

## 2 Una iconología para la Guerra Grande

*María del Carmen Barcia* / Recordamos el aniversario 150 del inicio de las luchas por la independencia nacional, con las palabras de presentación del libro que reúne la escasa y dispersa iconografía de la Guerra de los Diez Años.

### CAMAGÜEYANAS

## 10 Martha Jiménez y la transgresión del código femenino hegemónico

*Kezia Zabrina Henry Knight* / En torno al sujeto y la identidad femenina en medio de un contexto de crisis, gira la obra de esta escultora camagüeyana.

## 18 Flores del Tílima. Logros de la mujer principeña en la música

*Verónica Elvira Fernández Díaz* / La autora nos ofrece una significativa información referida al papel de las mujeres camagüeyanas en la música cubana.

## 24 Todas somos, efectivamente, reinas

*María Antonia Borroto* / La revisitación a dos documentales, en los que está involucrada la guionista y cineasta Oneyda González, nos lleva a comprender mejor nuestra identidad como nación y como individuos.

## 29 El mito de la isla: "Regreso a Citerea" de Abilio Estévez

*Fabiola Cecere* / La insularidad, tema omnipresente en la obra de Abilio, es analizada en los diversos matices con que el autor la aborda en este cuento.

## 33 La puerta dorada del Bósforo

*Daniela Rita Fernández Hernández* / La novela *Estambul. Ciudad y recuerdos*, del escritor turco Orhan Pamuk, ofrece al lector una visión de los contrastes y las confluencias de Occidente y Oriente en esta urbe transcontinental.

## 38 Michael Fehr y sus narraciones poéticas

*Olga Sánchez Guevara* / La extraordinaria experiencia de este autor suizo que crea (y muestra) su obra como una verdadera *performance*, plena de belleza y musicalidad.

## 41 Taller de cerámica del ISA: Una plataforma creativa para una cerámica renovada

*Índira Carrillo Álvarez* / Siguiendo una fértil tradición del arte de la cerámica en Cuba, el taller surgido dos décadas atrás ha permitido que jóvenes figuras contribuyan al desarrollo de esta forma de expresión artística.

## 49 BH en RyC

*Israel Castellanos León* / La Bienal habanera siempre ha estado presente en RyC, tanto en las páginas de la publicación como en exposiciones colaterales en nuestra galería Espacio Abierto. Aquí procuramos un repaso de ello.

## 58 La chispa de la historia. El arte de la propaganda en China y la India: 1900-1976

*Jorge Sánchez* / Estudio pormenorizado del empleo de la propaganda en esos dos gigantes asiáticos, ahondando en sus nexos y diferencias con Occidente.

## 67 Antetexto, máscaras e historia en Un verano en Tenerife, de Dulce María Loynaz. Una mirada trasatlántica

*Luisa Campuzano* / Una lectura atenta de este libro de Loynaz, su manuscrito y algunas crónicas de viaje nos revelan múltiples claves de su escritura, así como el contexto de lo que ella llamara su "fugaz carrera".

## 73 El Caribe en la poesía de Alejo Carpentier

*Analay Medero Álvarez* / El interés de Carpentier por el Caribe, constante en su narrativa y su ensayística, también se encuentra presente en su escasa y poco divulgada obra poética.

## 81 Aquí y ahora, ellas también hablan sobre literatura: crítica literaria y perspectiva de género en Cuba

*Raiza Rodríguez Domínguez* / Un acercamiento al trabajo crítico de cinco estudiosas cubanas contemporáneas.

## 87 Caleidoscopio y contrarreloj en Boloña

*Alain Serrano* / Diversidad de empeños, logros y propuestas salen a la luz en esta entrevista al director de la editorial de la Oficina del Historiador de La Habana

## 92 A TIEMPO

*Del arte en Cuba: Esculturas*, de Lillian Llanes / *René Hernández Barrios* // *Acosta Danza-Temporada Verano* / *Reny Martínez* // *Porque la memoria siempre viene a asombrarla* / *Caridad Atencio*

## 98 VISTAZOS

## 100 ESPACIO ABIERTO



### PORTADA Y CONTRAPORTADA:

Del libro *Iconografía de la Guerra de los Diez Años*, grabado que alude a los días en que se gestaba la Constitución de Guáimaro.

REVERSO DE PORTADA:  
De la artista Martha Jiménez, *Las tres chismosas*, 130 x 60 x 40 cm, tres esculturas en bronce, 2002-2003.

REVERSO DE  
CONTRAPORTADA: Obras  
de los artistas Bryde Kelly y  
José Clemente Gascón.

### Directora

Luisa Campuzano

### Subdirector editorial

José León Díaz

### Consejo asesor

Graziella Pogolotti,

Ambrosio Fornet

y Antón Arrufat

### Redacción

Israel Castellanos

y Alain Serrano

### Diseño

CJLCh

### Redacción

Calle 4 # 205,

e/ Línea y 11,

Vedado,

Plaza de la Revolución

Tel: 7830-3665

### E-mail:

ryc@cubarte.cult.cu

### Web site:

www.ryc.cult.cu

### Precio del ejemplar:

\$ 5.00 (atrasado: 5.50)

### Fotomecánica

### e Impresión:

UEB Gráfica Caribe

### Permiso

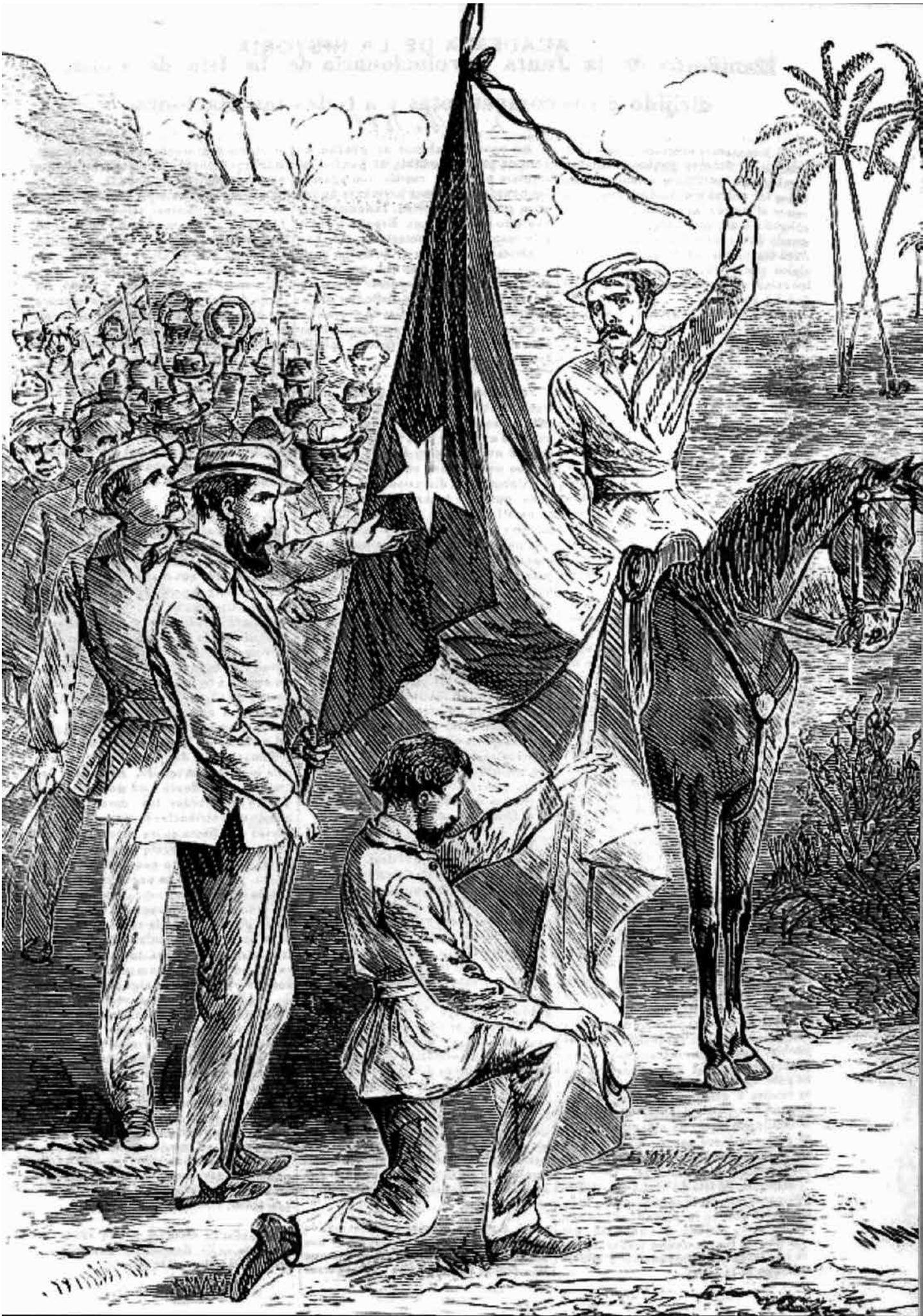
81279/143.

Publicación financiada  
por el FONCE

REVOLUCION CULTURAL

No. 3-4 julio-diciembre | 2018 |  
Época V | Año 60 de la Revolución |  
La Habana, Cuba.

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

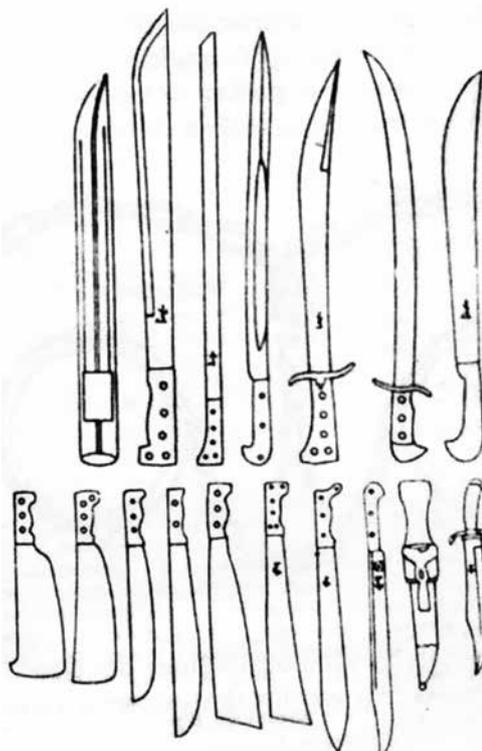


# Una iconología para la Guerra Grande

**María del Carmen Barcia**  
Profesora de Mérito de la Alta Casa  
de Estudios Fernando Ortiz,  
distinguida con el Premio Nacional  
de Ciencias Sociales en 2003 y  
el Premio Nacional de Historia en  
2005. Su último título: *Oficios de  
mujer: parteras, nodrizas y amigas*  
(2015).



Los cubanos,  
decididos a darlo todo  
por la libertad,  
tomaron las armas.  
Y lo que estuvo  
al alcance de todos  
fue el machete  
de trabajo diario.



**É**ramos muy jóvenes en la década comprendida entre 1967 y 1977, cuando nos iniciábamos profesionalmente, pero a pesar de nuestra inmadurez ya estábamos vinculados de una u otra forma a la historiografía cubana. Por esos años la sabiduría de Zoila Lapique y su nivel de erudición sobre las fuentes era un referente proverbial, a ella acudíamos para aclarar dudas y buscar todo tipo de informaciones. Desde comienzos de los sesenta Zoila estuvo vinculada a un historiador paradigmático, Manuel Moreno Fragnals, en una excelente mixtura, pues del atrevimiento y capacidad polémica de este y la acuciosidad infinita y sabia de Zoila, surgieron obras clásicas para la historiografía cubana, como ocurrió con *El Ingenio*. Para ese libro ella preparó un inventario de las fábricas de azúcar que se ha publicado solo de manera fragmentada, muchos años después.

*La iconografía de la Guerra de los Diez Años*, que hoy nos ocupa, también fue abordada, inicialmente, a cuatro manos. Luego ese esfuerzo se completó con la laboriosidad de Beatriz Moreno Masó, una mujer cuyos dos apellidos prestigian nuestra historiografía, no solo por su padre sino por la dinastía materna vinculada a Calixto Masó. Su publicación era una deuda sin saldar que hoy nos convoca.

Algunas preguntas son esenciales para abordar el análisis de este libro: ¿Qué sería del estudio de la historia sin los soportes gráficos?, ¿podrían los historiadores y estudiosos de la cultura entender otras épocas sin el apoyo de las imágenes?, ¿existe un método para interpretar acertadamente los vestigios que aparecen en



Vista de la calle del Comercio tras el incendio, Bayamo.

A la derecha, el periódico satírico y literario *El Moro Muza* ilustra su portada con el recibimiento a los voluntarios catalanes. Debajo, diversas escenas de las cruentas jornadas que vivió La Habana durante los sucesos de Villanueva.



diferentes soportes?, ¿cómo se puede utilizar la imagen como testimonio histórico? Son preguntas difíciles de responder, porque las imágenes, como otras fuentes, no son creadas para el uso de historiadores, historiadores del arte u otros especialistas, pensando en su utilización presente o futura, sino que parten del interés diverso de pintores, grabadores, fotógrafos contemporáneos a los hechos; y su elaboración pasa por intenciones de diverso tipo. Se entra entonces en un campo que trasciende la iconografía y se adentra en la iconología, es decir, en la interpretación de los mensajes que pretenden comunicar los creadores de las imágenes y en el conocimiento de quienes las utilizan, porque no todas ofrecen igual grado de información, y sacarles provecho se convierte entonces en obra de la agudeza y de los conocimientos de algunos agraciados. El historiador alemán Erwin Panofsky<sup>1</sup> insistía en que las imágenes forman parte de una cultura total, por lo que no pueden comprenderse si no se tiene un conocimiento profundo del mundo en que se insertan, de modo que, por citar un ejemplo sumamente ilustrativo del propio Panofsky, un aborigen australiano “sería incapaz de reconocer el tema de la *Última cena*; pues para él solo expresaría la idea de una comida más o menos animada”. Esto significa que una lectura adecuada de las imágenes requiere erudición. Lo cierto es que cada vez con mayor frecuencia, junto a los documentos y a los testimonios orales, estas ocupan un lugar importante.

