «el agua de la llave era limpia y potable / como las ilusiones de los años setenta».

Lo cierto es que su poesía se vale de lo cotidiano, de los objetos del recuerdo, de ese mundo que se construye a través de los sentidos para recuperar memorias, lugares y rostros de un tiempo anterior al hueco, al duelo, a la ausencia. Resalta su afición por el discurso personal que cala en lo anecdótico. Su voz se transfigura y lo mismo utiliza un tono coloquial apegado al lenguaje más simple que urde imágenes de hombre sabio y sienta cátedra en torno a la praxis poética.

Prefiere los lugares aparentemente comunes, sencillos, los que no parecen ser obra de la imaginación sino de lo real. Lo convoca más una voluntad de cronista que de juglar. Aunque me refiero a un cronista más apegado a la bitácora de los afectos que a la realidad factual.

En «Cinco muchachas del barrio» desentraña una posible instantánea tomada antes de 1985, «anterior a la pérdida, anterior al deterioro de los

tiempos». De ese modo expresa la fugacidad de la vida, su carácter contingente apenas retado por una foto. Vemos entonces cinco muchachas detenidas en un papel fotográfico según Langagne, pero envueltas en las espirales de la existencia.

*Al imprimir el instante de la luz en el papel
/sensible
nadie sabe cuál de ellas morirá unas
/semanas más tarde
en una curva traicionera
junto al muchacho que apenas aprende
/a dirigir
y sustrae el automóvil del padre adormilado...
Y cuál es la que busca a una hija extraviada
/en la frontera?
—Si creemos que lo único que ha perdido
/es la juventud
estamos equivocados—
La muchacha que en la foto no sonreía
es la única que está sonriendo ahora*

Este poeta mexicano va también tras la huella de las amigas misteriosas de Amado Nervo. «Todos escondemos una llave, / o un manojo de llaves misteriosas y secretas, / claves que cierran el candado. / Las amigas se encuentran en un pueblo distante / donde el frío entumece las manos que redactan...». Los versos reposan sobre su ritmo interior, para potenciar lo que le interesa: esa condición de la palabra de ser el camino a una historia. El poema se define como verdad posible, porque disecciona y retrata, porque cuenta desde la vida —con un sentido lírico— la propia vida.

En «Un ramo de rosas» canta a la rosa del poeta Rainer María Rilke, a las rosas de San Diego, a las rosas sobre la tumba de Marilyn;

a la rosa blanca de Martí, la rosa melancólica de Nicolás Guillén, la nocturna rosa de Xavier Villaurrutia; a la rosa sangrante de Huidobro, a la rosa de Juan Ramón.

Y la rosa puede ser quizá el pretexto para dialogar con ese legado literario que le antecede. En ese sentido, se siente deudor de una larga tradición poética que se reconoce en nombres como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Salvador Díaz Mirón y Jaime Sabines.

Son motivos poéticos ya conocidos pero que Langagne intenta abordar desde otro punto de vista para ofrecer cierta novedad al lector. El cuaderno nos demuestra entonces que la poesía propone una «verdad posible» aunque se levante sobre pilares tan endebles como pueden ser el tiempo, el pasado, lo perdido. El propio autor ha sostenido que no es un planteamiento teórico sino lírico; una lectura que busca renovarse en sí misma y tener otros enunciados.

Otros poemas, como «Muchacha líquida», evocan desde la nostalgia ese amor utópico, adolescente, que se confunde con la ciudad misma, y se desarma en fragmentos sucesivos que parten de la ensoñación en torno a un ideal. En ese caso equipara la imagen de esa muchacha con un riachuelo, el rocío y la lluvia. «Buscaba una líquida mujer, sediento, / que al reflejo de la luna me besara / cuando llovía o estaba por llover o había escampado / habría hallado en sus ojos el rocío que tiembla», escribe Langagne.

Mientras que el poema «Muchacha luna» da continuidad a esa línea intimista y confesional que desbroza en ocasiones este escritor mexicano. Prefiere pulsar cada espacio interior a través de pequeños relatos, historias fugaces que se hilvanan al interior del texto poético con un

lenguaje coloquial, sin estridencias, para forjar así una comunión mucho más directa con el lector.

A Langagne no le interesan los subterfugios ni las trampas. El poema es dócil, se presiente, se deja moldear y por tanto se asume como un espacio sosegado, donde el sujeto lírico nos convida más a la contemplación que al espasmo; al encuentro con un pasado ya asumido y que por tanto renuncia a la violencia. Sus textos captan momentos, esencias, instantes de luz anclados a la nostalgia.

«Poema con epígrafes» nos devuelve una reflexión antigua que nace de la certeza de la vida que se va marchitando. «Pero si tú envejeces, / porque existe el ejercicio de las horas, / no guardes rencor al tiempo, / no conserves el agravio de los años», nos dice.

La relación del sujeto lírico con el tiempo es una preocupación constante para él. La idea del cambio impuesto por la vida contingente, por la impronta de los años, se revela como un camino varias veces transitado.

En «No cambiaré» otra vez se resiste a que el paso de los años lacere las esencias, esas circunstancias que nos definen.

*Te prometo, mi amor, no cambiaré.
Seguiré confundiendo las palabras
que denominan las cosas cotidianas,
continuaré hablando apresurado
como el picoteo de un pájaro carpintero
seguiré balbuciendo al buscar la coherencia
de un recuerdo
equivocando datos con palabras que están fuera
de lugar.*

La sección «Árbol, hijo, libro» revisita la misma temática pero desde otra dimensión.

«Generaciones» es quizá donde mejor define esa tensión entre la herencia y el aprendizaje que supone cada época, el modo en que la historia se cuece entre continuidades y rupturas.

De trasfondo se refiere al peso de las tradiciones, al modo en que cada quien asume el legado que le antecede y dialoga con sus muertos.

El bisabuelo, el abuelo, el padre y el hijo se reafirman y a la vez se reinventan en su propio espacio. «El hijo también sabe resistir los temblores de la tierra; / no puede evitar la inundación, / pues no existen montañas... / y ya nadie recuerda las antiguas plegarias. / La canción de los abuelos anima la supervivencia. Solo la canción».

«Canción del viaje» es una estación distinta dentro del cuaderno pues allí cambia la perspectiva. Si antes Langagne nos convidaba a hurgar en la foto familiar, ahora le interesa explorar el paisaje colectivo, la relación con el tiempo pero desde una vista mucho más panorámica. «Trenes» parece ser su propia historia. «Discutiremos más tarde / si el poema no tiene biografía / o si el poeta la tiene / porque creció en el viaje / porque nació del tren», reflexiona desde el poema.

Por otro lado «Tren de cuerda» nos descubre evocando un mundo perdido junto a los días infantiles. «El tren no está / entre las estaciones conoció la pérdida / y un día descarriló / como la infancia». Persiste la duda de la permanencia de las cosas, la dureza de su adiós definitivo.

Lo define mejor en un poema posterior «el viaje es la distancia más corta / entre el recuerdo y el olvido», «el tren sobre las vías transita / en sucesión de memorias», escribe Langagne sobre un paisaje que envejece según «las leyes del olvido». Y por supuesto que no escapa a la reflexión en torno a la caducidad, al desgaste, a la muerte. «Una lección de Geometría» se mueve

entre las «líneas curvas y quebradas», los «trazos inseguros» de la existencia.

Lo que no aparece en la portada es lo que más importa a este autor. Langagne busca una excusa para escuchar. Para detenernos y escuchar «a los hombres del mundo / las mujeres, / los niños» a quienes

corresponde descifrar el «oficio del río». La eterna fuga de esas aguas que nos hacen crecer «en el cauce imperfecto / que avanza y avanza / extendiendo su curso». Y no solo hurga en la portada de un icónico disco y sus vidas paralelas, sino en ese «sueño de todos» que solo nombra y descubre la poesía. **C**



SANDÚ DARIÉ (Rumanía-Cuba): *Artefacto para hacer pensar*, 1967-68.
Aluminio ensamblado, 240 x 88 x 83 cm

Lo que Fidel ha hecho lo contarán los pueblos

El 25 de marzo, en homenaje al compañero Fidel realizado en el Teatro Marcelino Camacho, de Madrid, la narradora española Belén Gopegui, tan cercana a la Casa de las Américas, leyó las palabras que reproducimos a continuación:

Lo que Fidel ha hecho y ha sido. Ustedes lo saben, lo contarán los pueblos, irá de voz en voz, y será como si hablaran las olas del mar, de costa a costa, de Sur a Norte, de Este a Oeste. // Me han pedido que hable de Fidel y la revolución y es extraño porque aquí, en Europa, ¿para qué queremos una revolución? // ¿Sentido del momento histórico, o cambiar todo lo que debe ser cambiado, como decía Fidel? ¿No mentir jamás ni violar principios éticos? // Qué va, aquí en Europa no lo necesitamos. Y, desde luego, no hemos caído en esa ingenuidad de querer hombres y mujeres nuevos. Ni hemos pensado, como pensó Fidel, que construyendo un entorno que permitiera a las personas desarrollar sus capacidades podrían surgir comportamientos diferentes. // Aquí, en Europa, ya tenemos al

hombre viejo, suele ser varón, con excepciones, capitalista, dócil y simpático. Tan simpático que cuando su Parlamento aprueba una ley para que le puedan despedir del trabajo incluso estando de baja, enfermo, el hombre capitalista agacha la cabeza y lo acepta. // Y cuando su país se enriquece con el bombardeo y destrucción de otros países y además vendiendo armas, el hombre europeo se manifiesta de siete a ocho y media, habla, escribe un par de tuits o de columnas. Y sabe, porque lo sabe, que da completamente igual: las bombas seguirán cayendo, las armas se seguirán vendiendo. Cómo le gustan las palabras impotentes al hombre viejo europeo. // Fidel pensaba que la revolución consiste, precisamente, en acortar el trayecto que va de las palabras a las cosas. En que las diferentes generaciones, por ejemplo, se vuelquen en alfabetizar a la población, o construyan un país que si utilizó su poder militar fue para derrocar el *apartheid*, mientras el hombre viejo europeo se enriquecía en el sofá, mirando hacia otro lado. Quienes aseguran que estas son gestas antiguas, ya sabidas, olvidan que ellos nunca las hicieron. // El bienestar del hombre viejo europeo, con sus calles, sus grandes edificios, se hizo con di-