A pesar de ello, son pocos los historiadores que consultan estos archivos si los comparamos con los que trabajan en los depósitos documentales, manuscritos o impresos. Con frecuencia se utilizan representaciones, pero solo para ilustrar, sin mayores comentarios y sin buscar respuestas para otras cuestiones. Recuerdo que cuando comencé a impartir docencia tenía que enseñar Prehistoria e Historia Antigua y Media, y las imágenes eran para mí muy importantes, porque explicar la caza de los primitivos sin mostrar las pinturas de las cuevas de Lascaux, me resultaba, si no imposible, harto difícil, y mostrar las pirámides egipcias o las mastabas de las grandes culturas americanas, era casi imprescindible para referirme a la coerción de los campesinos que debían construir las.



Arriba, sello empleado por los revolucionarios cubanos en Nueva York. Debajo, un billete de la República de Cuba en Armas firmado por Carlos Manuel de Céspedes.



Muy pronto se hizo sentir la presencia militante de la mujer revolucionaria: Laborantas de Nueva York.





La historia de la cultura, que comenzó hace muchos años, tuvo en especialistas de la dimensión de Burckhardt y de Huizinga un uso explicativo de las imágenes de los cuadros de Rafael o Van Eyck. Burckhardt, quien escribió varias obras sobre el arte italiano antes de dedicarse a la cultura del Renacimiento, calificaba a las imágenes como “testimonios de las fases pretéritas del desarrollo del espíritu humano», de objetos «a través de los cuales podemos leer las estructuras de pensamiento y representación de una determinada época”. Huizinga disertó sobre “El elemento estético en el pensamiento histórico”, declarando que “lo que tienen en común el estudio de la historia y la creación artística es una manera de formar imágenes”.



La “crítica de las fuentes” aplicada a la documentación escrita constituye desde hace bastante tiempo una parte fundamental de la formación de los historiadores. En comparación con esta, la de los testimonios visuales sigue estando muy poco desarrollada, aunque el análisis de estos, como la lectura de los textos, plantea problemas de contexto, de función, de retórica, de calidad del recuerdo y de muchas otras cuestiones. El tiempo ha transcurrido y estamos insertos en plena revolución digital, por ello será interesante comprobar cómo los historiadores de la generación más reciente, que se ha visto expuesta a los ordenadores y las tabletas desde que nacieron y que siempre ha vivido en un mundo saturado de imágenes, se sitúa ante los testimonios visuales del pasado.

Todos estos asuntos a los que he aludido y posiblemente muchos otros que escapan a la lectura de un libro, están presentes en la *Iconografía de la guerra de los Diez Años* elaborada por Zoila Lapique, Manuel Moreno Fragnals y Beatriz Moreno Masó, que en una excelente edición pone en nuestras manos la Editorial Boloña. En principio quiero destacar que estamos en presencia de una obra erudita, que va mucho más allá de la presentación iconográfica, para convertirse en una iconología de esos años, al menos de parte de ellos.

¿Cómo esperar que una guerra colonial disponga de imágenes generadas por sus insurrectos, más aún si se tiene en cuenta que estos apenas cuentan con medios para generar o propagar sus intenciones? Es la metrópoli y son sus apoyaturas las que cuentan con periódicos y revistas para dar a



A la derecha de estas líneas, una caravana de desplazados por la guerra. Y debajo, un hospital de campaña mambí.



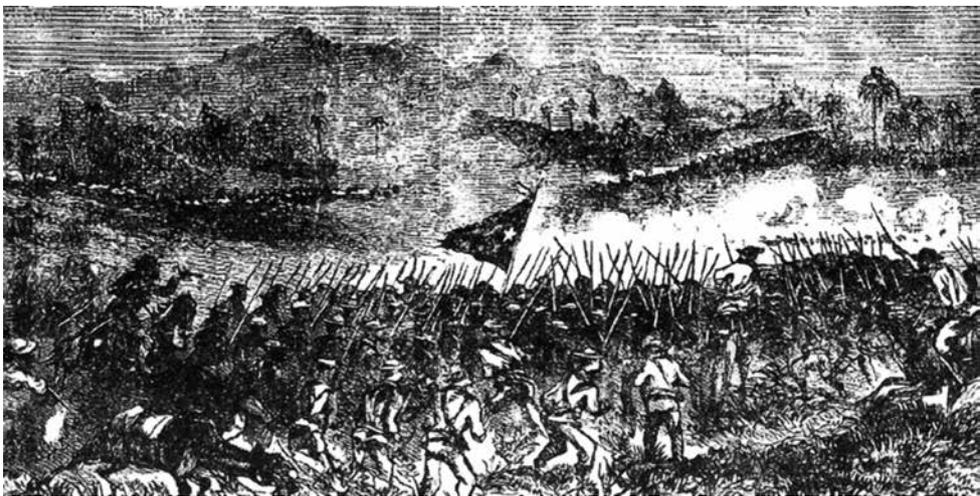
En la página anterior, arriba, una familia indigente hallada en los campos por soldados españoles. En el centro, la tea incendiaria, otra arma de los mambises. Y debajo, grabado que representa el apresamiento de Perucho Figueredo y los hermanos Tamayo, enfermos y malheridos no dieron muestras de cobardía en ningún momento. Obsérvese cómo reflejó el dibujante la postura viril del autor del Himno Nacional.



conocer sus acciones. Esto no impide, sin embargo, la lectura iconológica de sus imágenes, ni las ausencias o distorsión de las acciones que representan. Pero todo esto transcurre en un espacio que, para interpretar sus representaciones, debe ser conocido a profundidad y es este uno de los aciertos principales de este libro.

La guerra que se relata no es la que transcurre en los campos de Cuba, no hay imágenes de los combates de insurrectos victoriosos, ni elogios o simplemente representaciones justas de los mambises. Pero sí aparece la vacía magnificencia de España y la distorsión en la prensa norteamericana de los emigrados, de sus clubes y de sus avatares. Cuando más, se presentan imágenes de sucesos que tuvieron una trascendencia internacional como la tragedia del *Virginus*. Para desvirtuar esa representación manipuladora está el conocimiento profundo de un proceso, de las fuentes documentales que permiten complementar lo que realmente ocurre, que llena vacíos, que explica circunstancias y que descansa sobre la particular erudición de Zoila Lapique.

Ya que no podemos referirnos a todo, utilicemos algunos ejemplos. Reflejaba la prensa, en imágenes diferentes, como algo honroso y virtuoso, la llegada a Cuba de los infelices quintos. Eran traídos en los buques de Antonio López, quien antes se había enriquecido en Santiago de Cuba, donde tuvo ingenios y cafetales. Cuando regresó a España, fundó una compañía transatlántica que llevaba su nombre y llegó a obtener el título de Marqués de Comillas. Con la Guerra de Restauración en Santo Domingo, sus barcos, representados en esta iconografía, no solo trasladaban soldados que venían a morir, sino armas, vituallas, vestimenta. Todo era parte de un rentable negocio y ese análisis descansa sobre una base de conocimientos de lo que sucedía. Igual ocurre con el simbólico y ridículo entierro del gorrión que supuestamente representaba a un soldado español. No quedaban atrás los políticos norteamericanos, para quienes la gran mujer y patriota que fue Emilia Casanova no era más que un ser estafalario que había descuidado su hogar para ocuparse de política, en tanto su marido, el no menos renombrado Cirilo Villaverde, se ocupaba de cuidar los hijos, cuestión insólita en esos años. También los representaban a ambos en una fiesta abakuá, mezclando despectivamente la de-



Sobre estas líneas, combate de las Minas de Tana o de Juan Rodríguez. En la página siguiente, arriba, ataque por las tropas de Ignacio Agramonte a una torre óptica.

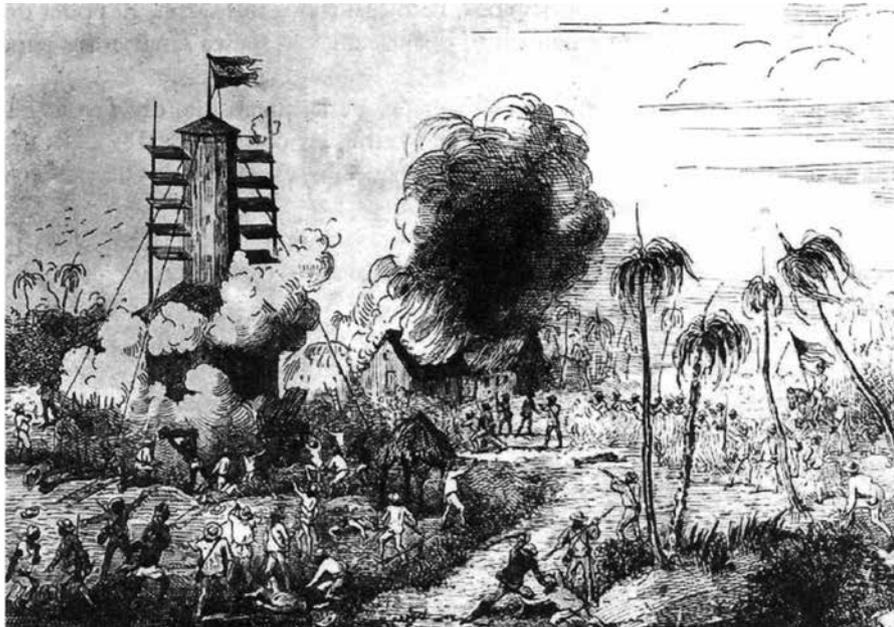
Al tener que retirarse los mambises por no contar con los medios necesarios para un asedio, los colonialistas dieron gran propaganda a este hecho. Al centro, entrada triunfal a La Habana de Arsenio Martínez Campos, luego del Pacto del Zanjón. Y debajo, un grupo de soldados cubanos.



Gorrión: pájaro oriundo de Europa que, traído a Cuba, se multiplicó prodigiosamente. Fue símbolo del colonialismo español.



bijirita: nombre genérico con que se denomina popularmente a varias especies de aves pequeñas muy comunes en Cuba. Fue considerado el símbolo de cubanía en contraposición al gorrión.



portación de muchos negros, fueran ñañigos o no, con las actividades de los clubes patrióticos que radicaban en los Estados Unidos, y es que unos y otros representaban el peligro de una emigración comprometida con la guerra de Cuba

La insistencia con que los norteamericanos representaban la debilidad y fragilidad de Cuba, arrodillada y auxiliada por los Estados Unidos, tampoco oculta la intención de un falso amparo. La grosería, pues no puede ser calificada de otra forma, de algunas caricaturas publicadas por *El Moro Muza*, sobre las suripantas —como denominaban a las mujeres que se iban a la manigua—, las laborantas —aquellas que ayudaban a la revolución—, o los mambises, encuentran respuesta en la décima del poeta camagüeyano Antenor Lescano a la ofensiva caricatura de Juan Martínez Villergas, director del mencionado semanario, con la que solo la acuciosidad de Zoila logra conectar. Eso y mucho más está en este libro y los lectores lo irán descubriendo poco a poco, porque lo bueno de disfruta con delicia y paciencia. Felicitamos a Zoila y a Beatriz por regalarnos esta obra, que será un referente obligado para nuestra guerra primera y mayor. En cada página hay algo importante y novedoso, sea imagen o comentario, porque se han sabido mezclar con sagacidad y también con modestia, desde su título, la iconografía de la guerra, con la iconología de sus verdades.

#### Notas

<sup>1</sup> Erwin Panofsky (Hannover, 30 de marzo de 1892-Princeton (Nueva Jersey), 14 de marzo de 1968) fue un historiador del arte y ensayista alemán, exiliado en los Estados Unidos. Su obra más conocida es *Estudios sobre iconología*. Participa en la fundación del Instituto Warburg y recibe en su formación una influencia muy decisiva de Ernst Cassirer en cuanto a la definición de "símbolo", como se aprecia en su obra *La perspectiva como forma simbólica*. Entre 1926 y 1933 fue profesor numerario en la Universidad de Hamburgo, donde había empezado a enseñar en 1921, pero abandonó Alemania cuando los nazis tomaron el poder (era de ascendencia judía) y se instaló en Estados Unidos, adonde ya había viajado como profesor invitado en 1931. Fue profesor en el Institute for Advanced Studies de la Universidad de Princeton (1935-1962), pero también trabajó en las universidades de Harvard (1947-1948) y Nueva York (1963-1968).



# Martha Jiménez y la transgresión del código femenino hegemónico

**Kezia Zabrina Henry Knight**  
Historiadora del arte.  
Especialista en la Oficina  
del Historiador  
de la Ciudad de Camagüey.



Martha Jiménez junto a una de sus esculturas, *Jineta*, en el Parque Ecológico de Eskisehir, Turquía, 2008.

**L**a intelectual Olympe de Guoges, al calor de los principios de libertad, igualdad, y fraternidad proclamados por la Revolución francesa, escribió la *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana* (1791), variante femenina del documento escrito en 1789. Este alegato significó un grito emancipador que exigió una mejor instrucción para las mujeres, los mismos derechos para el matrimonio entre el hombre y la mujer, entre otras demandas. Como paradoja, en ese mismo clima revolucionario de autonomía e igualdad social que revolucionó al mundo, a las mujeres se les prohibió participar de la actividad política, al punto que Olympe de Guoges fue guillotínada en 1793. Razones sobradas existieron para que el feminismo del siglo XIX luchara por alcanzar el espacio público, político, el sufragio universal de la mujer y mejores condiciones de trabajo, fundamentalmente. Luego, en los años sesenta y setenta del siglo XX las demandas políticas y reivindicativas se profundizan. Hasta que en los años ochenta, desde la perspectiva de Oraić Tolić (*Criterios* [2015], pp. 201-215) el pensamiento de la diferencia defiende los valores propios de la mujer, su identidad específica y se institucionaliza la cuestión del *segundo sexo*. En este sentido, en torno al sujeto y la identidad femenina, la obra artística de Martha Jiménez Pérez interpreta a partir de los años 1990 del siglo XX a una mujer que se impone y distingue en un contexto de crisis observado en Cuba como *período especial*.