nero procedente del sudor y los cadáveres de otros pueblos. Por eso ahora, cuando Europa ya no puede explotar tanto a sus antiguas colonias, el hombre europeo está como asustado, se ha vuelto, dicen, populista, grita, protesta, porque el bienestar de que gozaba no lo había construido él, y se está desmoronando. // Para Fidel, en cambio, revolución es emanciparse con el propio esfuerzo. Y es así como Cuba ha llegado a vivir con un alto índice de desarrollo humano cuyo coste no recae sobre el sudor ajeno. // Quienes dicen que esto sucedió en el pasado, olvidan que hoy hay millones de personas formadas en Cuba gracias a la revolución, que aun pudiendo apostar por un proyecto de triunfo personal, de lotería capitalista, de ascenso privado a costa del descenso de muchos, eligen seguir trabajando, a pesar de las dificultades, en un proyecto de justicia. // Es verdad que algunas abandonan y que otras han necesitado partir. En una revolución hay problemas que no solo vienen de fuera, esto también lo dijo Fidel. ¿Quién no hace algo mal, quién no se equivoca? // Y es más difícil no equivocarse cuando el capitalismo presiona para entrar en Cuba y decir al mundo: «¿Veis como la revolución solo fue un sueño? Se acabó la sobe-

ranía y el vivir sin tener precio. Se acabó que te sostengan cuando caigas, que te curen y alimenten cuando no tengas dinero». // Cuba no es un país del primer mundo aunque en algunas cosas lo parezca, y aunque algunos opinadores hagan trampa jugando a tratar a Cuba como si fuera Suecia. Pese a los altos índices alcanzados, aún no ha podido desarrollar toda su capacidad y en Cuba hay, desde luego, carencias. Esto también lo contó Fidel: el subdesarrollo no es una fase del desarrollo. Son los países desarrollados los que necesitan el subdesarrollo. // Y necesitan creer y que creamos que la revolución solo fue un sueño. No les va a ser fácil. Lo intentan cada día. Para ello cuentan con la ayuda del hombre simpático europeo, que va diciendo: pobre revolución, qué aburrido es pasarse tantos años dedicada a aguantar, a resistir. // Pero ya es hora de que alguien le pregunte a ese hombre viejo ¿por qué la revolución tiene que resistir y no se le permite simplemente ser? ¿Qué responsabilidad le incumbe al hombre capitalista en ello? ¿Por qué el hombre europeo con sus grandes instituciones y sus grandes palabras y su democracia tan ilustrada y sus plumas tan afiladas no ha logrado que una resolución aprobada en la Onu, año tras año, por ciento noventa y un países se aplique siquiera durante un solo día? ¿Acaso no vivimos en un dulce mundo globalizado, dicen, donde el imperialismo ya no existe? ¿Cómo es que el hombre viejo europeo ha consentido que se acose a Cuba por el supuesto delito de haber escogido un camino diferente? ¿Qué libertades europeas y estadounidenses son esas que no permiten elegir ser

revolucionario? // En la lucha contra la opresión no hay victorias ni derrotas absolutas: lo que hay es una relación de tensión constante y habrá que preguntarse cuánta fuerza han puesto Fidel y Cuba, cuánta están poniendo, y cuánta hemos puesto y vamos a poner nosotras y nosotros. // Hasta siempre, comandante. Hasta siempre, Fidel.

Carta pública a Mario Vargas Llosa

El 27 de febrero Mempo Giardinelli publicó en Página/12 su carta al narrador peruano que traemos también a nuestras páginas:

Admirado Maestro, dondequiera se encuentre: // No he tenido la fortuna de ser su amigo cercano, aunque como usted bien sabe me considero su devoto discípulo. Las dos veces que nos vimos, una en Buenos Aires, otra en Lima, nos saludamos con afecto y además he recibido otro par de veces sus saludos. Pero lo para mí más importante es haber leído casi toda su obra con deleite y pasión. // Todavía enseño en mis clases de grado y posgrado sus novelas, por lo menos una por año –en 2016 retomé *Los cachorros*– y siempre sus lecciones sobre Flaubert y Arguedas. // Desde luego que no comparto ninguna de sus ideas políticas, pero hasta ahora opté por no contradecirlo y lamenté en silencio diversas declaraciones suyas. Cada vez que lo vi en la tele cambié de canal en homenaje a la calidad de su prosa, su poética y la carnadura de sus personajes. Incluso cuando en 2012 se

armó un jaleo en Buenos Aires porque usted iba a inaugurar la Feria del Libro, yo escribí en este mismo diario que su Premio Nobel era «irreprochable porque en él se premió una estética literaria moderna, innovadora, original y escrita en los márgenes de la civilización imperial». Y también escribí que «más allá del enorme narrador que es, también es un cruzado neoliberal, de esos que se espantan ante cualquier gesto o corruptela kirchnerista pero a Menem le toleraron sin chistar que nos rifara el país, el petróleo, los ferrocarriles, los puertos y la mar en coche. // Y hasta ahí llegué, y después, cuando en 2015 usted hizo campaña electoral diciendo que «si fuera argentino, votaría por Macri», también me impuse silencio a pesar de lo que me dolía mi país. // Pero aunque jamás retruqué sus opiniones ni mucho menos lo atacué a usted –y tampoco lo haré ahora– sí quiero precisarle algunas cosas porque he visto con estupor la entrevista –es un modo de decir– que usted enhebró en Madrid esta semana con el presidente de mi país. Al verlo a usted aceptar y celebrar tanta mentira no literaria, supe que otro silencio ya era demasiado. // Y es que el gobierno que encabeza el Sr. Macri es un gobierno de estafadores, en primer lugar, porque llegaron al poder prometiendo lo que el pueblo argentino quería y necesitaba escuchar, pero decididos –ya entonces– a traicionar todas y cada una de aquellas promesas. // En segundo lugar es un gobierno de facinerosos y malvados insensibles que a lo largo de cuatro décadas, y bajo todos los gobiernos, han venido fugando del país alrededor de trescientos cincuenta mil millones de dólares que tienen escondidos en

cuevas fiscales que llaman paraísos. Por eso entre lo primero que dispuso el Sr. Macri figura un «blanqueo» fiscal para dizque legalizar esas fortunas, las cuales ni siquiera retornan al país. // El Sr. Macri es hoy considerado por diversos medios del mundo (no los españoles, claro está) entre los cinco gobernantes más corruptos del planeta. Y el repertorio de sus escándalos—que ocultan los grandes diarios y sistemas televisivos argentinos— es impactante. Se sabe que hay más de cuarenta sociedades secretas vinculadas al Grupo Socma, propiedad de la «Famiglia» Macri. Y son públicas sus condonaciones de deuda y favoritismos, como en los casos del Correo Argentino (a su papá) y del Ferrocarril Sarmiento (a su cuñado). // Claro que a mí también me impacta ahora que usted haga como que ignora todo esto. El gabinete argentino se parece al del Dr. Caligari, con más de cincuenta funcionarios procesados (entre ellos el mismo presidente y la vicepresidenta), perversos vínculos con el brasileño *affaire* Odebrecht, uno de cuyos coludidos es un íntimo amigo y socio de Macri, que lo puso al frente de nada menos que una especie de FBI argentino (por decirlo con alguna gracia). // Usted debe saber, seguro, que reformaron por decreto la Corte Suprema de Justicia, y que ahora gobiernan a decretazos como hicieron por décadas los dictadores militares, aquí y en el Perú. Y seguro está al tanto de los favores obscenos a grandes latifundios y a empresarios avorazados que siguen acumulando millones mientras destruyen trabajo, educación, familias e ilusiones. En poco más de un año cerraron siete mil fábricas y emprendimientos productivos, dejaron en la calle a más

de un millón de trabajadores, tienen a la educación pública en proceso terminal y para colmo en solo catorce meses han multiplicado nuestra deuda externa casi *ad infinitum*, lo que nos obligará a un nuevo repudio que por ahora solo unos pocos estamos denunciando que nunca se va a pagar porque no la vamos a reconocer. // Me cuesta creer que usted, Maestro, con su agudeza proverbial, se preste a esta farsa. Le pregunto, entonces: ¿Tan grandes son los negocios que preparan en España para recolonizarnos como hace cinco siglos, y como hace veinte años con Menem? ¿Tan enormes son esos intereses que usted echa por la borda una excelsa trayectoria literaria complaciendo a un patán que tanto se parece a su paisano Fujimori aunque este tiene ojos azules y no rasgados? // Mi lealtad de discípulo y mi conciencia de pequeñez literaria no me impiden ver, con dolor, el triste papel televisivo de usted coreando lugares comunes para criticar al presidente venezolano, y encima todo cargado de tintes racistas y clasistas. // Me dio mucha pena su papel, Don Mario. Al verlo tan generoso y dócil frente al impresentable gobernante de esta tierra que a usted lo quiere y lee, yo sentí dolor pero también una cierta vergüenza. No hacía falta tanto. // Sin dudas, seguiré admirando su obra literaria, pero qué pena tan grande sentí al verlo, ahora, en edad provecta, haciendo un papel como el de Zavalita preguntando: «¿En qué momento se jodió la Argentina?». // Usted eludió en la tele una respuesta digna. // Seguiré devoto de su grandeza literaria. Pero solo de esa. // Menciones.

México, qué pena

Es el título del comentario del 17 de mayo de Guillermo Alvarado, de Radio Habana Cuba, con motivo de las cotas de la creciente violencia registrada en aquel país.