Martha, en 1965, se graduó de Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Instructores de Artes, en La Habana. Establecida en la ciudad de Camagüey, fundó grupos de aficionados en los que muchos de sus alumnos se transformaron en importantes artistas que trascendieron el espacio nacional. Cultivó la pintura, el grabado, dibujos a tinta, entre otras técnicas. Su laboriosidad inteligente le permitió el meritorio premio que la UNESCO en 1997 otorgó al “mejor conjunto de obras”, así como el premio UNEAC al *Conjunto Escultórico Plaza del Carmen* emplazado en la ciudad de Camagüey, donde reside; la Segunda Bialn Internacional de Teapot Art Contemporáneo de Shanghai en China premió dos vasijas de cerámicas como parte de un concurso a principios del año 2010. Ciertamente sus obras han sido expuestas en predios diversos a lo largo del país y allende los mares como República Dominicana, Francia, Estados Unidos, Canadá, México, Chile, y su obra fue invitada al evento Art Shanghai 2010, uno de los más importantes en Asia.

En Turquía formó parte del evento International Symposium of Overglaze Ceramic Paintings, en 2009, organizado por la Universidad Anadolu, Departamento de Bellas Artes. Asimismo, del V y IX Simposio Internacional de Terracota promovido por la alcaldía de Eskisehir. En febrero de 2018 fue la única latinoamericana partícipe del Parallax Art Fair en Londres, Inglaterra.

De manera que por el alcance de su obra es meritorio un acercamiento de perfil científico que destaque la cosmovisión de esta artista con



Junto a estas líneas, *Las tres chismosas*, escultura en bronce, 130 x 60 x 40 cm (tres esculturas), 2002-2003. Debajo, a la izquierda, un performance durante una muestra de 2017; y a la derecha, una calcografía de 2016, 45 x 31 cm.

respecto al tema de la mujer, el cual es recurrente y singular en el contexto en que se desarrolla. Lo anteriormente expuesto justifica que la investigación se desarrolle a partir de dos visos teóricos, se distingue la sociología de la familia para la caracterización de la familia monoparental, matrifocal y se destaca el análisis de textos desde la semiótica cultural para la interpretación de los signos presentes en la técnica artística escogida.

Resulta pertinente el concepto sociológico de familia monoparental, convivencia de uno o de varios hijos menores —generalmente menores de 18 años— con solo uno de sus

### I. Análisis intertextual:

La obra de la artista distingue de manera singular una intertextualidad que se establece de forma dialógica entre el texto nuclear y otros textos con los que entra en relaciones semióticas complejas, como por ejemplo el contexto que delimita el texto nuclear y el medio para su producción. (Lotman, 2001, *Entretextos*, 6 de noviembre, 2005 p. 11). De

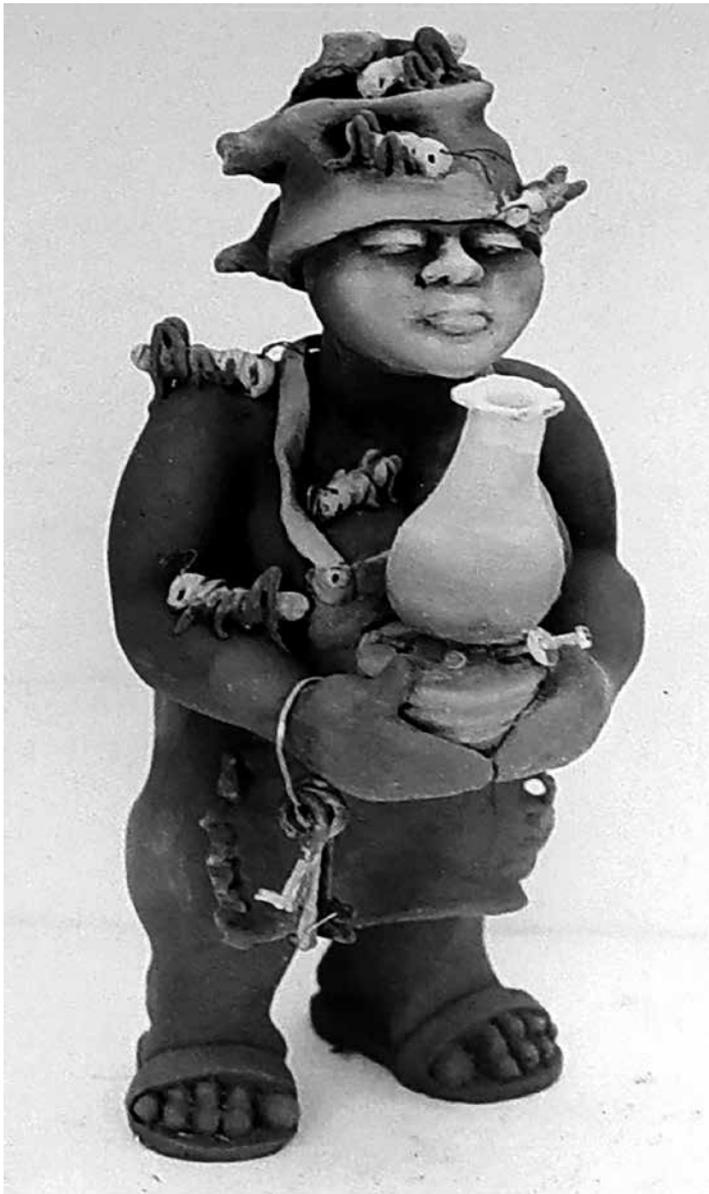
la misma manera tanto la creación como la interpretación se ven constreñidas y a la vez enriquecidas por el universo de discursos establecidos por textos anteriores. En el caso del lector se puede incluir también textos posteriores. (Haten, 1985, *Criterios*, no. 32, julio-diciembre, 1994, p.1). El estudio que se presenta estima pertinentes los siguientes intertextos: Contexto, tema y técnica.

En el contexto bajo examen, finalizando la década anterior, a partir de 1986, se inició un proceso socioeconómico que promovió la participación masiva contra las insuficiencias y peligros que amenazaban la continuidad del



progenitores, sea el padre o la madre, por cualquier causa. El estudio que se presenta destaca la monoparentalidad femenina o matrifocal que en su conjunto reviste particularidades distintivas de origen sociocultural. (*Monoparentalidad e infancia*, Fundación La Caixa, 2006). La obra escultórica de la artista Martha Jiménez reviste especial interés desde una lectura semiótica cultural al concebirse y dialogar con un contexto difícil de la nación cubana donde la mujer es cincelada como eje del panorama familiar del país. La obra escultórica objeto de estudio como texto cultural se interpretó desde dos niveles de lectura. La primera lectura se desarrolla a partir del análisis de la serie como texto nuclear en relación con el conjunto de extratextos sin el cual la obra no sería portadora de significado alguno.

sistema y de la independencia nacional. Se extinguieron las relaciones económicas con Europa Oriental, y Cuba se encontró en una circunstancia compleja y adversa. La escasez de los factores básicos como la alimentación, buena parte del consumo de energía, las redes comerciales, el alumbrado público, entre otros, caracterizaron el panorama socioeconómico. Sin embargo, se mantuvieron los pilares que fundamentan la estructura social: el sistema educacional, la salud pública y las asistencias sociales. El país se abrió a la inversión del capital extranjero, un reto crucial para el socialismo cubano. Las fronteras entre las actividades lícitas e ilícitas en la esfera dolarizada se hicieron porosas al deteriorarse el poder adquisitivo del peso cubano. El dólar se tornó el símbolo de una cre-



ciente ideología de eficiencia económica. El Producto Interno Bruto cayó 35%, no pocas empresas pararon, miles de trabajadores quedaron a *disposición*, el “sálvese quien pueda” y el “resolver” desplazaron en buena medida valores éticos antes practicados.

... la violencia sistematizada, que es el bloqueo económico... trató de aislar a Cuba, debilitarla en su capacidad económica hasta la asfixia gradual...combinándose con el aislamiento, las penurias, el deterioro de la capacidad de resistencia y de la voluntad de existir...En 1990 se pactaron 13,3 millones de toneladas [de combustible] sólo llegaron 10. En 1991 se pactaron 10 y sólo se suministraron 8,6 millones... pero lo fundamental fue el derrumbe del último trimestre y la posición rusa de que los intercambios se regularan por los precios del mercado mundial. (Martínez Heredia, 2005, p.147)

La prostitución y una gama amplia de servicios relacionados con ella se fortalecieron en una buena parte de estos años y fue ganando un espacio en la contienda espiritual del país desde el rechazo ideológico moral hasta la *comprensión* por la persona que está resolviendo problemas económicos básicos de la familia. Creció el apoliticismo, la pugna de valores, la originalidad y la relatividad se pusieron de moda y ocuparon puestos claves en la cultura. A partir de la crisis económica que afectó al país desde 1990, diferentes investigaciones sociológicas han enfatizado en sus efectos sobre las familias cubanas. Resultan

de interés las que revelan las causas de las falencias en el funcionamiento de la institución familiar y las formas de respuesta a ellas. (Zabala, 1999, p. 26). Una de las características predominantes en este periodo fue el incremento de hogares encabezados por mujeres, fenómeno vinculado entre otras causas, con la creciente participación socioeconómica de la mujer y las rupturas conyugales. (Zabala, 2010, p. 64).

Según el Censo de población y vivienda en 1970 las mujeres jefas de familia representaron el 18%; para 1981 el 28% y para 1995 el 36% de los hogares estaban liderados por mujeres solteras. (CPV, 1970, 1981, 1995). La tasa de divorcios —vinculada a la ruptura familiar — manifestó igualmente un crecimiento sostenido. Para 1970 por cada 100 matrimonios la tasa de divorcios se ajustó a un 21,5%; para 1981 a un 38,6%, para el año 1991 a 26,6% y ya para 1996 ascendió a 63,4% de hogares fragmentados por el divorcio. (Benítez, 1997 Citado por Zabala, 2010, p. 66). Se distinguen en estos años de crisis de las familias que, como tendencia, tienen un tamaño superior al promedio nacional, las familias monoparentales con mujeres jefas de hogar que no trabajan establemente. Asimismo, con altos niveles de fecundidad y de maternidad adolescente sin apoyo paterno, y con mayor presencia de negros y mestizos. (Espina, 2008, p. 183).

Estas carencias materiales nunca vistas luego del triunfo revolucionario de 1959, provocaron grandes frustraciones espirituales como consecuencia de la pérdida de la utopía durante tantos años forjada. Estas problemáticas irrumpieron en los diferentes soportes de los artistas, como el discurso femenino, el mundo gay o las sutiles tensiones raciales que emergieron como puntas de un *iceberg* mucho más complejo que no hacía más que esconder aristas filosas de la realidad cubana hasta esos momentos acalladas. Los noventa hicieron inevitable mantener la resistencia al mercado. Aunque desde 1988 ya se había instaurado la condición de Creador Independiente, el término de artista profesional tendrá su adecuado sentido a partir de estos años. Por otra parte el replanteo económico incluyó el acceso del arte a un mercado regido por la dolarización de la economía nacional a partir del año 1993. (Henry, 2009, p. 40).

Una parte de la intelectualidad cubana, por las condiciones de vida creadas por la crisis económica de principios de los 90 y la simultánea apertura en la concesión de permisos de salida del país, se dispersó por tierras de América y Europa. (Navarro, 2006, p. 16). La poética que atravesó las puertas de esta década en sentido general se sedimentó en la búsqueda de una intimidad o interiorización que disolvió el matiz sociológico que primó en otras décadas. Se distinguen un alto nivel de introspección, disímiles poéticas, diversos estilos, temáticas y conceptualizaciones que expresan la cambiante realidad histórico-social y la movilidad del horizonte utópico e ideológico de la etapa. (Zurbano, 1996, p. 25). Los temas más recurrentes fueron la religiosidad, la etnicidad, el discurso de género, la ciudad, la migración, la sexualidad, el erotismo, el cuerpo como texto. El neoconceptualismo, el *kitsch*, la abstracción, apropiaciones *naïf* formaron parte de la discursividad de las poéticas de los años 90. (Henry, 2009, p. 47). Desde otros países llegaron a la Isla artistas, *marchands*, negociantes, entre otros, para desde aquí potenciar la creación, la compraventa, muchas de ellas destinadas al mayor postor, otras para ser exhibidas en museos importantes a nivel internacional, y algunos artistas lograron becas en importantes centros de estudios superiores de artes.



En la página anterior, *Con luz propia*, 30 x 11 x 8 cm, 1999. En esta página, arriba, *Carga de amor*, 40 x 30 x 23 cm, 1998; al centro, *Angelitos negros*, Premio de la UNESCO y de Fiat 1998, 35 x 23 x 24 cm, 1997; y debajo, *Agua bendita*, 35 x 25 cm, 1998. Todas realizadas en cerámica con engobe.



Ahora bien, es pertinente destacar que el tema no es más que el motivo que, atrayendo y subordinando otros motivos, se desarrolla hasta convertirse en tema y adquirir una elocuencia propia, completamente relacionada. (Porebski, p. 277.) En este sentido se destaca a la mujer en su autonomía familiar, horcón del hogar, madre de hijos dependientes, proveedora del sustento económico como jalonamiento temático de las obras escogidas de Martha Jiménez en estos años correspondientes a la década de los 90 del siglo XX.