El gobierno de México, que preside Enrique Peña Nieto, expresó su disgusto por un reciente informe del Instituto Internacional de Estudios Estratégicos según el cual la hermana nación latinoamericana es la segunda en el mundo por el número de asesinatos cometidos en 2016, con un total de veintitrés mil fallecidos en acciones violentas en el marco de la guerra contra el narcotráfico. // Justamente cuando millones de mexicanos celebraban el Día de las Madres, un dato para nada desdeñable, desconocidos atacaron a balazos y mataron a la activista Miriam Elizabeth Rodríguez, una figura destacada porque tras la desaparición en 2012 de su hija, Karen, ella sola, sin ayuda de ninguna institución pública, investigó el secuestro y halló sus restos dos años después en una fosa clandestina. // Con el peso de la evidencia obtenida en sus manos, Rodríguez forzó a los aparatos de justicia a detener, enjuiciar y condenar a los culpables del asesinato, pero estos se fugaron poco después de una prisión de Ciudad Victoria, junto a otros veintinueve detenidos. // Que hayan escogido el Día de las Madres para perpetrar su siniestra venganza da muestra del sentimiento de impunidad de estos criminales, que enviaron así un despiadado mensaje de desprecio a toda la sociedad mexicana. // Si esa no fuera suficiente razón para despertar la indignación de la gente, este lunes

fue asesinado en Sinaloa el escritor, investigador y periodista Javier Valdez, especialista en temas de narcotráfico en una región que fue feudo del capo Joaquín, el «Chapo», Guzmán y que ahora es territorio en disputa de varias bandas. // Valdez era toda una personalidad y disfrutaba del respeto y el reconocimiento de sus conciudadanos y colegas pero, por la naturaleza de su trabajo, no se hacía ilusiones sobre su futuro en una nación donde la elevada tasa de criminalidad solo compite con la indolencia de las autoridades. // «Ser periodista es como formar parte de una lista negra. Ellos van a decidir, aunque tú tengas blindaje y escoltas, el día en que te van a matar», dijo premonitoriamente en octubre de 2016 en una entrevista al diario *La Jornada*, del cual era corresponsal. // Autor de varios libros, Valdez conocía el medio en el cual se desenvolvía y tampoco sentía ningún amparo en las instituciones públicas. Así, en esa entrevista agregó que «No hablamos solo del narcotráfico, una de nuestras acechanzas más feroces. Hablamos también de cómo nos acecha el gobierno. De cómo vivimos en una redacción infiltrada por el narco, al lado de algún compañero en quien no puedes confiar porque quizá sea el que pasa informes al gobierno o a los delincuentes». // Es el sexto comunicador asesinado este año en México y, aunque no le guste al presidente Peña Nieto, su muerte viene a confirmar que no solo se trata de uno de los países más violentos, sino que también es el más peligroso para ejercer el periodismo. // Qué pena, México, tan bonito y tan sangriento. ¿Hasta cuándo?

Premios

La escritora Claribel Alegría ganó el XXVI Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, uno de los más importantes y prestigiosos de este género que conceden Patrimonio Nacional de España y la Universidad de Salamanca. Nacida en 1924 en Estelí (Nicaragua) y residente en El Salvador desde muy pequeña, Alegría —quien fue nominada, entre otras instituciones, por la Casa de las Américas— se alzó con el galardón entre setenta y una candidaturas de destacados poetas que escriben en español o portugués. El jurado reconoció la proyección internacional de la obra de la laureada y su sólida trayectoria poética, dominada por el optimismo y su vitalidad, así como «toda una vida dedicada a la poesía», y destacó su producción literaria en otros géneros como la narrativa y el ensayo, así como en la traducción. Con este premio —opinó el poeta español Antonio Colinas, ganador el pasado año— se reconoce una poesía llena de vida, y recalcó que los poetas españoles aprenden siempre de los latinoamericanos y de su riqueza expresiva. Integrante de la Generación Comprometida, la también novelista y ensayista tiene una vasta obra literaria traducida a catorce idiomas y numerosos premios internacionales, como el de la Casa de las Américas, que obtuvo en 1978 con el poemario *Sobrevivo*, y el Gabriela Mistral (2010). Claribel publicó su primer libro de poesía, *Anillo de silencio*, en 1948, y desde entonces escribió más de veinte y una decena de novelas, y a los noventa y tres años continúa activa. El Premio Reina Sofía, creado

en 1992, reconoce el conjunto de la obra de un autor vivo cuyo valor literario haga aportes relevantes al patrimonio cultural de Iberoamérica. Entre sus ganadores más recientes se encuentran también la española María Victoria Atencia (2014), el portugués Nuno Júdice (2013), el nicaragüense Ernesto Cardenal (2012) y la cubana Fina García Marruz (2011). A la querida Claribel, quien además de colaboradora de esta revista ha sido jurado de nuestro Premio Literario en tres ocasiones, le trasmitimos las más sinceras felicitaciones.

Walcott en la memoria

A raíz de la muerte de Derek Walcott el pasado 17 de marzo, Camila Valdés León, directora de nuestro Centro de Estudios del Caribe, escribió este tributo:

«All of the Antilles, every island, is an effort of memory», decía Derek Walcott al recibir el Premio Nobel de Literatura en 1992, sesenta y dos años después de haber nacido en Castries, capital de Santa Lucía. Trece veces cambió de manos coloniales la isla. Sobre las mismas costas, franceses e ingleses se disputaron el territorio caribeño y dirimieron su poder metropolitano hasta que un tratado (1814) la entregó definitivamente a la corona inglesa (quien la mantendría hasta 1979). Entre las mismas montañas se hablaron muchas lenguas, pues migrantes de todo tipo y estatuto hicieron allí sus vidas, recomponiendo un mundo nuevo con los fragmentos

desgajados de sus culturas y cosmovisiones a cuestras. // Siendo ya un consagrado poeta, teatrista y ensayista, Walcott, ante la magna Academia sueca, nombró nuevamente aquello que es la arcilla de su visión y la naturaleza encantada de su voz poética. No citó a Yeats (desgarrado irlandés que junto a Joyce amó y leyó desde su adolescencia), tampoco a Homero (a quien volvió una y otra vez en busca de sentido). Pronunció Felicity, Trinidad y Caroni, Port of Spain y Martinique; nombró a Saint John Perse, Selvon, C.L.R. James, Rhys y Césaire. Para Walcott, frase a frase, en un paciente esfuerzo de la imaginación y la memoria, la literatura caribeña, incrustada en el paisaje que moldea y por el que es moldeada, recompone lo fracturado por los tránsitos y las violencias de los encuentros. La propia ascendencia de Walcott muestra los fragmentos de esa vasija rota y recompuesta que él figurara metafóricamente en su discurso. Sus abuelos fueron un holandés de St. Marteen, de la parte materna, y un inglés de Barbados, de la parte paterna. Sus abuelas eran, por el contrario, de ascendencia africana y negras, a diferencia de la blancura de los hombres que lo engendraron. // A su vez, Walcott fue hijo de un particular momento en la historia intelectual del Caribe. El proyecto naciente de la West Indies Federation impresionó indudablemente su sensibilidad y marcó sus primeras trayectorias espaciales y epistémicas. A diferencia de Naipaul o Lamming (y más bien por el azar de su mala suerte en matemáticas), fue a estudiar no a Inglaterra sino a Jamaica, al calor de las ideas de la Federación, que entroncaban directamente con el

proyecto inaugurado en 1948 de la University of the West Indies (UWI) en Mona. El primer programa de Liberal Arts que abrió en 1950 tuvo a Walcott entre sus alumnos. Sin embargo, al llegar a Jamaica no era un desconocido, pues ya se había dado a conocer con dos libros de poesía *25 Poems* (1948) and *Epitaph for the Young* (1949), se había escenificado su obra *Henri Cristophe*, y Frank Collymore, de Barbados, en la colosal *Bim*, había publicado algunos de sus poemas. // Al terminar su educación, y luego de periodos en Granada, St. Croix, Nueva York o su propia Santa Lucía, Walcott se mudó a Trinidad en 1958. Allí se unió a su hermano gemelo Rodnick, con quien fundaría, a partir de una agrupación previa, el Trinidad Theater Workshop, que conjugaría con magistral brillantez danza y música en la representación dramática de buena parte de la producción teatral del propio Walcott. Esta compañía representaría en 1967 *Dream on Monkey Mountains*, una de sus obras de teatro más aclamadas. Los archivos de los textos teatrales nos muestran hoy la dimensión fluida de estos textos siempre en proceso, a partir de una constante actualización escénica. No siempre las muchas obras que se representaron tienen una versión impresa, final. Tal es el caso de *The Haytian Earth*, *The Isle Is Full of Noises*, *Steel*, *The Ghost Dance* y *To Die for Grenada*, por solo nombrar algunas. Aunque en 1976 Walcott abandonó la compañía y en los ochenta pasaría a residir principalmente en los Estados Unidos, continuaría dando a conocer obras de teatro como *Remembrance*, *Pantomime* (1979), *A Branch of the*

Blue Nile (1983, revisada en 1985), o la curiosa «versión para escena» de *La odisea* (1993). // Esta última estuvo antecedida por la publicación de *Omeros* (1990), extenso e intenso poema que, haciendo uso tanto de la tradición épica homérica como del *Ulises* de Joyce, enhebra una mitopoiesis caribeña, unificación y síntesis de las preocupaciones centrales de su obra toda. En la vasta poesía de Walcott resuenan títulos como *In a Green Night* (1962), *Another Life* (1973), *Sea Grapes* (1976), *The Star-Apple Kingdom* (1979), *The Arkansas Testament* (1987), *White Egrets* (2010), *Morning, Paramin* (2016). // En su obra, la percepción, y por tanto la cercanía identitaria con el paisaje caribeño, sucede allí donde el amor enlaza al ser con su suelo. En el poeta ello hace referencia a la memoria afectiva que liga las experiencias vividas a unas coordenadas espacio-temporales; es este el sustrato de la poesía del antillano para construir una imagen, desde la memoria y la creación poética, de su isla. Walcott trabaja con la creación de mitos, de palabras símbolos que surgen de una depuración de los referentes reales, espaciales. Es su obra lírica síntesis de esa geografía de una «región interior» —como dijera Glissant— que la memoria emotiva graba, y que hila la identidad del sujeto que se piensa en esa cartografía. O como sintetizara Wilson Harris («Savanah lands»): «Lands that hold in their bosom, space like a benediction». // Aparejado a esto, se halla en Walcott una reflexión sobre la historia como huella que moldea un paisaje natural o, viceversa, de la naturaleza como expresión de una historia en ella

encriptada. La voz lírica en Walcott se constituye precisamente como la de ese poeta-marinero que nombra, como si descubriera; que ve y dice la historia, que solo guarda el paisaje. Es esa historia la que le da al sujeto, que la conoce y con ella se identifica, la sensación de pertenencia a un espacio insular. // La dimensión del insularismo, que tanto se ha señalado como marca de la poesía caribeña, es más que la descripción detallada de orillas y arena o el relato inscrito en latitudes insulares: estará allí donde se enlazan la memoria afectiva y la historia sumergida en un proceso poético de reflexión identitaria sobre el ser caribeño a partir de los tropos simbólicos contruidos desde el paisaje. Como sugiriera Aimé Césaire en *Cuaderno de un retorno al país natal*, como desarrollaran también Walcott o Glissant, la isla se queda en el poeta, aunque este ya no esté en ella. Como en un tiempo circular, mítico, volverá el sujeto una y otra vez a su recuerdo, al moldeado simbólico de la memoria. En palabra poética de Frank Collymore: «I must always be remembering the sea» («Hymn to the sea»). // Para partir en plenitud, Walcott siguió la curva de la vida que lo llevó al sitio desde donde la memoria se hizo y la voz fue. El espacio que bendijo un nacimiento lo recibió en la muerte. Las olas del mar frente a Castries compondrán para siempre sus versos de espuma: «My first friend was the sea. Now, is my last» («The Schooners Flight»).

Adioses

El 11 de marzo falleció en París, a los setenta y tres años, Ángel Parra, una de las figuras más prominentes de la Nueva Canción Chilena, quien había nacido en Valparaíso en 1943. Hijo de Violeta Parra, a los cinco años Ángel comenzó a cantar en circos, a los diez tocaba el guitarrón chileno, y con quince lanzó, junto al grupo Los Norteños, su primer trabajo discográfico: *4 villancicos chilenos*. Desde entonces grabó más de cuarenta discos. En 1961 creó con su hermana el célebre dúo de Isabel y Ángel Parra, cuya carrera musical se consolidó a partir de 1965. Desde entonces en la Peña de los Parra, fundada por ellos, cantarían figuras como Víctor Jara y Patricio Manns. En 1967 participó en el Encuentro de la Canción Protesta organizado por la Casa de las Américas. Debido a sus ideas y a su vinculación con el gobierno de la Unidad Popular fue detenido en el Estadio Nacional tras el golpe de Estado de septiembre de 1973 contra Salvador Allende, y posteriormente trasladado al Campo de Prisioneros Chacabuco, donde permaneció hasta febrero de 1974. Vivió el exilio primero en México y luego en Francia, países desde los cuales se dedicó a denunciar la dictadura militar y las violaciones de los derechos humanos. Ángel volvió a Chile en 1989 para realizar una gira, y a partir de entonces regresó a su país natal en varias ocasiones, si bien mantuvo su residencia en Francia. A finales de 2004 recibió junto a su hermana la distinción de «Figuras fundamentales de la música chilena». Escribió, además, novelas, cuentos y

memorias, como la aclamada *Violeta se fue a los cielos* (2006), que originó la película homónima. Uno de sus últimos trabajos fue la publicación del libro *Mi nueva canción chilena*, en el cual relataba sus memorias del movimiento artístico. Regresó a la Casa de las Américas en varias ocasiones, y en 1999 formó parte del concierto *Casa Viva*, que celebraba los cuarenta años de esta institución.

El 28 de marzo falleció en La Habana el investigador y ensayista Salvador Arias, quien durante casi toda su vida profesional laboró en el Instituto de Literatura y Lingüística y, posteriormente, en el Centro de Estudios Martíanos. Nacido en 1935, Arias tomó parte en el equipo de las obras *Perfil histórico de las letras cubanas* (1983), *Diccionario de literatura cubana* (2 tomos, 1980, 1984) e *Historia de la literatura cubana* (2002), de cuyo primer tomo fue responsable. Entre sus títulos se encuentran *Búsqueda y análisis. Ensayos críticos sobre literatura cubana* (1974), *Aire y fuego en la raíz: José María Heredia* (2003), *Acerca de «La Edad de Oro»* (1980), *El reto perenne* (2008) y *Martí y la música* (2009). También preparó el volumen *Valoración múltiple de Alejo Carpentier* (1977), publicado por la Casa de las Américas, institución de cuyo Premio Literario fue jurado en 1980.

Nacido en Tuxtla Gutiérrez, México, en 1932, falleció el pasado 29 de marzo el poeta Juan Bañuelos, quien también fue ensayista, editor y profesor. Realizó estudios en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde

coordinó talleres de poesía, que desarrolló asimismo en varios estados del país. Junto con Óscar Oliva, Jaime Augusto Shelley, Eraclio Zepeda y Jaime Labastida, irrumpió en la escena poética de su país como parte del volumen *La espiga amotinada* (1960). Cinco años después el grupo publicó *Ocupación de la palabra*. A partir de entonces Bañuelos daría a conocer títulos como *Espejo humean-te* (1968), que le valió el Premio de Poesía Aguascalientes, *No consta en actas* (1978), la antología personal *El traje que vestí mañana* (1980), *Donde muere la lluvia* (1992) y *Vivo, eso sucede* (2012). En 1994 apoyó el levantamiento zapatista; esa postura le valió el nombramiento como titular de la Comisión Nacional de Intermediación, que organizaba las mesas de diálogo entre el gobierno mexicano y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Obtuvo el Premio Chiapas en Arte 1984 por su destacada aportación a la lírica de México, y el de Poesía Carlos Pellicer en 2001. Fue jurado del Premio Literario Casa de las Américas en tres ocasiones. En 1988, la Casa editó en la colección Cuadernos La Honda una selección de su *Poesía*, con selección y con prólogo de Raúl Hernández Novás. Su poemario *A paso de hierba* obtuvo en 2004 el Premio de Poesía José Lezama Lima, que otorga la Casa de las Américas a obras relevantes ya publicadas.

Narrador, dramaturgo y fundador de revistas legendarias como *El Grillo de Papel*, *El Escarabajo de Oro* y *El Ornitorrinco*, Abelardo Castillo fue uno de los intelectuales argentinos más prominentes de las últimas décadas,

hasta su muerte el pasado 2 de mayo. Nacido en 1935 escribió, con apenas veintidós años, su primera obra de teatro: *El otro Judas*, publicada y estrenada en 1961. Ese mismo año la Casa de las Américas le otorgó mención a su libro de cuentos *Las otras puertas*, por el que también recibiría la Faja de honor de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE). Antes, en 1959, su relato «Volvedor» había ganado el concurso de la revista *Vea y Lea* con un jurado formado por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Manuel Peyrou. Desde entonces recibió también el Primer Premio Municipal de Literatura por su novela *El que tiene sed* (1986), el Premio Nacional Esteban Echeverría por el conjunto de su obra (1993), el Premio Konex de Platino al mejor cuentista argentino de los quinquenios 1989-1993 y 1994-1998, el Premio de Honor de la Provincia de Buenos Aires, compartido con Ernesto Sábato y Marco Denevi (1996), el Premio a la Trayectoria otorgado por la Asociación de Libreros Argentinos (2000), el Gran Premio de Honor de la SADE (2011), y en 2014, junto a Ricardo Piglia, el premio Konex de Brillante a las letras argentinas de la última década, que en 1984 había merecido Borges y diez años después Bioy Casares. Castillo dictó durante los últimos cuarenta años el que tal vez fuera el más importante taller literario de los muchos que se realizan en Buenos Aires, por el que pasaron generaciones de cuentistas que lo han admirado como un maestro. Sus máximas sobre el cuento fueron recogidas en *Ser escritor* (2005). Es autor, entre otros muchos libros, de la novela *El evangelio según Van Hutten* (1999),

el volumen de entrevistas (con María Fasce) *El oficio de mentir* (1997), *Diarios (1954-1991)* (2014), y los libros de cuento *Las panteras y el templo* (1976), *El cruce del Aqueronte* (1982) y *El espejo que tiembla*, por el que en 2007 mereció el Premio de narrativa José María Arguedas que entrega la Casa de las Américas.

A los noventa y ocho años, el 12 de mayo, falleció en São Paulo uno de los más respetados intelectuales de Brasil: Antonio Candido. Sociólogo, profesor y, sobre todo, crítico literario y ensayista, Candido era una de las figuras más influyentes del pensamiento de su país, a la par de figuras como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda y Caio Prado Júnior, con quienes solía compararse. Nacido el 24 de julio de 1918 en Río de Janeiro, Candido fue también poeta y profesor emérito de la Universidad de São Paulo y de la Universidad Estatal Paulista. Fue distinguido como Doctor *Honoris Causa* de la Universidad Estatal de Campinas y de la Universidad de la República de Uruguay. Entre sus obras se destacan *Introducción al método crítico de Silvio Romero* (1944), *Formación de la literatura brasileña* (1959) y *Literatura y sociedad* (1965). Políticamente activo, Candido participó en la fundación del Partido de los Trabajadores (PT) en 1980. Con sus obras, Candido cambió la interpretación de la sociedad brasileña. Utilizando como punto de partida la literatura, se detuvo en aquellos momentos en que, en los primeros siglos tras la llegada de los conquistadores, los brasileños intentaron deshacerse de la herencia portuguesa, buscando afirmarse en

su propia identidad. Honrado con los premios Jabuti (1965), Machado de Assis (1993), Camões (1998) y Alfonso Reyes (2005), Candido fue colaborador de esta revista y jurado en 1979 del Premio Literario convocado por la Casa de las Américas, que en 1971 había publicado su *Introducción a la literatura de Brasil*.

El 17 de mayo murió Guillermo Rodríguez Rivera, poeta, ensayista, periodista y profesor universitario nacido en Santiago de Cuba en 1943. Doctor en Ciencias Filológicas, profesor titular de la Universidad de La Habana y fundador de la revista *El Caimán Barbudo*, de la cual fue su primer jefe de redacción, Rodríguez Rivera tuvo una fructífera relación con la Casa de las Américas: fue jurado de su Premio Literario de poesía en el año 1984 y colaborador de esta revista, en la que durante una época fungió como uno de los responsables de la sección «Al pie de la letra». Textos suyos fueron incluidos en el volumen *Seis poetas*, publicado por la Casa en 1971. Además, prologó el libro *Poemas*, de Nicanor Parra, que en 1969 fue editado por la institución en su colección Literatura Latinoamericana. Su producción incluye la novela *El cuarto círculo* (1976, en coautoría con Luis Rogelio Nogueras), los poemarios *Cambio de impresiones* (1966) y *En carne propia* (1983), y el volumen de ensayo *Por el camino de la mar. Los cubanos*, que fue ampliado y publicado en 2005 y 2008, con nota introductoria de Cintio Vitier. En 2003 publicó *Canta*, antología personal de su obra poética, que le valió el Premio de la Crítica. A él también se

deben los ensayos *Exploración de la poesía* (1981, en colaboración con Mirta Aguirre), *Sobre la historia del tropo poético* (1984) y *Crónicas del relámpago* (2008). Rodríguez Rivera era un profundo conocedor y promotor de la trova. Compartió con Silvio Rodríguez los momentos fundacionales de la Nueva Trova y en el blog del cantautor, *Segunda cita*, aparecieron hasta unos días antes de su muerte numerosos e incisivos textos suyos. Una selección de esas crónicas fue recogida en un volumen por el Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau.