Obras como *Niños*, de la serie *Angelitos negros*, *La casa a cuesta*, *Gula*, *Candonga*, entre otras, distinguen a las mujeres, dueñas absolutas de la familia dentro y fuera del espacio hogareño, las que semejantes a galápagos, cuya columna vertebral —su propia vida física y espiritual— está soldada a la parte dorsal del caparazón —en este caso la casa e hijos—, que es su coraza. Estas obras, analizadas en su contexto creativo, constriñen la posible ambigüedad polisémica del tema. La articulación a partir de lo temporal como correlato junto a la estructura figurativa permiten un sentido asertivo del tema en cuestión: la mujer como matriz figurativa, transgrede los códigos que la han significado desde tiempos inmemoriales.

Para Martha, la escultura en barro, cerámica con engobe, con dimensiones de 35 x 22 x 15 cm le permitió quemarla en su primitivo horno de leña, combustible adoptado por la propia artista. Este comportamiento no es inocente, devela un código cultural ancestral, transmitido desde la oralidad, reacomodado ante situaciones económicas desventajosas. De fácil alcance: el barro, material que caracteriza las llanuras del Camagüey, con sus perfiles utilitarios y artísticos, para el proceso factura final. Luego, la leña, posibilidad real al alcance de la mano sobre todo porque los hornos eléctricos se descartaron ante los *apagones* de más de 18 horas del periodo. Todo lo anterior expuesto le agrega aún más sentido a la obra final, concebida con técnicas propias de la cultura popular tradicional. Así la autora modeló el espíritu femenino que soportó las estructuras de las *nuevas familias* mayoritarias del país.

## II. Análisis intratextual:

Se trata de un análisis del texto en sí mismo, en su estructura concreta. (Álvarez y Ramos, 2003, p. 146). El análisis intratextual de las obras escultóricas se destaca por su morfología y a partir de las relaciones asociativas que se establecen con otros elementos del conjunto de obras de este periodo. Es el análisis del texto en sí mismo, en su estructura completa. En efecto, la morfología en tanto huella gestual individualizada, dada a través de la atmósfera, escala, luz, sombra, tonos, etc. (Porebski, p. 285), hizo de Martha una artista que desdibujó el canon griego como único signo de belleza y perfección. Este comportamiento caracterizó el primer giro estético en relación con el conjunto de obras anteriores. Sus mensajes son múltiples, pero sólidos en una identidad de género de la región del Caribe.

Son mujeres gordas, de estética *descuidada* según las revistas de modas, de anchas caderas advertidas por la ligereza del túnico, pechos carnosos salpicados por la grasa del almuerzo recién servido, pies descalzos o en cómodas chancletas, de *pose* resuelta en aparente desnudez, ingiriendo frutas tan pulposas como sus labios, rodeadas de hijos pequeños que las acompañan en la siesta al calor del mediodía. Las que en no pocas ocasiones se estiran el *pelo malo* para ser más aceptadas, tam-



En esta página, arriba, *For sale*, Bienal de 1998, 50 x 30 x 15 cm, 1998; y debajo, *Candonguera*, Premio Fiart 1998, 35 x 23 x 24 cm, 1998; ambas en cerámica con engobe. En la página siguiente, a la izquierda, de la serie "Chismosas", 75 x 31 x 20 cm, bronce a la cera perdida, 2015; al centro, *Las celestinas*, 23 x 35 x 22 cm, cerámica con engobe, 1998; y a la derecha, de la serie "Chismosas", 21 x 25 x 11 cm, cerámica esmaltada, 2011.

bién en busca de un espacio de encuentro y de compartir historias de vida (bell hooks, 1988, *Criterios*, 2005, (1) pp.70-73). Otras quizás más arraigadas a su identidad etno-cultural muestran sus trenzas y pañuelos ceñidos en la cabeza.

Martha desdibujó la figura femenina dependiente del cabeza de familia masculino, en espera disciplinada de su provisión, de las reglas estatuidas para su absoluto cumplimiento. Igualmente promovió desde la plataforma estética figurativa a aquellas que no se doblegaron a las estéticas impuestas y manipuladas desde el código cultural etnocéntrico europeo. *Esas...* preteridas por su herencia africana, ahora nos miran el rostro, seguras de su elegancia escamoteada. Son quienes, sin proponérselo, irrumpieron, trastornaron y arrebataron los honores de la UNESCO, 1997, con el Premio: "Al mejor conjunto

de obras", además del otorgado por FIART 97. El código femenino contra-hegemónico devino en símbolo de una ciudad, nación, región.

Y es que Martha supo captar y mostrar el donaire particular de sus gordas: *ligeras*, apasionadas, y a su vez eje familiar. Su dimensión vigorosa empequeñece el dominio patriarcal. La figura masculina está *casi* ausente. Cuando aparece está anonadado, pequeño bajo el brazo de una mujer suficiente o en una jaula cual ave pintoresca en cautiverio. Otras obras lo interpretan como enamorado en acecho, quizás conquistado ante sus encantos distintivos. Estas mujeres sencillas, *de a pie*, tangibles, redimensionaron el mercado del arte internacionalmente exigente. De manera que desde aristas diversas estas mujeres se anclan sobre la plataforma de dos vertientes de resistencia cultural: contra el código hegemónico femenino etnocéntrico europeo y a su vez contra el modelo patriarcal heredado como práctica cultural.

En este nivel de lectura intratextual se advierten las series paradigmáticas virtuales. Las cuales *se leen* a partir de asociaciones y articulaciones, destacadas por determinados elementos figurativos, simbólicos, metafóricos u otros. Se articula un espacio de lectura secundario, en el cual se abren series sustitutivas de lecturas, espacios alegóricos, al mismo tiempo espacios de cultura, recurrencias de signos. (Marin, 2002, p. 29). Se destacan las figuraciones en perspectiva relacional por analogías formales y significativas, denotación y connotación, transgresiones y ausencias. Para la lectura simbólica se tienen en cuenta los códigos convencionales tomados del medio social.

Para ilustrar lo anteriormente expuesto se distingue en el contexto de la obra de Martha la serie asociativa con el signo figurativo del *quinqué*. En ocasiones el quinqué toma dimensiones considerablemente competitivas hasta con la figura mujer. La presencia indexal de estos signos figurativos dentro del contexto de realización de la obra, activan una significación otra, los apagones característicos del período especial por más de 20 horas diarias. La estructura figurativa está en íntima correspondencia vivencial con la crisis por la que atravesaba la sociedad y sus individuos de manera particular. La frecuencia visual de este elemento: en las espaldas, el costado, en la parte superior del cuerpo, cargados cual hijos, en los enseres, es decir en la totalidad del ambiente artístico y doméstico, devela la posibilidad de una doble orientación de los sentidos paradigmáticos posibles. Por una parte, la presencia física y recurrente del aditamento refiere a la ausencia física de *luz* otra, de igual manera apunta en lo simbólico a la analogía: mujer-luz, mujer-esencia, mujer-espíritu, mujer-centro, mujer-alma indestructible. (Obras: *Con luz propia* y *Agua bendita*).

En este mismo sentido se observa la serie distinguida por el oficio como código cultural. Los oficios, en este caso, desarrollados por mujeres en el contexto de crisis de los años 90 representados en la obra de Martha Jiménez, pugnan en cuanto a representatividad entre el espacio público y el privado. Se impone referir que ante la precariedad socioeconómica del período, fueron compelidos sin disimulos a lo público. En este sentido, el espacio público se distingue como un terreno de competición, en el cual cada cual lucha por un lugar, en tanto terreno de luchas agónicas por la existencia. (Chmielewski, *Criterios*, (t2) 2014, p. 277).

Estas mujeres son portadoras de valores y significaciones que rozan las fronteras de lo furtivo, lo no oficial, lo

marginal, pero con ingresos económicos dinámicos para la familia toda. Aunque son ellos de larga data, los mismos proliferaron en el *período especial*. Ejemplos: *La cartomántica*, la necesidad de leer/sortear: HUIR de la realidad, se busca una suerte otra, interpelada en las palmas de las manos, en cartas españolas, horóscopos orientales, para vivir a la suerte; e igualmente para casarse con *yumas* (como se les llama a los extranjeros en Cuba) y viajar fuera del contexto nacional y regional, sobre todo a Europa en busca de una fortuna anhelada.

El descenso brusco de los niveles económicos, erosionó visiblemente determinados valores. La apertura al turismo extranjero y a las inversiones foráneas; la despenalización del dólar; así como la aparición de esta llamada economía emergente generaron contradicciones sociales que estuvieron dormidas de 1959 a 1989. Aumentaron la trasgresión de normas morales, la violencia y rasgos de individualismo. Por otra parte, se redujeron la movi-

mas trabajo/estudio se practica. Lo anterior se refuerza con el eufemismo de que sean llamadas *jineteras*, lo que aligera la connotación negativa de la práctica a nivel familiar, nacional e internacional.

Igualmente el oficio de la *candonquera* o vendedora ambulante, también re-vendedora de ese mercado irregular, sin prescripciones, sin pagos de contribuciones al Estado aparece en la obra de la artista. Son aquellas que acaparan artículos de alta demanda para luego revenderlos a alto precio. Oficio muy popular, que muchos ejercen en algún momento desde aristas diversas. Sin embargo, las de los años 90, se destacan por la co-presencia en espacio y tiempo de identidades y poderes en conflicto por prevalecer en determinado espacio, por la mayor frecuencia y cantidad de productos que ofertan, y sin que se le confisque absolutamente nada por cometer delitos comunes vinculados con esa práctica cultural.

Son aquellas que mantienen clientelas por años, las que



lidad social ascendente, las fuentes de ingresos, y creció el hacinamiento familiar, entre otros factores, los cuales fueron caldo de cultivo para el desarrollo súbito de la prostitución tolerado incluso por la familia.

La voluptuosa prostituta, (la obra se llama *For sale*), es interpretada desde símbolos figurativos: la desnudez real y espiritual, el tocado presumido, los altos tacones, y el detalle significativo del portamonedas / dólar cual recompensa, como parte del cuerpo real. Se produce una sobreconnotación de la meretriz al colocarla de manera yacente, servida sobre un plato punzado por un tenedor, lista para *consumirse*. Asediada a ambos lados por turistas que ofrecen.

Existe un conjunto de rasgos que en lo fundamental distingue a la prostitución tradicional caracterizada en Cuba durante la etapa de la república neocolonial. Estos perfiles estuvieron vinculados con la profesionalización de esta actividad y el hecho de la dedicación exclusiva al ejercicio de la prostitución implicó la creación de coberturas para su práctica y desarrollo.

Lo anterior explica que las prostitutas en el periodo objeto de estudio, hayan roto con esquemas tradicionales desarrollados durante 1902-1958. Pues ellas no están vinculadas con la profesionalización de esta actividad, ni restringidas a determinadas *zonas de tolerancia* oficiales, ni controladas sanitariamente. De manera que su ejercicio se extiende a cualquier clase social, en la casi totalidad del espacio de la trama urbana, desvinculadas del estudio o trabajo, aunque también desde estas platafor-

han sostenido a su familia desde este horizonte. Las que ya tienen una identidad y transmiten desde sí determinado código cultural. Las mismas pertenecen a determinado gremio de marchantes con espacio y mercancías determinadas. Son actores sociales con determinadas huellas de sabores, colores, olores, "saber hacer", "saber andar". Resulta interesante, por el título, esta serie paradigmática: *Las chismosas*, que expresan, denotan, designan y forman parte del centro de la actividad creadora de la artista, que trascendió no solo la multiplicidad de los sentidos sino el tiempo. La recodificación de la imagen con lo que se designa constituye una relación compleja con el signo visual. La cultura popular ve a las mujeres como seres parlantes por excelencia. Los *acontecimientos* cotidianos, los lícitos y los que no lo son, los rumores y noticias sobre el país, a falta de corriente eléctrica, de radio y televisión por largas horas, qué mejor que *radio bamba...* donde todo se aborda al calor de conversaciones expeditas.

Las mismas que asumen el peso de las tareas cotidianas, de las directrices del hogar, la economía, educación de hijos y protección de ancianos, esas mismas al calor de un café habitual también dicen y escuchan desde lo familiar, la vecindad y más allá de la nación. Están interpretadas y singularizadas con la designación de *chismosas*, no dan lugar, aparentemente, a abstracciones posibles. Esta serie desde entonces se retoma y vuelven a aparecer a manera de recurrencia temática y visual en periodos y soportes diversos, como la pintura, el dibujo, el grabado,

técnicas mixtas en la obra de Martha Jiménez. En efecto, estas densas mujeres anti canon, que interpelan y se oponen a los códigos impuestos por las culturas dominantes desde sus propias fortalezas culturales e identitarias, al aguzar la mirada en los signos presentes en las obras en no pocas ocasiones muestran perfiles de fragilidad y ataduras inconscientes. Referencias que transgreden el mensaje de mujeres emancipadas, descolonizadas, autónomas de la artista. Ofrecen lecturas con efectos de sentidos diferentes a los anteriormente acotados los cuales se comportan a manera de levantamiento del mensaje estructural propuesto. (Morin, *Criterios*, 2002, p. 42). Son efectos provocados por la transgresión de los niveles de lectura antes planteados. De manera que se descubren posibles transgresiones metafóricas. Estas mujeres en ocasiones muestran ataduras con cuerdas, las hieren clavos o tornillos, pocas veces rien, presentan *horror al vacío*, siempre cargadas, sobregiradas de hijos, enseres, imágenes y artefactos religiosos, frutas, aditamentos, en fin, no son mujeres liberadas, por el contrario sobre sí llevan un peso que las constriñen.