El 26 de mayo falleció, a los noventa y tres años, la profesora, ensayista y crítica cubana Beatriz Maggi. Maestra de varias generaciones, «La Maggi», como se le nombraba entre los estudiantes de Letras —y lo recordaba Alfredo Prieto en una nota escrita a raíz de su muerte—, era «una especie de leyenda viva entre el alumnado». En 1946 se doctoró en Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana y dos años después obtuvo una Maestría en Literatura inglesa y norteamericana en Wellesley College, Estados Unidos. Impartió clases en la Universidad de Santiago de Cuba y, sobre todo, en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, donde en 1976 recibió el doctorado en Ciencias Filológicas y enseñó Literatura Universal hasta su retiro en 1993. Su profundo conocimiento de la literatura y la lengua inglesa la convirtieron en una estudiosa esencial de autores como William Shakespeare, Jonathan Swift y Emily Dickinson. Recibió en más de una ocasión el Premio de la Crítica, además de otras condecoraciones

como la medalla «Rafael María de Mendive» a la excelencia pedagógica. Integró el jurado del Premio Literario Casa de las Américas en 1978 y en 2001. Entre sus libros quedan *Panfleto y literatura* (1982), *El cambio histórico en William Shakespeare* (1985), *El pequeño drama de la lectura* (1988), *La voz de la escritura* (1998) y *La palabra conducente* (2013).

Cuadrillazo de la Oea contra Venezuela

El compañero Manuel Cabieses Donoso, director de la revista chilena Punto Final, ha publicado el artículo que reproducimos casi íntegro:

Hace casi medio siglo Chile sufrió la dura experiencia que hoy afronta Venezuela. El intento de construir el socialismo «con sabor a vino tinto y empanadas» provocó la rabiosa reacción de la oligarquía y del Imperio. La desestabilización en Venezuela sigue el mismo patrón del plan que la CIA aplicó en Chile. Ese solo antecedente —sin necesidad de invocar nuestros lazos históricos de hermandad con Venezuela— bastaría para negarse a toda complicidad con la puñalada traperera contra Venezuela. No existe razón alguna para que Chile participe en la jauría que azusan los Estados Unidos. Es, además, penoso que una militante del partido al que perteneció el presidente Salvador Allende —y ella misma luchadora en la resistencia contra la dictadura— sea quien orienta hoy una política internacional sometida a los intereses

del Imperio. // No es la primera vez que un gobierno chileno de la misma naturaleza política participa en una agresión contra Venezuela. El 11 de abril de 2002 el gobierno de Ricardo Lagos —también «socialista»— apoyó el golpe que derrocó por setenta y dos horas al presidente Hugo Chávez. La Cancillería —entonces a cargo de la DC Soledad Alvear— emitió un comunicado que vale la pena reproducir: «El gobierno de Chile lamenta que la conducta del gobierno venezolano haya llevado a la alteración de la institucionalidad democrática, con un alto costo de vidas humanas y heridos, violando la Carta Democrática Interamericana a través de esta crisis de gobernabilidad». Como se puede apreciar, es el mismo contenido de las declaraciones que ahora suscribe el gobierno de Bachelet. // En contraste con esa actitud, hay que recordar que el gobierno conservador del empresario Jorge Alessandri Rodríguez se negó en 1962 a votar la expulsión de Cuba de la Oea. Chile se abstuvo junto con Argentina, Brasil, Bolivia y Ecuador que resistieron con dignidad la presión norteamericana, aunque no se atrevieron a votar en contra. // El gobierno de Bachelet da la espalda a la realidad venezolana, tan parecida a la de Chile de los setenta. El presidente Nicolás Maduro fue elegido en abril de 2013 y su mandato constitucional termina en 2019. El Consejo Nacional Electoral —cuyo desempeño ha sido reiteradamente elogiado por organismos internacionales independientes— ha programado para el segundo semestre de este año las elecciones de veintitrés gobernadores, legislaturas estatales y municipios. La oposición exige

«elecciones generales» ahora, lo cual no está previsto en la Constitución. Tal exigencia inconstitucional es la que apoyan los Estados Unidos y los once perritos falderos de la Oea. // El gobierno venezolano es calificado como «dictadura» en la campaña internacional que dirigen expertos en guerra psicológica. No obstante, en Venezuela se realizan elecciones y plebiscitos con más frecuencia que en cualquier otro país del mundo; hay más de cien partidos políticos (solo en la Mesa de Unidad Democrática, estado mayor opositor, hay diecisiete partidos); la Asamblea Nacional y varias gobernaciones están bajo control opositor; existe absoluta libertad de expresión —hay medios que llaman sin tapujos a derrocar al gobierno—; la manifestación pacífica no tiene ninguna restricción; etc. ¡Curiosa tiranía que —por añadidura— tiene la Constitución Política más democrática de la América Latina, redactada en Asamblea Constituyente por quienes fueron víctimas de dictaduras! // Los partidos opositores, en cambio, poseen un nutrido prontuario de violaciones de los derechos humanos. Acción Democrática (socialdemócrata) y Copei (socialcristiano), que se turnaron en el gobierno entre 1958 y 1998, cometieron más de diez mil violaciones de esos derechos, entre ellos mil cuatrocientos veinticinco asesinatos y cuatrocientas cincuenta y nueve desapariciones forzadas [...] El pueblo venezolano hoy —como ayer hizo el chileno— está demostrando amplio respaldo a su gobierno que resiste a pie firme todas las agresiones. La alianza del pueblo y la Fuerza Armada Nacional proporciona solidez

a la revolución bolivariana que fundó Chávez. Venezuela exige paz y respeto a su soberanía para labrar su destino sin injerencia extranjera. El deber de Chile es apoyar esa causa que revive en el Caribe nuestra tragedia de los años setenta.

Desde abajo y a la izquierda

Ante la violenta embestida de la derecha en Venezuela, y ante la preocupante postura asumida por intelectuales y académicos presuntamente ubicados a la izquierda del espectro político, el periodista argentino Carlos Aznárez, director del medio digital Resumen Latinoamericano, escribe el llamado que, con el título «Desde abajo y a la izquierda, hay mucho pueblo dispuesto a defender a Venezuela», reproducimos.

Rodolfo Walsh, cuya coherencia y rebeldía ante el poder establecido sigue alumbrando el camino de nuevos y anónimos revolucionarios y revolucionarias, despreciaba a cierto tipo de «intelectuales» que nunca le encuentran la punta al clavo. Ese tipo de gente que predica desde púlpitos que ellos y ellas mismas se construyen para sugerir que nunca llega el momento de lo que indudablemente hay que hacer, o que se devanan la sesera para descubrir los puntos débiles de tal o cual proceso revolucionario que sí se hizo, a pesar de ellos. En otras palabras, son los que prefieren ver el árbol e ignorar el bosque, y casi siempre se equivocan en sus acertijos si-

tuacionales, porque muy pocas veces (como en todo hay excepciones) se embarran los pies con los de abajo. // Algo de eso viene ocurriendo en este último tiempo con cierta «izquierda», mayoritariamente académica, que en las actuales condiciones de embestida imperialista contra Venezuela prefiere hacerse a un costado de lo que sostiene la mayoría de la franja más humilde del pueblo de Bolívar y Hugo Chávez y lanzar por todo lo alto una nueva carga de munición gruesa contra este proceso. Y lo hacen desde la variante de resucitar, otra vez, la teoría de los dos demonios. // Como no podía ser de otra manera, este tipo de ataques, formulados en declaraciones, artículos o manifiestos cuentan con amplia difusión en medios ostensiblemente de derecha, que se regodean en contar entre las filas de los aporreadores de la Revolución Bolivariana no solo a los cómplices del golpista Capriles Radonski y al instigador de crímenes contra el pueblo, Leopoldo López, sino también a una pléyade de «izquierdistas», entre los que figuran quienes siempre salen de la escena cuando la situación pinta borrascosa, o los que se suman a la estampida «por las dudas», temerosos de no quedar «pegados» al eventual naufragio de un barco que en alguna lejana ocasión (cuando corrían buenos tiempos y se practicaba la solidaridad 5 estrellas) ellos mismos ayudaron a navegar y hoy tratan de hundir. // Estos «izquierdistas» propagandizados por Infobae y otros medios derechistas, acusan al gobierno de Nicolás Maduro de estar «deslegitimado y con marcados rasgos autoritarios». Para dar más fuerza a sus denuncias se recuestan en los re-

covecos de la democracia burguesa, de la que se dicen cultores y defensores, y desde allí critican que el Ejecutivo venezolano «desconoce a otras ramas del poder», entre ellas la Asamblea Legislativa, invadida desde diciembre de 2015 por una banda operativa de propagadores de la violencia fascista. Esos mismos que hoy lanzan a la calle a sus cachorros, mezcla de «nenes de mamá» con lumpenes y paramilitares colombianos, para arrasar con todo lo que huela a chavismo, golpear a mansalva a ciudadanos y ciudadanas que no se suman a sus objetivos desestabilizadores, degollar con cintas de acero a desprevenidos motoristas. En su práctica terrorista han llegado a quemar vivos a jóvenes chavistas o linchar a un exteniente de la Guardia Militar Bolivariana. // Por muchísimo menos que eso, en cualquiera de los países de donde provienen estos «intelectuales de izquierda», no la policía sino el propio ejército ya hubiera generado, en su afán represivo, un auténtico cementerio. Sin embargo, el «autoritario» es Maduro, que ha ordenado que el freno a tanta criminalidad se haga ateniéndose al Estado de derecho. Y cuando esto no ocurre, a diferencia de otros países, no se duda en detener y juzgar a quienes desde un uniforme han violado los derechos humanos. // ¿Se quiere ignorar acaso que la mayoría de los muertos los ha vuelto a poner el chavismo, como ocurriera con el golpe de 2002? ¿Se trata de ocultar, desde la palabrería pseudoizquierdista, que si en un supuesto negado estos asesinos que hoy aspiran a volver a la Cuarta República lograran sus objetivos, terminarían convirtiendo a Venezuela en

algo muy parecido a lo que la Otan y sus cómplices mercenarios han hecho en Irak, Libia, Afganistán y Siria? // Mienten descaradamente quienes atacan a una Revolución que en diecisiete años ha ofrecido a todo su pueblo una avalancha de conquistas sociales solo comparables con las otorgadas por sus hermanos revolucionarios cubanos. Mienten, cuando hablan de ilegitimidad sabiendo muy bien que es uno de los procesos que más confrontaciones electorales ha tenido que atravesar, y en la gran mayoría de ellas ha salido victorioso. // Mienten cuando desde su democratismo de ocasión señalan que el gobierno venezolano bloqueó y postergó el referéndum revocatorio, sabiendo que fue la oposición la que no cumplió con los plazos para la presentación de esa demanda y que se inventó y falsificó miles de cédulas, incluyendo una buena cantidad de muertos, para forzar lo que desde todo punto de vista era ilegal. // Mienten cuando hablan de «fallido autogolpe del ejecutivo», cuando en realidad lo que está ocurriendo desde hace años, en forma más acentuada desde que el comandante Hugo Chávez fuera asesinado, es una verdadera escalada golpista, que incluye todos los elementos de una guerra de cuarta generación: bloqueo económico y destrucción de una paridad racional del dinero venezolano con respecto al dólar, contrabando ilegal y masivo de gasolina y alimentos hacia Colombia con la complicidad del gobierno de Juan Manuel Santos y del paramilitar Uribe Vélez, desabastecimiento constante para afectar con la falta de alimentos y medicamentos a los sectores humil-

des, mientras en los barrios del Este caraqueño, donde vive la burguesía maíamera, se puede adquirir lo que no se encuentra en Catia, Petare o el barrio 23 de Enero. Ni qué decir del rol jugado por el terrorismo mediático en todas estas instancias. // Mienten estos «intelectuales y académicos» cuando hablan de que a ellos les interesa la paz para detener la «violencia institucional y la callejera», típico de la teoría de los dos demonios. No hay dos violencias, sino que por un lado hay terrorismo puro y duro, y por el otro un intento racional y medido de contrarrestarlo. // Mienten estos «pacifistas» cuando pretenden ignorar los numerosos intentos de convocatoria al diálogo realizados por el gobierno de Maduro a una oposición a la que, como ocurre en Siria, lo único que le interesa es la guerra y el derrocamiento de un gobierno legítimo para construir una neocolonia norteamericana en suelo venezolano. Una vez que ello ocurra, lograrían su verdadero objetivo de tanta destrucción y muerte: recuperar para Wáshington todo el petróleo hoy administrado por PDVSA, así como los yacimientos minerales distribuidos profusamente en suelo venezolano. // Llama poderosamente la atención que estos mismos planteos «izquierdistas» coincidan tanto con los formulados, en clara actitud provocadora, por el secretario de la Oea, Luis Almagro, e incluso con los «llamamientos humanitarios» lanzados por el Comando Sur norteamericano.

Esto ocurre porque en los tiempos que corren, cuando el imperialismo está en plena ofensiva y nuestros pueblos resisten en los diversos escenarios que les permiten sus propias fuerzas, no es de izquierda levantar las propuestas de la derecha internacional, no es de izquierda oponerse a lo que la mayoría del pueblo trabajador y campesino, los estudiantes, las mujeres, los jóvenes y la gran mayoría de los colectivos sociales anhelan para Venezuela. Y esto es defender las innumerables conquistas logradas con la Revolución chavista, apoyar al gobierno de Nicolás Maduro, fortificar aún más la unidad pueblo-fuerzas armadas (algo que la oposición quiere romper a fuerza de asesinatos selectivos contra militares) y lograr instalar un escenario definitivo de paz y no injerencia. // Como ocurriera en otros tiempos, en que la Revolución Cubana tuvo que tomar medidas drásticas para frenar ataques terroristas orientados por el gobierno de los Estados Unidos, hoy también, como ayer, algunos «intelectuales» deciden coquetear con el diablo y atacar lo que el pueblo venezolano está dispuesto a defender hasta con su propia vida. El gran problema es que la calle del medio por la que tratan de transitar estos criticones ya no existe. Se acabaron las medias tintas, y la disyuntiva es elegir, si realmente se es de izquierda, entre la Revolución y el antimperialismo profundizando y radicalizando su accionar para llegar al socialismo, o acoplarse vergonzosa-

mente con los acólitos venezolanos de la destrucción política, económica y militar de nuestros países. // Leyendo la lista de firmantes de algunos de estos manifiestos opositores «de izquierda» duele encontrar a algunos nombres que supieron estar a la altura de las circunstancias en diferentes patriadas anticapitalistas. Solo a ellos, no a otros que nunca entendieron ni a Cuba ni a Venezuela, vale la pena pedirles que recapaciten y no sigan acercando más gasolina al fuego de la destrucción de la gesta bolivariana. No es cuestión de desentenderse del pensamiento crítico, ni mucho menos; hay diversos temas que quienes nos sentimos chavistas también debatimos sobre errores cometidos, pero con la responsabilidad de saber sobre qué terreno pantanoso el Imperio ha ido instalando al proceso bolivariano. En ese sentido, es fundamental tener en cuenta una premisa que viene desde la historia de las luchas populares: se trata de que el enemigo principal quiere apoderarse de Venezuela, como antes lo hizo de Honduras, Paraguay, Brasil. Si Venezuela cae, toda la Patria Grande será afectada duramente y ya será tarde para los arrepentimientos. // Por último, constatar que todavía hay mucho pueblo y no pocos intelectuales y académicos de izquierda con mayúscula que están dispuestos a defender a Venezuela, a su gobierno y a su proceso revolucionario. Caiga quien caiga, le guste a quien le guste y cueste lo que cueste.

RECIENTES

Conferencias

Una conferencia sobre el libro *Frases y pensamientos de Hugo Chávez. El legado*, tuvo lugar en la sala Che Guevara el sábado 4 de marzo, con motivo de la programación especial que organizara la embajada de Venezuela en homenaje al comandante Hugo Rafael Chávez Frías.

El *Espacio sonoro* del miércoles 8 de marzo recibió al mexicano Diego Infante Gimeno, productor e ingeniero de sonido, quien ofreció una conferencia sobre las nuevas tecnologías y el manejo de *software* en función de los procesos de la creación contemporánea. El también conductor y actor con más de veinte años de experiencia y reconocimiento dentro del medio artístico y discográfico en su país dialogó con compositores del Laboratorio Nacional de Música Electroacústica y de los talleres de composición del maestro Juan Piñera.

El miércoles 19 de abril en la sala Manuel Galich, el Excelentísimo Señor Juan León Alvarado, embajador de la República de Guatemala en Cuba, ofreció su conferencia magistral «*Desafíos actuales de los pueblos indígenas: realidades del pueblo maya de Guatemala*». La charla estuvo centrada en la necesidad de ampliar los puentes de comunicación y entendimiento entre las culturas originarias y las autoridades, el gobierno y los Estados.

Libros y revistas en la Casa

El volumen *A ginga da nação: Intelectuais na capoeira e capoeiristas intelectuais (1930-1969)*, del antropólogo Mauricio Acuña, fue presentado el martes 21 de marzo por su autor. La presentación tuvo un momento culminante tras la exhibición del grupo Simplemente Capoeiristas, quienes llegaron para hacer galas de este arte marcial afrobrasileño que combina facetas de danza, música y acrobacias, así como expresión corporal.

La Casa acogió también algunas de las actividades de la Semana de la Francofonía en Cuba. En este contexto se presentó, el jueves 23 de marzo, la novela *El batallón creol (Guerra de 1914-1918)*, del escritor martiniqueño Raphaël Confiant, quien mereciera el Premio Casa de las Américas en 2016. Los traductores, Josefina Castro Alegret y Rafael Rodríguez Beltrán, desandaron los entresijos de esta novela catalogada por el jurado del Premio Casa 2016 como un «gran fresco de la Martinica del período 1914-1918».

Hasta la Casa de la Diversidad Cultural, en la provincia de Camagüey, llegó la nueva entrega de *Anales del Caribe*, correspondiente a 2016. Durante su presentación en ese territorio, el viernes 24 de marzo, su directora, Camila Valdés León, comentó no solo el contenido editorial, sino además sobre los cambios en su diseño y perfil en esta nueva época de la publicación. Luego de sus primeras presentaciones simultáneas, en Mérida y Holguín, el jueves 16 de marzo, el número 182 de la revista *Conjunto* estuvo a disposición del público habanero cuando el actor

y director Osvaldo Doimeadiós presentó la nueva entrega en la Sala Tito Junco del Centro Cultural Bertolt Brecht, también el viernes 24 de marzo, previo a la función de *El espejo*, a cargo de Ludi Teatro, bajo la dirección de Mariam Montero.

La edición impresa de la revista *Contexto Latinoamericano* se presentó en la sala Manuel Galich el jueves 30 de marzo, con un moderno diseño y estrategia en las redes sociales. Ese primer número incluye un dossier dedicado al pensamiento y la obra del líder de la Revolución Cubana, Fidel Castro, y al análisis de temas actuales de la realidad internacional.

Agustín Ruiz, etnomusicólogo chileno, llegó a la sala Manuel Galich el viernes 21 de abril para presentar el libro *Hasta la vuelta del año, bailes chinos, festividades y religiosidad popular del Norte Chico*. El momento fue oportuno para reseñar los orígenes de estos bailes y su importancia en el proceso de fuerte sincretismo en el país sudamericano.

En la sala Manuel Galich, el miércoles 17 de mayo, el escritor cubano Reynaldo González presentó la segunda edición del libro *Teatro Martí, prodigiosa permanencia*, de la arquitecta Nancy González Arzola, el cual tuvo una primera edición en La Habana, por Ediciones UNIÓN, en tanto esta fue realizada en la República Dominicana en 2016.

Un nuevo número de Casa

Con el título *Fidel siempre* en su portada, la revista *Casa de las Américas* dedicó su número 286 al líder de la Revolución Cubana. La nueva entrega –que se presentó el jueves 18 de mayo en la sala Manuel Galich– incluye el texto «Fidel tiene que hacer en América todavía», declaración de la Casa de las Américas ante la muerte del gran revolucionario, así como un comunicado emitido por el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso) y una selección de artículos de cuarenta prestigiosos intelectuales de la América Latina y el mundo.