Si bien la sujeción patriarcal constriñe de su entorno próximo, no obstante, en la composición y en el sistema de lecturas de algunas obras, se advierten obstáculos, pesanteces que a manera de contención limitan una realización plena. Esta atmósfera contamina y escamotea la perseverancia emancipadora de la mujer. Sin embargo, el tema de la mujer transgresora del código hegemónico femenino ha dejado resonancias en el tiempo.

Desde la semiótica cultural la resonancia distingue el grado de influencia de una obra dada o del conjunto de la misma de un autor, bien sea en la obra futura o en su conjunto. Son aquellas que provocan repercusiones en el contexto del autor y también en generaciones siguientes. Las mismas están dotadas de una fuerza capaz de generar, provocar ecos y convertirse en referencia en tanto nexos estilísticos y conceptuales en otros autores bien del mismo género o en otras expresiones del arte. (Tomaszewski, en *Criterios*, 2015, pp. 23-24). Este comportamiento declara el carácter de la obra de arte como *signo*, al ser capaz de expresar mensajes emocionales, conceptuales, figurativos y establecer correlaciones mutuas entre diferentes modos de expresión.

La mujer transgresora de Martha es una fuente de inspiración recurrente desde los años 90 hasta la actualidad (2018). Si bien se le otorgó al conjunto de su obra el Premio UNESCO en 1997 en dimensiones pequeñas, en 2000 fue llevada a escala humana y emplazada en una de las plazas emblemáticas del siglo XIX de la ciudad de Camagüey: El Carmen, con la técnica de la marmolina. En 2007 un segmento del centro histórico de la ciudad fue declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad por la Unesco y en consecuencia en 2013, la artista la eterniza en bronce con la técnica de cera perdida. Iniciativa feliz de la Oficina del Historiador de la Ciudad de Camagüey y el taller de escultura monumental Caguayo del maestro Alberto Lescay.

Allí están ellas, las chismosas, esperando al transeúnte con un taburete vacío para trabar una conversación muy rápida, tanto que... la "cocinera" ha dejado *a medio hacer* el almuerzo, mientras la espátula engrasada como sus pechos, salpicados por la sazón, descansa sobre el pequeño delantal mientras disfruta con sus vecinas del estimulante café. El gesto de la mano junto a sus labios y la inclinación del grueso torso denuncian que el comentario no puede ser dicho a voces... La discreción de



Arriba, *Desposada*, 50 x 30 x 17 cm, cerámica esmaltada y metal, 2011. A la izquierda de estas líneas, *Cuarta parte del cuerpo humano*, escultura situada en el Parque Ecológico de Eskisehir, Turquía.



la "costurera" que, impávida, escucha y olvida que de su cuello penden el centímetro y la tijera que cree perdidos, sólo demanda más azúcar para el néctar. Se une a la charla "la devota", ha concluido con su tiempo de oración y lectura de la Palabra, la cual trae en su mano izquierda pues en la derecha la taza rebosa de la aromática infusión. Ella tiene su pecho bien cubierto con los vuelos del sencillo túnico, al igual que su pelo bajo el pañuelo característico de sus abuelas. Conversa...

La resonancia de la mujer descolonizada de Martha está presente en otras ciudades del mundo, unas emplazadas en espacios abiertos de gran importancia como en Eskisehir, Turquía. Otras en colecciones estatales y privadas de Europa, Asia, América Latina y Estados Unidos. Por otra parte, desde la música, algunos cantautores se han inspirado en la obra de Martha para desarrollar su propia propuesta. *Las chismosas* han asumido voces y melodías de manera creativa. Se destaca la canción *Sevillana a Puerto Príncipe* interpretada por el grupo vocal danzario Sangre Gitana: "En medio de la Plaza del Carmen hay tres negritas chismosas/Hay tres negritas chismosas que se toman el café/ Hablando de veinte cosas mientras dos

esclavos libres se dicen frases melosas...” Igualmente, la Orquesta de Manolito Simoné y su Trabuco la menciona en una pieza titulada *Camagüey*. Asimismo el conjunto musical Musicora interpreta *Ahí tienes un tinajón*, donde se distinguen los ecos de la obra de la autora antes mencionada. La escritora para niños Niurkis Pérez, premiada en varias ocasiones, escribió el singular texto: *El gorrión desgredado* (Pérez, N., 2014) en el cual los signos urbanos más representativos son llevados al lenguaje infantil para que desde una plataforma ilustrada y educativa se conozcan los valores patrimoniales de la ciudad. Allí se encuentra la presencia de la obra de Martha Jiménez, que suma su valor al espacio. El tema femenino de la creadora forma parte de catálogos de excelencia de la escultura y el arte cubanos: *Diccionario Cubano de escultura del siglo XX y Poesía y palabra*, Vol.1, de Eusebio Leal. (Leal, E., 2009, pp. 60-61). La colección Arte en Casa de Artex, reconocida por la labor de irradiar el arte cubano a través de las obras de destacados artistas de diferentes



períodos, estilos y presupuestos conceptuales y temáticos, también escogió a la artista objeto de estudio. Esta actitud de asumir la autorrepresentación a manera de resistencia cultural como una celebración de nuestro respeto a nosotras mismas, se reproduce creativamente en los niños de la comunidad del Carmen en el Taller de apreciación y creación Píncel con alma de beso fundado por la misma artista en el año 1999. Este taller se redimensiona no solo por su labor de desarrollar en los niños y adolescentes una conciencia estética, sino que se dirige de manera diferenciada a aquellos que necesitan atenciones especiales por situaciones sociofamiliares desconectadas. De esta manera la artista desarrolla una auto trascendencia más allá del arte, ha logrado vincular al proceso creativo a un grupo multiplicado para asistílos en esferas de perfil social. Igualmente alumnos del taller formados estéticamente por la artista han escogido las artes plásticas como vocación profesional y en la actualidad multiplican los saberes aprendidos formando a otros niños y adolescentes que se unen a esta experiencia liberadora. Se destacan además acciones performáticas donde se recrean e interpretan las esencias del tema hasta ahora abordado. Los creadores Daylen Jiménez García y Mario Junquera distinguieron desde las artes escénicas los personajes femeninos de Martha Jiménez.

### Epílogo

La obra escultórica de Martha Jiménez Pérez realizada en el periodo de 1990–1999, representa a la mujer en

busca de una emancipación a partir de la trasgresión del código femenino hegemónico. Se muestran como líderes del hogar, en tanto, familias matrifocales; se comportan como paradigmas de ruptura estética, como líneas de expresión *anticánones* que contendieron en su contexto con lo legitimado desde las artes visuales en Cuba. Este proceder audaz, este arte finisecular irreverente, no solo caracterizó su obra en la postrimería del siglo XX sino que constituye un texto cultural, un signo que indexa el contexto bajo examen. La investigación se ancló teóricamente desde dos soportes fundamentalmente, la sociología de la familia y la semiótica cultural. Lo cual permitió a la artista Martha Jiménez Pérez de-construir desde un contexto determinado comportamientos de la mujer cubana y la interpretación de su alcance en períodos de crisis. El Premio Unesco 1997 validó una estética que dislocó un canon.

### Bibliografía

- Álvarez A., Luis y Juan F. Ramos, (2003): *Circunvalar el arte*, Santiago de Cuba, Cuba, Editorial Oriente.
- Chmielewski, Adam, en Navarro, Desiderio (Traductor) (2014) “La mirada y el tacto en el espacio público. Bosquejo para una estética política”, *Criterios*, 2, (41), 276-286.
- Espina Prieto, Mayra Paula. “El caso cubano en diálogo de contraste”. En publicación: *Políticas de atención a la pobreza y la desigualdad. Examinando el rol del Estado en la experiencia cubana*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, marzo, 2008. ISBN 978-987-1183-84-5.
- Fundación La Caixa, 2006, *Monoparentalidad e infancia*.
- Haten: (1985) en Navarro, Desiderio, (Traductor) *Criterios*, no. 32, julio-diciembre, 1994.
- Hooks, B. (2005): “Alisando nuestro pelo”, en Navarro, Desiderio, (Traductor), *Criterios*, no. 1 enero-febrero, pp.70-73.
- Henry K., K. Z., (2009): *Estudio semiótico de la serie Postales de Oran de Joel Jover*. Tesis para optar por el título en Maestría en Cultura Latinoamericana, La Habana, Cuba, Instituto Superior de Arte.
- Leal, E., (2009) *Poesía y palabra*, Vol.1, Ediciones Boloña, La Habana.
- Lotman, M., (2005): “La semiosfera paradójica”, en Navarro, Desiderio (Traductor) *Entretexos*, Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura, 6 Noviembre, *Criterios*.
- Marín, L., (2002): “Elementos para una semiología pictórica”, en Navarro, Desiderio, (Traductor) *Image 1*, 17- 50.
- Martínez H., F., (2005): *En el horno de los 90*, La Habana, Cuba. Editorial Ciencias Sociales.
- Mieczyslaw P (1994): “Semiótica e icónica”, en Navarro, Desiderio, (Traductor) *Criterios* (32), La Habana, Cuba, Casa de las Américas, UNEAC.
- Oraic Tolic, Dubravka: (2005) “El moderno masculino y el postmoderno femenino”. En Navarro, Desiderio, *Criterios*, 3, (51-75), 201-215.
- Desiderio N., (2006): *Las causa de las cosas*, La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanas.
- Zurbano T., R. (1996): *Poética de los noventa. ¿Ganancia de la expresión?*, La Habana, Cuba, Editorial Abril.
- Zabala A., M. C. (1999): *Aproximación al estudio de la relación entre familia y pobreza en Cuba*. Tesis de doctorado. Cuba, Universidad de la Habana,
- Zabala A., M. C. (2010): *Familia y pobreza en Cuba. Estudios de casos*, La Habana, Cuba, Editorial Acuario, Centro Félix Varela.

# Flores del Tinima.

## Logros de la mujer principieña en la música

**Verónica Elvira Fernández Díaz**  
Profesora Titular de la Universidad  
de las Artes, filial Camagüey,  
e investigadora auxiliar del Centro  
de Estudios Nicolás Guillén. Su  
última publicación fue el *Diccionario  
de música camagüeyana. Siglo XIX*  
(Camagüey, 2016).

### A modo de introducción

Flores del Tinima es el título usado por Gaspar Betancourt Cisneros en un libro en blanco que como obsequio de bodas regaló, en 1849, a la esposa de su primo José Ramón Betancourt para que esta guardase sus versos. Es también, el título de uno de los poemas del propio José Ramón Betancourt recogidos en su libro *Prosa de mis versos* que se ha tomado como símbolo para encabezar estos apuntes. Un proyecto que pretende mostrar los logros de la mujer en la música lugareña.

En la confección del trabajo se han tomado en consideración fuentes documentales diversas: programas de concierto, videos, partituras, recortes de periódicos y revistas de los siglos XIX y XX. Información que ha sido triangulada con los datos recogidos en *Diccionario de la música camagüeyana. Siglo XIX*, publicado por la autora. También se han realizado entrevistas a algunos músicos y sus descendientes. De esta forma, se devela una información significativa referida al rol de las mujeres camagüeyanas en la música cubana.

Las primeras noticias que se tienen de la participación de la mujer camagüeyana en el campo de la música la ofrece, en 1838, Antonio Bachiller y Morales cuando en *Recuerdos de mi viaje a Puerto Príncipe* advierte: “Una especie si debe llamar la atención: algunas de las piezas que ejecuta la música militar son compuestas por una señorita hija del país. Tuve el gusto de oírla tocar y también me cupo parte en el aplauso que justamente se le tributa” (Bachiller, 211-212). Aunque el autor de este testimonio no refiere su nombre, es un dato curioso en el seno de una sociedad patriarcal como la existente en la época, al tiempo que constituye un ejemplo temprano de la presencia de la mujer en el ámbito cultural y de identidad musical regional. A ello habrían de agregarse las tertulias y veladas familiares realizadas en salones del patriciado criollo donde la mujer también fue parte activa como instrumentista y cantante.

En la confección del *Diccionario de música camagüeyana. Siglo XIX* se pudo recuperar un total de 58 mujeres. De ellas 40 cantantes, 14 instrumentistas, 2 compositoras, 1 crítico musical y 1 pedagoga. En las diferentes voces de este texto se plasma la participación de la mujer principieña en la música local del siglo XIX si bien los éxitos y logros de algunas de ellas se extienden a la centuria siguiente; se trata de un texto que más allá de recoger frios datos biográficos, dibuja la impronta de la mujer en el arte y la cultura tanto local como nacional con proyección universal.

Es por ello que en este artículo se ha seguido un orden diferente al del diccionario. Aquí se organiza la labor de la mujer en la música lugareña a partir de su vínculo con otras facetas artísticas como la poesía; ya como creadora o fuente de inspiración.

### Músicas

Históricamente, la mujer ha sido fuente de inspiración para pintores, músicos y poetas. Desde el siglo XIX, la mujer principieña comenzó



Candita Batista Batista.  
Fuente: Fondo personal  
de la autora.

mujeres que se incorpora como cantante acompañada por varias orquestas de la ciudad. Entre ellas, la Orquesta Especial bajo la dirección de Víctor Agüero Boza, con quien más tarde contrae matrimonio. Posteriormente actúa con la Orquesta X presentándose en bailes populares y emisoras de radio como La voz del camagüeyano, Whater Kent y El Gallo.

En 1937 se trasladó a La Habana y actúa con el maestro Obdulio Morales y su orquesta en emisoras de radio y bailes populares. En este período se incorpora a la revista teatral *Yururí Nañán*, espectáculo bajo la dirección de la compañía de Paco Alfonso, la que se convierte en su primera presentación teatral. Más tarde, debuta en el teatro

a salir del enclaustramiento hogareño para ser más que la compañera del hombre ilustrado, audiencia en actos públicos y políticos o un adorno de las tertulias sociales. Comenzó a hacerse notar por sus conocimientos científicos y pensamiento propio; como escritora, poetisa, música y dueña de las técnicas del pincel.

En esta propia centuria, en la antigua villa de Santa María del Puerto del Príncipe, actual Camagüey, ellas se hicieron sentir en el contexto social y cultural de la ciudad, conjugando en muchos casos, las facetas de cantantes o pianistas con la poesía.

Iniciamos nuestro recuento con un personaje muy querido y respetado en nuestra ciudad, por su repercusión en la cultura nacional y su presencia internacional, nos referimos a Candita Batista, conocida como “La vedette negra de Cuba”, quien nació el 3 de octubre de 1916 en el central Senado, hoy Noel Fernández, y murió el 1 de abril de 2016. Se inició como cantante en la ciudad de Camagüey por el año 1932 con galas efectuadas en la sociedad Victoria, convirtiéndose en una de las primeras

Martí como primera figura de la compañía Ratamú — una de las primeras agrupaciones artísticas del género afrocubano—. En 1941 es contratada para actuar en el teatro lírico de México, primera gira internacional que realiza en su carrera artística. A su regreso continúa su labor con la orquesta de Obdulio Morales y es contratada por la emisora Radio Cadena Suaritos hasta 1948, en que vuelve a realizar giras por Centro y Sudamérica. Al año siguiente viajó a España y otros países de Europa (Portugal, Bélgica, Holanda, Dinamarca y Alemania Federal —donde trabaja en el filme *Mi tía Susana* junto a otras figuras del cine europeo—. También se presentó en escenarios de Norteamérica y África del Norte, Italia, Suiza, Marruecos y Canarias, junto a su segundo esposo, Rubén Amat, músico y compositor que influyó notablemente en su carrera.

En España establece residencia en la ciudad de Barcelona donde, por su arte y reconocimiento, le otorgan el apelativo de “La vedette de color” y “La negra afrocubana”. Su éxito cumbre lo alcanza con una versión de la canción

En esta página, María de las Mercedes Adam. Fuente: *El Figaro* No. 6, Año XI, 24 de febrero de 1895. En la siguiente, arriba, Herminia Agramonte Simoni. Fuente: Fondo Personal de Fernando Crespo, historiador de la Oficina del Historiador de la Ciudad de Camagüey. Debajo, Fragmento de la marcha "El Rescate", de Herminia Agramonte. Fuente: Sala de música de la Biblioteca Provincial Julio A. Mella.

*Angelitos negros* de los autores venezolanos Andrés Eloy Blanco y Manuel Álvarez, a quienes pudo conocer personalmente en España. En aquel país se convierte en artista de exclusividad para la firma discográfica Columbia. Su interpretación de esta canción se diferencia de la realizada por Antonio Machín en que la orquestación de Machín se mantiene dentro de los cánones de la canción romántica, mientras la interpretación de Candita enfatiza el componente afro al escoger el tango congo como forma musical para la instrumentación.

En Europa compartió escenario con figuras de prestigio internacional. Entre ellas Nat King Cole, Artie Show, Dizzy Gillespie, Juan García Medeles, Estrellita Castro —con quien realizó gira por todas las provincias de España durante un año—, Augusto Algueró —quien compuso para ella *Madre negra*—. Lola Flores frecuentó sus actuaciones desde un palco del teatro Victoria, también compartió la escena con Maurice Chevalier, Josephine Baker y Charles Aznavour en el teatro Olimpia de París. Entre los músicos e intérpretes cubanos con quienes compartió están Miguelito Valdés y Ernesto Lecuona.

Luego de 12 años residiendo en Barcelona regresa a Cuba. Logra grabar su primer disco de larga duración titulado *Pregonos cubanos* (LD-3129 EGREM), bajo la dirección de Eulogio Casteleiro, el cual tuvo amplia demanda tanto nacional como internacional. A este disco siguió una integral recogida en el LP-MAYPE con título *Candita Batista. Ritmo de santo*; grabaciones para televisión Camagüey en 1989 y en 1999 la filmación de algunos videos para la BBC de Canadá y Japón, así como para Francia en 2000. En 2012 la emisora cubana Radio Progreso le graba un CD con su grupo Mokekeré. Todavía en el 2014 era usual encontrarla en la casa de la trova Patricio Ballagas, cantando desde su silla de ruedas junto a su grupo, poniendo en alto la música cubana con su bien timbrada y potente voz.

### Mujeres compositoras.

La mujer principense fue, también, parte importante en el campo de la composición desde el siglo XIX, con un repertorio de obras que transitan desde las grandes formas



sinfónicas hasta las compuestas para ejecutar en veladas íntimas y familiares. Así destacan nombres como los de María de las Mercedes Adam, Herminia Agramonte Simoni; o la familia de la Torre Campuzano.

María de las Mercedes Adam fue compositora y también pianista. Nació el 24 de septiembre de 1873 y murió en Madrid el 20 de octubre de 1957. Fue la primera y única compositora cubana del siglo XIX que escribió una ópera y nutrió su catálogo compositivo con obras para orquesta sinfónica. Comenzó sus estudios musicales a los 9 años en Galicia, España, con el profesor Joaquín Zuazagoitia. Más tarde estudió piano, composición, armonía, música de conjunto y órgano en el Real Conservatorio de Madrid, donde ganó el primer premio de piano en 1888.

En París fue alumna de Luís Diemer<sup>1</sup>, Vincent D' Indy<sup>2</sup> y del gran compositor Massenet<sup>3</sup>. En esa ciudad ofreció conciertos con sus creaciones musicales, lo cual demuestra su talento compositivo.

En 1895, publicó en la revista habanera *El Figaro* un ensayo titulado "Algo sobre un sucesor de Beethoven", y en



1933, “La ética y la estética en la obra musical”. Desde este punto de vista puede considerarse la primera mujer camagüeyana en abordar la crítica musical en Cuba. Algunas de sus obras fueron dirigidas por los maestros cubanos Gonzalo Roig y Amadeo Roldán. Su catálogo comprende la ópera *La vida es sueño*, estrenada en La Habana en la década del 30 del pasado siglo por la Orquesta Sinfónica bajo la dirección de Gonzalo Roig; *La peregrinación de Childe Harold* (1898-1899) música programática; un *Poema sinfónico* (1914); *Serenata española*; *En el campo de Waterloo*; *La infancia*; *Danzas Cubanas*; *Sérénade Andalouse* y *Ballade guerrière écossaise*, sobre un poema de Walter Scott con el espíritu de los trovadores del siglo XVII.

Entre sus canciones para violín y piano se encuentran *El cuaderno de los recuerdos*; *Armonía de la noche*; *Antonio y Cleopatra*; *À une Femme*; *Recopilación de la adolescencia*. Un himno patriótico para violín y piano y el two step *My baby*, ejecutado por la banda de Artillería en el Malecón habanero el 10 de diciembre de 1907. Visitó La Habana, por última vez, en 1940.

Herminia Agramonte se desempeñó como pianista y compositora, nació en Estados Unidos el 20 de febrero de 1871 y murió en la Habana en 1967. Hija del mayor general Ignacio Agramonte y Loynaz y la cantante y pedagoga Amalia Simoni Argilagos. Su composición más sobresaliente fue la marcha *El rescate*, compuesta en memoria de la acción realizada por su padre para liberar al brigadier Manuel Sanguily de las huestes españolas. Esta marcha fue presentada en un concurso celebrado en el Conservatorio de Chicago resultando premiada entre las cincuenta en competición. En 1925 la pieza se ejecutó por la prestigiosa banda de Pryors en Asbury Park, siendo acogida por el público asistente. Luego figuró en el repertorio de la Banda de Música Militar y Municipal de Camagüey.

La pieza se caracteriza por la inserción de intertextos como el toque de corneta “Al machete” creado por su pariente Eduardo Agramonte Piña, en tres momentos fundamentales de la partitura. La primera vez que aparece este tema, lo hace en forma de llamado, sin presentar el toque de corneta completo y reforzado en el registro central a intervalo de octava. Por otra parte, a esta primera aparición del tema, le siguen dos compases donde la voz superior, a través de un signo de trémolo, consigue representar el galope de la caballería al mando de la cual Ignacio Agramonte fue al rescate de Sanguily. La última aparición del tema va a tener carácter conclusivo y la compositora lo reduce a la célula rítmica principal que conforma el toque “Al machete”.

Ha de señalarse, además, que, aunque la partitura discurre por las tonalidades vecinas Do Mayor y Sol Mayor, el uso reiterado de alteraciones accidentales permite realizar contactos con otras tonalidades a través de in-

3

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

terdominantes, o funcionan como pasajes cromáticos que otorgan a la partitura colorido tonal. De igual manera, el uso reiterado de acordes con sonidos doblados a octava ofrece una sonoridad orquestal. Este aspecto se acentúa con el empleo de términos de dinámica que transitan por intensidades que van desde FF (*Fortissimo*) al PP (*Pianissimo*).

La partitura de Herminia Agramonte Simoni es por tanto una obra que intenta —y logra— ser descriptiva, al conseguir expresar por medio de los diferentes recursos expresivos: melodía, ritmo, dinámica, signos de articulación y repetición, el acto heroico realizado por su padre cuando rescató a Julio Sanguily.

Una familia lugareña destacada en la música fue de la Torre Campuzano. De este matrimonio compuesto por Gabriel y Lina, ambos músicos, nacieron 4 hijas dedicadas a la interpretación del violín, el piano y la composición musical. Aunque todas ellas alcanzaron reconocimientos sobresalientes en el arte de los sonidos, se hará referencia a Martha, quien obtuvo reconocimientos de mayor relieve.

Marta de la Torre fue violinista y compositora. Nació en Puerto Príncipe el 29 de julio de 1888 y muere en Maryland, Estados Unidos, el 1ero de septiembre de 1990. Recibió instrucción musical primero de sus padres y luego en el Conservatorio de Bruselas con el violinista César Thomson, pensionada por el Consejo Provincial de La Habana. En este conservatorio ganó el primer premio en violín y dos premios en la clase de armonía. En 1910 continúa su carrera como concertista en La Habana junto a su hermana Ángela. Se trasladó a Estados Unidos donde la Edison Phonograph Co. la contrató para hacer 18 discos que circularon con gran demanda por el mundo. Regresó a Cuba en 1923 y es contratada en 3 ocasiones por la Sociedad Pro-Arte Musical para ofrecer conciertos bajo las batutas de Guillermo Tomás y Gonzalo Roig.

Realizó diferentes giras por América y Europa. En España se hizo acompañar al piano por Ernesto Lecuona, actuando en el teatro Apolo de Madrid. Sobre esta gira Lecuona expresó en carta del 10 de febrero de 1925 dirigida al cronista musical de La Habana José Calero:

Artísticamente no nos podemos quejar, pues hemos tenido muchos éxitos y toda la crítica nos ha tratado bien [...] Ella tocará en Sevilla con el insigne com-



positor Turina, que le ha designado entre todos los violinistas que ahora están en Madrid, como la mejor intérprete de sus obras [...] Un gran triunfo para Martha y para todos los cubanos.

Puedes tener la seguridad que tanto Martha como yo, hemos hecho todo lo humanamente posible por dejar nuestro pabellón a la altura que merece (Martínez; 28-29).

Con Joaquín Turina estrenó su *Poema a una sanluqueña* en 1924, acompañada por el propio compositor. En ese mismo año se trasladó a París y representó a Cuba en la Exposición de Artes Decorativas. Para 1928 fija residencia en Estados Unidos donde realizó su última presentación en público en 1968, para luego dedicarse a la docencia del piano y el violín. Compuso algunas piezas para piano y una rapsodia cubana.

#### **A modo de conclusiones**

La mujer camagüeyana, inmersa en los procesos musicales por los que atravesó la isla desde el siglo XIX y duran-

te todo el XX, fue pionera en varias disciplinas del arte de los sonidos; cuestión que hasta el momento no había sido identificada y que aún precisa estudios detallados. En tal sentido, puede decirse que marcó elementos de identidad en la cultura musical nacional, ya desde su accionar en la región o a través de su labor en el extranjero. Entre los logros más importantes obtenidos por la mujer camagüeyana se encuentran:

- Su emancipación en la vida musical pública a inicios siglo XIX, al ser reconocida como compositora de la música militar ejecutada por la banda de música en sus retretas públicas. Asunto que se convierte en elemento de identidad cultural/musical. En el siglo XX, otra mujer como Herminia Agramonte participa y gana el concurso de creación de marchas con una pieza de carácter descriptivo y contenido patriótico.

- Su autonomía al asumir la composición de obras para formatos sinfónicos u orquestales de mayor envergadura, aventajando a la tradicional labor creativa para piano, canto o violín en el menor de los casos. Esta faceta iniciada en el siglo XIX por María de las Mercedes Adam con la creación de poemas sinfónicos y la ópera se repite en el siglo XX con Liduvina Pacheco en la composición de zarzuelas y María de la Torre con la comedia lírica. De manera que identifica la composición musical lugareña asumida por mujeres dentro de la llamada música de concierto.

- Su libertad interpretativa que le permite convertirse en la primera mujer negra en cantar acompañada de orquesta, en el caso de Candita Batista; o ser pensionada para realizar estudios en prestigiosos conservatorios europeos ganando premios importantes y reconocimientos para la cultura nacional, como sucedió con Martha de la Torre. En esta faceta interpretativa tiene un lugar destacado la familia, en particular, de la Torre Campuzano que influyó en la formación musical de sus hijas María, Martha, Ángela y Carmen, todas mujeres exitosas en el ámbito musical nacional e internacional.

Este trabajo, por otra parte, ha permitido que se identifiquen espacios de silencio en la música lugareña en su relación con la mujer. Una carencia en este sentido es el estudio de su labor y logros en el período revolucionario.