Del Premio de Composición 2017

Entre los días 10 y 14 de abril la Casa acogió la séptima edición de su Premio de Composición, dedicado en esta oportunidad a la música coral *a capella*. El jurado estuvo integrado por Boris Alvarado (Chile), Mario Lavista

(México), Manuel Ceide (Puerto Rico), Orlando Jacinto García (Cuba-Estados Unidos) y Roberto Valera (Cuba), quienes evaluaron cerca de catorce obras correspondientes a compositores de Bolivia, Brasil, Colombia, Cuba, Perú, Puerto Rico y Venezuela. A cincuenta años del primer empeño de la Casa de las Américas por estimular y difundir lo más reciente de la creación musical sinfónica, de cámara y coral del Continente, el Premio se acompañó del V Taller Latinoamericano de Composición e Interpretación, organizado de forma conjunta con la Asociación de Músicos de la Uneac. El programa incluyó conferencias, clases magistrales, muestras de arte y conciertos. La sesión de apertura reservó un momento de especial homenaje por los cien años de la vida y obra de la artista chilena Violeta Parra, cuando en la Sala Contemporánea quedó inaugurada la exposición *Te alabo, amiga mía, compañera*, donde estuvo emplazada su arpillera –una de las más queridas obras de la Colección Arte de Nuestra América–, y las canciones de Violeta, de modo cotidiano, habitaron la Casa por esos días. En la noche del viernes 14, en la sala Che Guevara, el jurado dio a conocer el premio de esta séptima edición, que correspondió al compositor Adrian Alexander Suárez Pérez (Venezuela), por su obra *Diamante duende*, con menciones para los cubanos Daniel Amir Toledo Guillén y Alexis Rodríguez Martínez, por las piezas *Dama gentil que duerme* y *Magnificat*, respectivamente.

Camino a Casa Tomada

El jueves 20 de abril, en la Galería Haydee Santamaría, los más jóvenes de la Casa tomaron el patio para presentar la estrategia comunicacional del evento *Casa Tomada. IV Encuentro de pensamiento y creación joven en las Américas*, que tendrá lugar del 19 al 22 de septiembre de 2017. Mientras se proyectaba el cartel que acompañará el encuentro, diseñado por Claudio Sotolongo, el Dj y productor musical Wichy D' Vedado hizo sonar la música electrónica.

Artes visuales

Un Café Arteamérica dedicado a los límites y convergencias de la escultura y la instalación como manifestaciones del arte contemporáneo fue solo el preámbulo para celebrar el aniversario 58 de la Casa de las Américas, institución fundada el 28 de abril de 1959. Este encuentro, que tuvo lugar el jueves 27 de abril en la sala Manuel Galich,

fue también el pretexto para clausurar la muestra *En el espacio: de lo escultórico a lo instalativo*. Sobre este tema dialogaron el escultor Tomás Lara, presidente del Consejo Asesor para el Desarrollo de la Escultura Monumentaria y Ambiental (Codema) y la doctora María de los Ángeles Pereira, profesora titular de Historia del Arte en la Facultad de Artes y Letras.

Teatreado

El Patio Casa Tomada fue el escenario para la presentación del grupo cubano Teatro del Puerto, que llegó el jueves 20 de abril con la puesta en escena de la obra para niños *Cesta de sueños*. En esta oportunidad las jóvenes actrices Yilian Fernández Alacal y Anabel Pla nos regalaron varias historias. De las cestas surgieron las travesuras del perro Sabuco, las peticiones de Loppi al camarón encantado, y la búsqueda del amor de una ratona que vive en la montaña. Canciones y juegos tradicionales de la infancia resultaron los intermedios que enhebraron estos cuentos.

A cincuenta años de la Canción Protesta

La cantautora cubana Liuba María Hevia subió a la sala Che Guevara el viernes 12 de mayo para regalarnos algunas de las sesenta y ocho canciones que integran su nueva producción discográfica, *Vidas paralelas*, una suerte de antología musical que rinde tributo a la canción de autor y al movimiento de la Nueva Trova. Acompañada por otros músicos como los cubanos Raúl Torres, Polito Ibáñez e Ireno García, la brasileña María Marta y la venezolana Amaranta, la autora de temas como «Ángel y Habanera», «Ausencia» y «Si me falta tu sonrisa» regresó a ese mítico escenario donde realizó uno de los primeros conciertos en los años noventa, cuando comenzaba su carrera musical.

En el contexto de Cubadisco 2017, y a propósito de los cincuenta años del Encuentro de la Canción Protesta, la sala Che Guevara acogió el jueves 18 de mayo al guitarrista y tresero cubano Pancho Amat y su Cabildo del Son, acompañados esta vez por Tony Mapey y su grupo.

La Casa y la literatura paraguaya

El viernes 12 de mayo, a propósito del aniversario doscientos seis de la Independencia de Paraguay, la Casa de las Américas, en colaboración con la embajada de ese país

sudamericano en Cuba, recibió al periodista y escritor Mario Rubén Álvarez, y al profesor de literatura latinoamericana de la Universidad de Toulouse y diplomático Christian Estrade, quienes impartieron las conferencias «El bilingüismo paraguayo en las obras de Augusto Roa Bastos» y «Augusto Roa Bastos en Francia, lugar de su exilio», respectivamente. La obra de otro escritor paraguayo también fue motivo de debate en esa oportunidad en la sala Manuel Galich, cuando el investigador y crítico cubano Emmanuel Tornés presentó la novela *El invierno de Gunter*, de Juan Manuel Marcos.

Coloquio Internacional Diversidad cultural en el Caribe: Memoria y conflictos de fronteras

En su sexta edición, el Coloquio internacional Diversidad cultural en el Caribe abordó, del 22 al 26 de mayo, las diversas aristas del tema «Memoria y conflictos de frontera», a partir de los centenarios del traspaso de las Islas Vírgenes danesas a los Estados Unidos, y de la implementación de la Jones Act por el Congreso de este país para otorgarle la ciudadanía norteamericana a los puertorriqueños; así como por los ochenta años de la masacre de haitianos en 1937 en la frontera de Haití con la República Dominicana. El evento se unió en esta ocasión a las actividades de celebración desde Cuba por los cincuenta años del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso), que ha sostenido una labor sistemática en la consolidación de redes académicas latinoamericanas y caribeñas. Por tal motivo, una amplia representación de miembros de los Grupos de Trabajo («El Caribe: afrodescendencia, racismo y resistencias» y «Pensamiento crítico descolonizador en el Caribe») participaron en las sesiones del Coloquio y sostuvieron, dentro de ese marco, sus reuniones de coordinación. A su vez, esta edición formó parte de las acciones de 2017 de la Cátedra Unesco para el Diálogo Intercultural en Nuestra América, de la Casa de las Américas. La cita incluyó conferencias, paneles, un foro audiovisual, espectáculos dancarios, exposiciones, y concluyó con un concierto del artista barbadense Mighty Gabby, quien estuvo acompañado por músicos cubanos, entre ellos Alejandro Falcón y Ruy López-Nussa.

Visitas

El miércoles 1 de marzo, RFR recibió al embajador de Suecia Jonas Lovén. El jueves 9, Vivian Martínez Tabares,

directora de Teatro, recibió a Kathy Barrach (Estados Unidos). El viernes 31, la directora de Música, María Elena Vinuesa, recibió al músico estadounidense Scott Latsky.

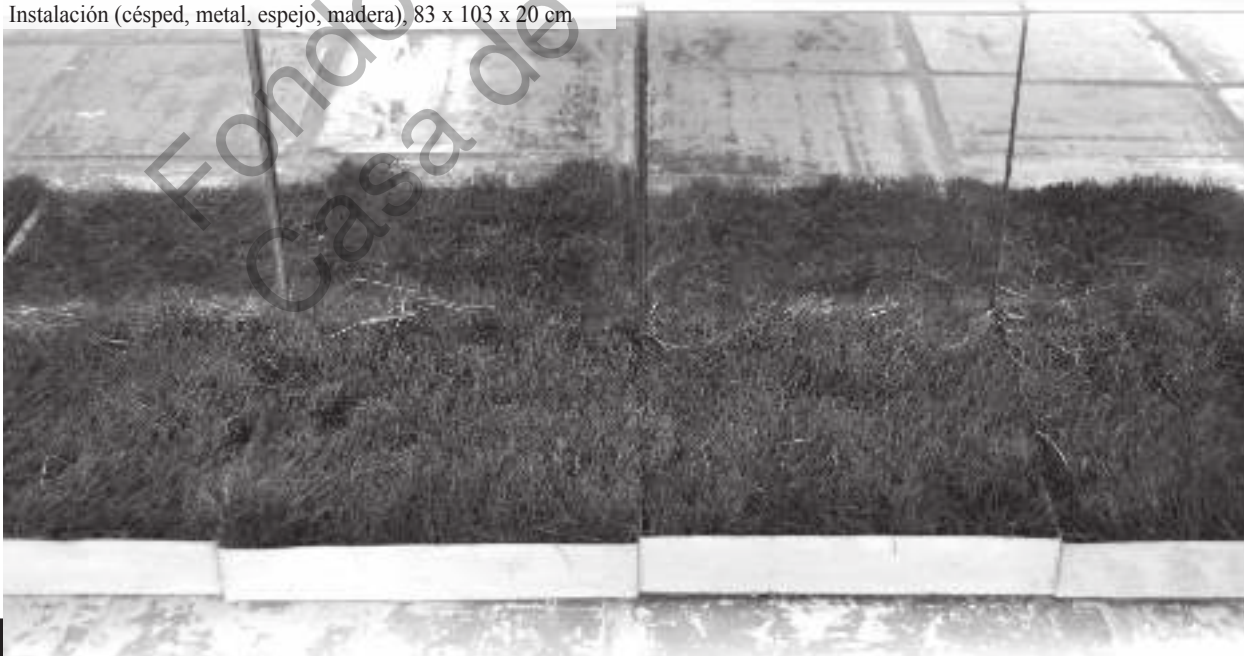
El martes 4 de abril, el director de Diseño de la Casa de las Américas, Pepe Menéndez, recibió a un grupo de estudiantes de la Universidad de Burg Giebichenstein, Alemania, y el viernes 7, Vivian Martínez Tabares le dio la bienvenida al actor uruguayo Santiago Sanguinetti. El miércoles 12, la directora de Relaciones Internacionales, Yolanda Alomá, sostuvo un encuentro con Pablo Rabasco, director general de Cultura de la Universidad de Córdoba (España), y el viernes 14, junto con Arien González, directora de la Biblioteca, se reunió con Franklin W. Knight, escritor e investigador estadounidense. El martes 18, Claudia Zaldivar, María José Lemaitre y Carla Macchiavello, directora e investigadoras, respectivamente, del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, dialogaron con RFR y otros compañeros a propósito de la posibilidad de establecer un convenio entre esa institución y la Casa para una investigación acerca de los nexos de Cuba y Chile. El martes 25, nos visitó el

actor brasileño Lico Turle, quien donó publicaciones a la Casa. El jueves 27, Silvia Gil, directora del Programa Memoria, recibió a Florencia Lagos, agregada cultural de la embajada de Chile, también a propósito del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, y al día siguiente, dialogó con la cantante y referente de la educación popular feminista brasileña Beatriz Cannabrava, y con su compañero, el periodista Paulo Cannabrava.