### Bibliografía

- Álvarez Álvarez, Luis et al: *La cultura en Puerto Príncipe*. Camagüey, Centro de Investigaciones Nicolás Guillén, 2000 (sin editar).
- Archivo Histórico Provincial: Libro de Fundadores y de número de la Sociedad Filarmónica de Puerto Príncipe. Registro de Asociaciones. Legajo 338-1.
- Archivo Histórico Provincial: Fondo Jorge Juárez Cano. Carpeta No 102.
- Archivo Histórico Provincial: Fondo Jorge Juárez Cano. Caja No. 50 "Biografías".
- Archivo Histórico Provincial: Fondo Liceo de La Habana, Programas, 1851, 1855, 1857, 1858 y 1863.
- Betancourt, José Ramón: *Prosa de mis versos*. Biblioteca de la Ilustración cubana. Redacción y administración Rambla de Cataluña No.34. Barcelona, Declós y Bosch, Impresores, 1887.
- Castillo, Luciano y Víctor Gispert: *Candita Batista, una leyenda en estado de gracia*. Camagüey, Editorial Ácana, 2004.
- Cueto, Emilio: "Camagüey en la música", *Cuadernos de historia princi-peña 11*. Camagüey, Editorial Ácana, 2012.
- Fernández Díaz, Verónica: "Un diamante en la música", *Cuadernos de historia princi-peña 9*. Camagüey, Editorial Ácana, 2010.
- Fernández Díaz, Verónica: *Diccionario de música camagüeyana. Siglo XIX*. Camagüey, Ediciones El Lugareño, 2016.
- Fuentes Matons, Laureano: *Las artes en Santiago de Cuba*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981. (Edición revisada)
- Giro, Radamés: *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*. La

Habana, Editorial Letras Cubanas, 2007.

Lapique Becali, Zoila: *Música colonial cubana*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979.

Martínez, Orlando: *Ernesto Lecuona*. La Habana, Ediciones Unión, 1989.

Méndez, Roberto: "Puerto Príncipe, entre la ópera y el piano", *Revista Antenas No.11*, enero-abril, 2004.

Periódico *Crónica de Puerto Príncipe*. Año I. No. 12. 15 de junio de 1868.

Revista *Cuba musical*. Álbum resumen, 1929.

Revista *El Fígaro*: No 6, Año XI, 24 de febrero de 1895. // No. 4, Año XVI, 4 de abril de 1900. // No 21, Año XVI, 3 de junio de 1900.

Torres, Rafael: "Recordando a Candita", *Boletín El Deporte No.2*, año 8, octubre de 2002.

Valdés Cantero, Alicia: *Con música, textos y presencia de mujer*. Diccionario de mujeres notables en la música. La Habana, Ediciones Unión, 2005.

### Otros materiales documentales

Fernández Díaz, Verónica: *¡Hay Candita pa' rato!* Producciones "Ad Libitum", 2014.

González Aróstegui, Mayra: *Candita*. Televisión Camagüey, 2008.

Jorge Pérez, Manuel: *Candita Batista*. Documental, ICAIC; 2002.

Varona Lezcano, Joaquín: *Candita Batista: la vedette negra de Cuba*. Documental, Radio Cadena Agramonte, 2003.

### Notas

<sup>1</sup> Luis Diemer: Profesor de piano del Conservatorio de París durante el siglo XIX.

<sup>2</sup> Vincent d' Indy: París 1851-1931. Organista, maestro de coro de la orquesta de Colonne, cofundador, junto a Bordes y Guilmant, de la Schola Cantorum de París en 1894 y su director desde 1911. Como compositor escribió obras para el teatro, óperas, obras orquestales, música de cámara, música para piano y obras didácticas. También publicó numerosos ensayos sobre música.

<sup>3</sup> Jules Massenet: Montaud, 1842-París, 1912. Maestro del Conservatorio de París y compositor de óperas conocidas como *Manon*, ballets, música incidental para el teatro, oratorios, música de cámara y numerosas canciones.

# Todas somos, efectivamente, reinas

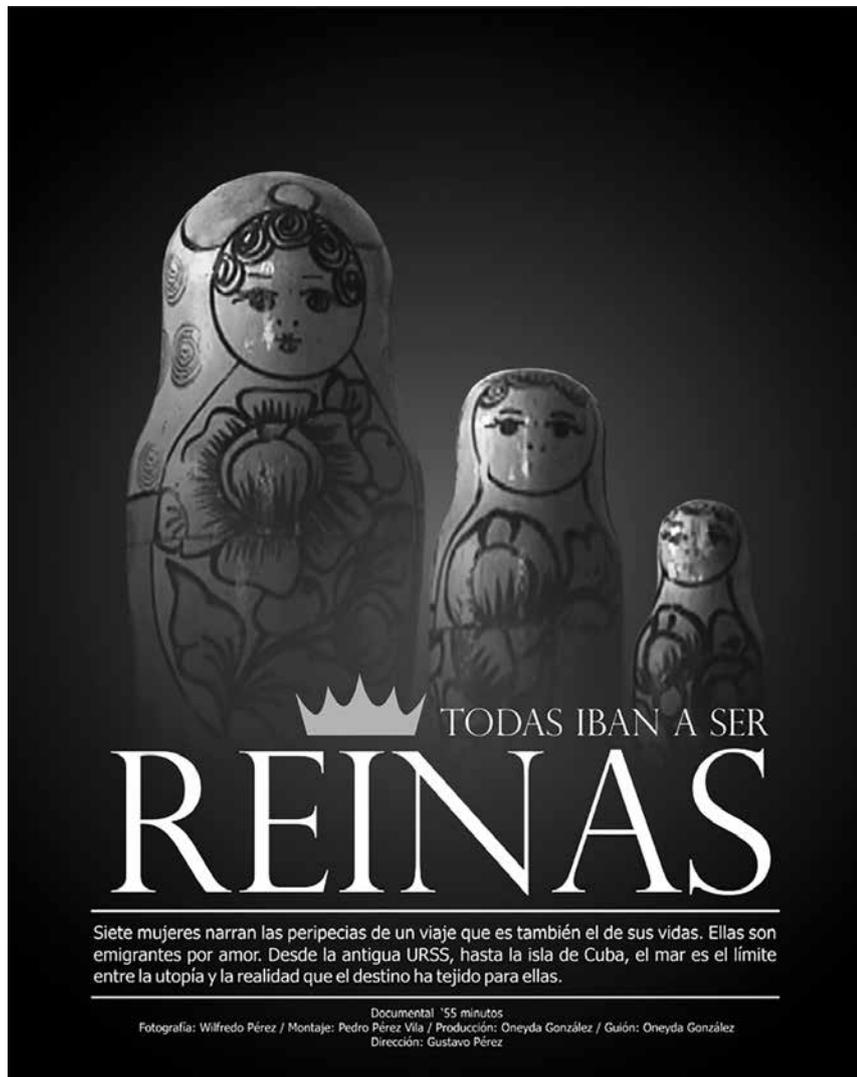
**María Antonia Borroto**  
Profesora de la filial camagüeyana  
de la Universidad de las Artes (ISA)  
y de la Universidad de Camagüey.  
*Julián del Casal: modernidad y perio-  
dismo* y *El escritor y la bibliotecaria*,  
son sus libros más recientes.

**V**olver a una obra de arte siempre es riesgoso. Pasan los años, uno cambia y a la obra, supuestamente inalterable, se le añaden otros sentidos, otras resonancias. Me ha pasado al asomarme de nuevo a los documentales *Todas iban a ser reinas* (2006) y *Entrando en el baile* (2008) —visto en principio como *Al ánimo*—, ambos con guión de Oneyda González, su debut como directora el segundo.

*Todas iban a ser reinas* —dirigido por Gustavo Pérez, a partir de una idea original de Oneyda— explora el universo de siete inmigrantes

soviéticas en Cuba. Desde el punto de vista de la realización, supuso grandes retos, pues era la primera vez que el autor se aventuraba con tantos personajes. Lo más difícil, según me confesó, rodeados por los aromas de un sabroso café en su hogar camagüeyano hace ya, ¡quién lo diría!, diez años, fue encontrar una estructura eficaz para hilvanar los diversos discursos según un sentido dramático que no resultara denso. Primero pensaron contar cada historia por separado, sin embargo, las diferencias entre una y otra lo hacía inconveniente. Se logró, en cambio, el armónico entrelazamiento de los testimonios, y si bien ninguno se pierde en la totalidad, dan una imagen poliédrica de las diversas circunstancias de las mujeres soviéticas que han compartido nuestra suerte.

Un riguroso proceso de investigación, asumida por Oneyda González, condujo a la realización de los cuestionarios. Los sondeos no fueron rígidos, pues siempre se dejaron brechas,





abiertas a la posibilidad de que la plática se desarrollara por cauces no previstos.

El programa *Vidas*, que el realizador creó y realiza en Televisión Camagüey desde hace varios años, ha sido un gran ejercicio de estilo en esta dirección. *Vidas* obliga a una gran síntesis, pues se trata de condensar en trece minutos entrevistas muy largas, en las que el entrevistado parece dialogar directamente con la cámara.

Que la persona se sienta en libertad para hablar es la premisa para un trabajo como este, donde las protagonistas confiesan muchas de sus angustias, desde su renacer —“el mar significaba hasta la muerte mía, era como morir y renacer en otro nivel”— hasta las contrariedades y grandezas de sus existencias cotidianas, siempre en una exaltación del amor y del compromiso, pero sobre todo del respeto por el país que las acogió.

Las imágenes que se intercalan en ocasiones entre una y otra, añaden otras resonancias a lo dicho. La fotografía de Wilfredo Pérez logró captar las ondulaciones de la luz insular, aspecto al que se refieren varias de las protagonistas, y las sensaciones físicas, asociadas al calor y la humedad. Y la altura de las palmas. Vistas desde abajo, no solo lucen magníficas, sino que evocan, desde un paisaje distinto, la célebre secuencia de la muerte del soldado en *Cuando vuelan las cigüeñas*, forma de, muy sutilmente, establecer nexos no tanto con la obra en cuestión una de las más bellas y mejor logradas historias de amor del cine soviético y ruso en general—, como con la esencia misma de la vida de las protagonistas.

“Entré en esta humedad y me quedé para siempre”, dice una, poco importa si alguna de las dos Tatianas, Liuba, Ilmira, Irina, Marina o Alefina. “Entré en esta humedad y me quedé para siempre”, estremecimiento antes que intelección, que no pretende explicar, tan solo constatar, una realidad. Como el mar, sonido imborrable, que sigue al samovar en el que es posible sentir el suave aroma de un té que apenas deja espacio a la nostalgia. Un té asu-

mido con la simplicidad con que son aceptadas las cosas de veras esenciales.

Porque este es un documental de una impresionante amplitud conceptual. Ellas dejaron lo suyo, su cultura y familias de origen, para entrar no solo en esta gelatinosa humedad nuestra, sino en un mundo ajeno, desconocido... El matrimonio en sí lo es, pues parece un salto a una dimensión diferente. En ellas, en cambio, el salto fue casi mortal: deben de haber sentido lo que un saltador al lanzarse al vacío con temor por su paracaídas. Se me ocurre verlo así justo ahora, con diez años más en mis huesos, cuando puedo sopesar mejor el vértigo que debió suponer alejarse de los suyos y venir a un país subdesarrollado, con un sistema de racionamiento para los alimentos básicos o en apagón, como cuenta una — llegada en el noventa— que fue su primera visión de La Habana: una ciudad en apagón.

Debían vencer esa resistencia, es cierto, pero también la familiar y la institucional. En una de las historias las prohibiciones no provenían de lo “culturalmente correcto” —aquello de “cada oveja con su pareja”—, no, pues había prohibiciones reales para un joven militar cubano. O sentir el desprecio en la propia Unión Soviética. La letona lo cuenta: debió dormir en el suelo del lobby de un hotel moscovita habiendo piezas vacías... Y otras refieren el disgusto de apenas haber regresado a su país o cuánto les molestó aquello del “desmerengamiento” de la URSS, etiqueta que encubre la complejidad del proceso histórico.