El viernes 5 de mayo, Camila Valdés, directora del Centro de Estudios del Caribe, recibió al investigador David Comissioning, del Movimiento Clement Payne, de Barbados, a propósito de los preparativos del Coloquio sobre Diversidad (más información en esta misma sección). El martes 16, RFR recibió al investigador francés Paul Estrade, con quien dialogó entre otros temas sobre la presentación del libro *José Martí. Los fundamentos de la democracia latinoamericana*. El jueves 18, Marcia Leiseca, vicepresidenta primera, y Silvia Gil conversaron con la exembajadora argentina y amiga de la Casa Juliana Marino, y al día siguiente, la embajadora colombiana, Araceli Morales, fue recibida por RFR.

Cierre de la información: 31 de mayo

CONSUELO CASTAÑEDA (Cuba): *Relación entre la imagen virtual y la imagen real a través de un elemento de paisaje*, 1982. Instalación (césped, metal, espejo, madera), 83 x 103 x 20 cm.



El poeta y ensayista JORGE LUIS ARCOS (Cuba, 1956) tuvo a su cargo el prólogo del libro *Otros poemas. Textos inéditos y publicados en revistas*, de Raúl Hernández Novás, presentado este año por el Fondo Editorial Casa de las Américas y Ediciones UNIÓN.

La ensayista, narradora y poeta argentina ROSALBA CAMPRA tiene entre sus publicaciones más recientes *Zona de Juego*, *Ficciones desmedidas* y *Los que nacimos en Tlön: Borges o los juegos del humor y del azar*.

Conocido por sus aportes al movimiento de la creolidad, PATRICK CHAMOISEAU (Martinica, 1953) ha obtenido, entre otros premios relevantes, el Carbet 1990 por *Antan d'enfance*, y el Goncourt 1992 por su novela *Texaco*.

NORGE ESPINOSA MENDOZA (Cuba, 1971) es poeta, dramaturgo y crítico cultural, y tiene entre sus títulos más recientes *Cuerpos de un deseo diferente* (2013), colección de poemas, reseñas y ensayos vinculados con la vida de las comunidades LGBTI en Cuba.

LOURDES GIL (Cuba, 1950) cursó Lengua y literaturas hispánicas en España y los Estados Unidos. Tiene, entre otros poemarios, *El cerco de las transfiguraciones* y *Empieza la ciudad*, y ha publicado además los ensayos *Puentes hacia Cuba* y *Las relaciones culturales entre Estados Unidos y América Latina después de la Guerra Fría*.

JAIME GÓMEZ TRIANA (Cuba, 1978) es crítico e investigador teatral, y profesor en la Universidad de las Artes. Dirige el Programa de Estudios sobre Culturas Originarias de la Casa de las Américas.

NAHELA HECHAVARRÍA (Cuba, 1980) es especialista en artes visuales y curadora en la dirección de Artes Plásticas de la Casa de las Américas, así como editora de la publicación digital *Arteamérica*.

PETER HULME (Reino Unido, 1948), catedrático emérito de la Universidad de Essex, publicó en 2011 *Cuba's Wild East: A Literary Geography of Oriente*.

La crítica e investigadora teatral VIVIAN MARTÍNEZ TABARES (Cuba, 1956) es antóloga y prologuista del volumen *Escena y tensión social*, que incluye obras de la dramaturgia cubana contemporánea.

La escritora y filóloga SELENA MILLARES (España, 1963) ha sido galardonada con los premios Antonio Machado (2014) y Città di Sassari (2013). Profesora en la Universidad Autónoma de Madrid, fue jurado del Premio Casa en su edición de 2017.

YENYS LAURA PRIETO VELAZCO (Cuba, 1989), periodista y poeta, ganó en 2014 el certamen internacional de poesía Alejandra Pizarnik por la obra *Memorias de un hombre adyacente*.

La ensayista y crítica literaria CIRA ROMERO (Cuba, 1946) es investigadora del Instituto de Literatura y Lingüística. Tuvo a su cargo la edición crítica de dos novelas cubanas del siglo XIX: *Una pascua en San Marcos* y *El Rancheador*.

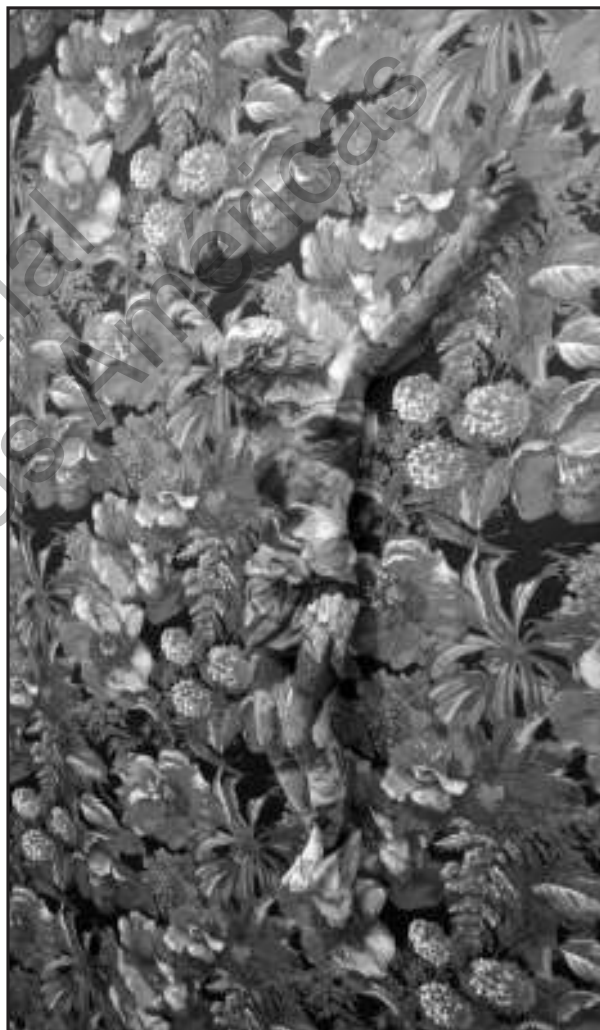
LORENA SÁNCHEZ (Cuba, 1990) es licenciada en Periodismo por la Universidad de La Habana y especialista de la Dirección de Comunicación e Imagen de la Casa de las Américas. Colaboraciones suyas aparecen en varios medios de su país.

El ensayista y profesor SILVIO TORRES-SAILLANT (República Dominicana, 1954) es director del Latino-Latin American Studies Program de la Universidad de Syracuse, y director-fundador del CUNY Dominican Studies Institute, del The City College of New York.

CAMILA VALDÉS LEÓN (Cuba, 1988) es profesora de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana y directora del Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas.

En el dossier dedicado a Gabriel García Márquez se incluyen textos y mensajes del narrador, ensayista y crítico literario JOSÉ ALCÁNTARA ALMÁNzar (República Dominicana, 1946), del narrador y jurado del Premio Casa 2017 REY ANDÚJAR (República Dominicana, 1977), del embajador de Colombia en La Habana GUSTAVO BELL LEMUS (Colombia, 1957), de la poeta y narradora PIEDAD BONNETT (Colombia, 1951), del Premio de narrativa José María Arguedas 2009 ROBERTO BURGOS CANTOR (Colombia, 1948), del narrador y periodista FERNANDO BUTAZZONI (Uruguay, 1953) y del narrador, traductor, crítico y jurado del Premio Casa 2017 JUAN CÁRDENAS (Colombia, 1978). Además, del narrador FERNANDO CONTRERAS CASTRO (Costa Rica, 1963), del poeta ARTURO CORCUERA (Perú, 1935), de la narradora ALEJANDRA COSTAMAGNA (Chile, 1970), del ganador del Premio de poesía José Lezama Lima 2013 RAFAEL COURTOISIE (Uruguay, 1958), del novelista y Premio Casa de las Américas 2009 CLAUDIO FERRUFINO-COQUEUGNIOT (Bolivia, 1960), de los narradores MILTON FORNARO (Uruguay, 1947) y ANA GARCÍA BERGUA (México, 1960), de la profesora y ensayista ALEYDA GUTIÉRREZ MAVESoy (Colombia, 1970), de los narradores ANDREA JEFTANOVIC (Chile, 1970), MARTÍN KOHAN (Argentina, 1967) y EDUARDO LALO (Puerto Rico, n. en Cuba, 1960), de la narradora y poeta ADRIANA LISBOA (Brasil, 1970), del narrador, periodista y editor SERGIO MISSANA (Chile, 1966), del narrador, periodista y traductor ERIC NEPOMUCENO (Brasil, 1948) y del ensayista, narrador y cronista PEDRO ÁNGEL PALOU (México, 1966). Asimismo, aparecen textos del poeta y Premio Casa de las Américas 1978 HILDEBRANDO PÉREZ GRANDE (Perú, 1941), de los narradores ANA QUIROGA (Argentina, 1967) y HERNÁN RIVERA LETELIER (Chile, 1950), del ganador del Premio de ensayo Ezequiel Martínez Estrada 2009 GRINOR ROJO (Chile, 1941), de la narradora y ensayista ANACRISTINA ROSSI (Costa Rica, 1952), del ganador del

Premio Casa de literatura brasileña 2013 LUIZ RUFFATO (Brasil, 1961), del cronista y maestro de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano ALBERTO SALCEDO RAMOS (Colombia, 1963), del narrador y jurado del Premio Casa 2016 RAMIRO SANCHIZ (Uruguay, 1978), de la poeta CHIQUI VICIOSO (República Dominicana, 1948), del narrador y protagonista de nuestra Semana de Autor en 2013 JUAN VILLORO (México, 1956) y del narrador CARLOS WYNTER (Panamá, 1971).



LEÓN FERRARI (Argentina): *Mimetismo* (detalle), 1994. Técnica mixta (tela, yeso, acrílico), 300 x 150 x 14 cm