Porque este es un documental, insisto, muy complejo. Recuerdo a Oneyda, en febril proceso de indagación, haciendo entrevistas, eligiendo personajes entre las muchas mujeres, rusas les decimos, aunque no todas lo son, que andan entre nosotros en el lejano y enrevesado Camagüey, pero también en cualquier lugar del archipiélago. Quería dejar el testimonio de ellas y, al mismo tiempo, tender un puente —cuando ya parecían deshe-

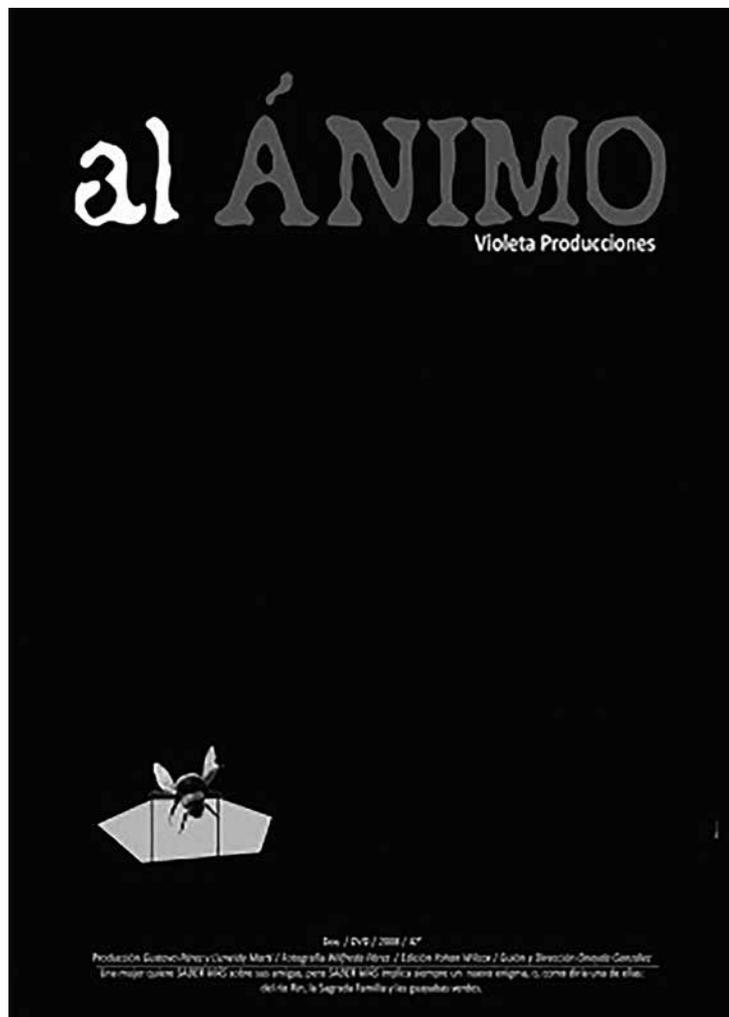
chos los oficiales— entre nuestras culturas. O, perdón, más bien reconocer la existencia de ese puente. Allí están —muchos son contemporáneos míos— los tantos Pérez o Rodríguez cuyo segundo apellido es eslavo, bilingües afortunados que tienen, también, otra manera de ser. Como la tienen los muchos cubanos que allá estuvieron. Sé de algunos que de vez en cuando se las arreglan para comer comida rusa, que con total propiedad hablan de las tradiciones de aquellas regiones fascinantes o que no pueden vivir sin una taza de té. Para ellos el té es lo que para mí el café. Y esto no quiere decir que sean menos cubanos, como tampoco lo es más aquel que gusta de la pelota. Me indigna escuchar esas reducciones, y no solo porque me excluyen —de pelota sé muy poco, y dominó juego solo en la playa, las pocas veces que voy, por citar apenas un par de ejemplos—. Es que estas etiquetas, como cualquier otra, reducen, simplifican, estandarizan. Y este documental, reacio a ellas, nos muestra la pluralidad de posibilidades de un mismo fenómeno, la pluralidad de posibilidades para la realización humana y, también, el múltiple rostro del amor.

Porque los nexos interculturales pueden ser tan ricos que una, por ejemplo, ha llevado su arte a su tierra de origen. “Los orishas en los Urales. ¿Usted imagina eso?”, dice un tanto asombrada ella misma. Hechos de esta naturaleza nos obligan a replantearnos mucha hipótesis, a entender la complejidad de la cultura y de las relaciones humanas. Y Cuba, la idea misma de lo cubano, debe incluir la movilidad que parece ser nuestro signo y la manera en que se reconfiguran las aproximaciones al ser de la isla, debe incluir también las formas en que se reconfiguran también las identidades de quienes provienen de otras tierras.

Dice Borges que al leer un libro también leemos el tiempo transcurrido desde su escritura hasta ese instante en que lo hacemos nuestro. La idea me ronda al comprobar cómo ha cambiado mi perspectiva y cómo puedo avizorar otros sentidos, en los que no debo detenerme aquí. Pienso, por ejemplo, en el largo camino que llevó a ambos autores a un proyecto como *Severo secreto*, concluido en 2015, que se acerca a la vida y obra de Severo Sarduy. Al hacerlo debieron indagar en la época y circunstancias del camagüeyano, aunque el saldo mayor, creo, está en la comprensión de los procesos que nos llevan a ser lo que somos, imposibilidad de reducir la identidad a un inventario de tópicos: el ser, en constante construcción, emergiendo siempre de un diálogo fecundante entre fuentes diversas. Ese es Severo Sarduy. Esas son estas mujeres. ¿Significa la recurrencia del mar en ese documental lo mismo que aquí, en *Todas iban a ser reinas*? El asunto es tentador, por supuesto, pero exige otras páginas.

## II

*Entrando en el baile* complementa en buena medida a *Todas iban a ser reinas*. Tengo fija en la memoria la noche de su estreno. Increíblemente Oneyda se las arregló para hacerlo en La Campana de Toledo, precioso restau-



rante camagüeyano, en la Plaza de San Juan de Dios, administrado por Palmares. Es un sitio emblemático, pues allí radicó una casa del té, sitio de confluencia de artistas, de charlas en las que se pretendía arreglar el mundo y en cierta forma se arreglaba, pues mucho de reparación simbólica hay en conversar con amigos en un entorno bello, poblado de reminiscencias históricas, en una era anterior al éxodo inclemente que nos desangra, y a las redes que si bien acortan distancias también matan el calor de la comunicación *face to face*.

Allá nos fuimos una noche, cuando el sitio ya era prohibitivo para muchos (está en manos de Palmares, reitero), tomamos café-bombón (me parece sentir el aroma) y Oneyda habló del juego, de ese sentido lúdico que debe tener el arte y la existencia.

*Entrando en el baile* también ratifica la importancia de la familia, aunque, curiosamente, al menos al momento de las entrevistas a tres de los personajes femeninos incluidos, todas estaban sin pareja. Todas hablan del amor, que en otro facilismo solemos constreñir solo a ese aspecto, el de la pareja. Y ellas, muy vitales y meditativas al mismo tiempo, nos muestran cómo son sus vidas (uso el plural con toda intención, que nunca la existencia de una persona es así, en singular: uno puede muy bien vivir varias vidas). Está la madre que habla de sus hijas ya mujeres, la que sola atiende a su niño, y la más joven, tatuada e irreverente, que no quiere sentirse condenada por decisiones que no fueron las suyas.

Y hay una cuarta, a quien también conozco, y que se mostró en su complejidad allí, en el documental. Yo

también me he puesto en sus manos más de una vez. Es Magda, entonces masajista del Instituto de Belleza Venus. En el documental la vemos trabajar, mientras escuchamos a Oneyda darnos su visión sobre esta mujer agilísima y cordial.

Pero el pasaje, amén de introducir otro recurso (el de la voz en *off* de la realizadora), también permite calibrar la importancia del cuerpo. Dicho así puede pensarse en afeites y postizos. No, pues subyace una burla sutil a esa imagen prefabricada de los institutos de belleza y de las cirugías estéticas. Allí están las caritas que por esos años usaba Suchel para la línea Sedal —¿recuerdan aquello de “seda en tu cabello”? —, contrapuestos a los reales y sonrientes rostros de cubanas.

Porque este documental reconoce que es una representación. Ya no basta en el arte (en realidad, nunca bastó) la teoría del reflejo, el suponer una relación especular entre las imágenes creadas y las reales. Estas mujeres “entran en el baile” y este muy bien puede serlo el documental en cuanto representación de sí mismas y de sus familias, familias centradas en ellas, sostén y salvaguarda del hogar o, como en la más joven, resultado de un hogar. Todos somos, por supuesto, el resultado de un hogar, portamos nuestro hogar. Por eso, en una relación que es siempre de la parte y el todo, una aproximación a la intimidad de la vida familiar es, inevitablemente, una aproximación a nuestra más recóndita intimidad. Y si la familia está vista desde la mujer, es, también inevitablemente, una aproximación al ser de la mujer.

Y ello es lo más notorio del asunto, este ir y venir entre una de nuestras creaciones más queridas, ese nido que nos forjamos o heredamos, y nosotras mismas. Ir y venir también entre nosotras, en lo que decimos y representamos, y nuestra imagen: esa —nuestra— preocupación por el cuerpo, que puede parecer asunto festinado, aunque, en realidad, es esencial. ¿Nuestro cuerpo no es la más palmaria evidencia de nuestro ser? ¿Aún el amor más puro —asumiendo por tal el amor ideal— no es, ante todo, amor del cuerpo? Lo dice Dulce María Loynaz, por ejemplo. No creo aventurado decir que el cuerpo, tanto como el alma, es también un regalo de Dios. Asumimos un risible afán de trascendencia cuando, en nuestros discursos racionales, pretendemos negarle al cuerpo su importancia, como si, articulado con el espíritu, no fuera sitio del placer y del dolor, evidencia del crecimiento y de la vejez, anticipación de la muerte. Claro que no termina nuestro ser donde nuestro cuerpo, aunque negar que es nuestra posesión más querida, es negarnos a nosotros mismos.

Se explica así la presencia y sentido de Magda, la masajista de manos ágiles y rostro expresivo, y las reflexiones que en *off* hace Oneyda sobre el masaje: a través de la sabia manipulación del cuerpo el espíritu se expande y libera, y por una rara paradoja, parece, incluso, desasirse. La mujer quiere gustar, dicen que es nuestro sino, pero quiere, sobre todo, gustarse. Por eso y porque la imagen nos importa, porque en nosotras la percepción del cuerpo y sus cambios, incluidos el embarazo y el ciclo menstrual, nos hacen vivenciarlo de una manera diferente, Oneyda, quizás sin pretenderlo, pero desde la hondura de su mirada a sus personajes, nos las descubre en algunas, que no todas ni ello es necesario, de sus actitudes hacia el cuerpo: el tatuaje de Yisel, la más joven; el gesto escéptico y como que despreocupado de sí misma de la mayor hacia el tatuaje de la otra, quien se mira una y otra vez, acaso buscándose en el espejo —tal

como hace cuando habla—, muchacha que se maquilla, y retoca, y vuelve a maquillar; el sobresalto de Malú al recordar que su hijo apenas la reconoció después de una intervención quirúrgica por la cual tuvo que ser afeitada, la propia Malú yendo donde Magda a recibir un masaje, asumiendo, quizás por el explícito sino de su enfermedad, una relación aún más entrañable con su realidad corporal que las otras.

Por ello la aparición del salón de belleza Venus, en estado ruinoso, justo como lucía en los momentos en que aún no se había iniciado su reparación capital, y sobre todo la presencia de las ubicuas caritas de Sedal, línea de productos para el cabello. Estas caritas tienen su contrapartida en otras tantas, situadas justo enfrente, suerte de espejo deformante, de alteridad respecto al glamour impostado por la moda. Son muchas caritas, frescas, juveniles, sin afeites, alejadas de las imágenes convencionales, nuevas caras que, al desafiar los modelos al uso, devienen nuevos modelos: modelos sin modelos, si es que ello es posible, justo cuando Yisel, la más joven, clama precisamente por su deseo de no tener que seguir, para su vida, los designios de un modelo impuesto.

### III

También recuerdo el estreno de *Todas iban a ser reinas*. Fue de tarde, en la Quinta Simoni. Allí radica la Casa de la Mujer Camagüeyana, pero en el imaginario colectivo es, sobre todo, la Casa Quinta o la Quinta: no hace falta decir más. Es el sitio de los amores de Ignacio y Amalia, la construcción en la que el Dr. Simoni colocó, muy reflexivamente, símbolos masónicos, espacio amplio, aireado, con una ceiba fenomenal. Allí, muy cerca de su patio, tanto que sentíamos el sonido del follaje y una sensación de alejamiento respecto a la ciudad y su vértigo, fue la premier. Estaban los personajes, las reconocimos, las admiramos. Estaban los realizadores. Y muchos amigos.

A la Quinta he vuelto varias veces. La última vez que allí estuve viví algo que, en buena medida, tiene mucho que ver con lo contado por Oneyda y Gustavo en *Todas...* Alma Flor Ada, escritora camagüeyana radicada en Estados Unidos, celebró sus ochenta años allí, en la casa de su infancia junto a buena parte de su familia. Y fue tremendo —no se me ocurre otro adjetivo— verlos tomarse de las manos en torno a la ceiba plantada por su abuelo. En muchos de ellos no se reconocen ya los rasgos físicos que solemos asociar a los cubanos: muy rubios casi todos, algunos sin apenas dominio del español, rodeando aquel tronco majestuoso.

Mientras los miraba reparé en el simbolismo de ese gesto ancestral, reminiscencia de esa conexión profunda entre el ser humano y lo vegetal, entre nosotros y la tierra. Tampoco pude evitar pensar en que para ser verdaderamente plenos ha de tenerse raíces profundas, tronco esbelto y ramas en pos del aire y el sol. Mientras me dejaba llevar por estas ideas miré hacia el salón donde había sido la premier de *Todas...* Es casi imposible no ver las conexiones entre una y las otras historias, como lo era no recordar a esas otras mujeres y desearles experimentar lo que Alma Flor Ada debe haber sentido en ese justo momento.

Y también recordé que en aquella otra lejana tarde me llamaron la atención los ojos llorosos y la canción entonada por una de ellas. Hoy lo siguen haciendo, por supuesto, aunque, tal vez porque los años han pasado —y no lo han hecho por gusto—, a esas reminiscencias



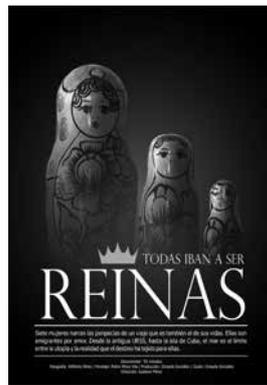
sumo esa otra tarde, ya perdida, no sé si atrapada por alguna cámara, quizás doblemente perdida porque, ay, ahora la memoria es flaca y nos pasamos la vida registrando momentos en celulares para perderlos casi al minuto siguiente. Sumo esa tarde porque implicó en Camagüey la movilización de las personas en torno al arte y, sobre todo, a la reflexión sobre nuestro sino. Que la identidad no es algo estático, pues está en constante formación; lo prueban las mujeres soviéticas con la fuerza y ternura del amor. Lo prueban también las protagonistas de *Entrando en el baile*, con el testimonio de sus vidas, acompañadas a ratos de canciones y juegos infantiles que implican compartir un espacio con las otras.

Vuelve a haber otra conexión sutil: la idea del título de *Todas iban a ser reinas* proviene del poema “Todas íbamos a ser reinas”, de Gabriela Mistral, el que —explica Oneyda en un texto publicado en *La Habana Elegante*— “habla sobre la utopía femenina del amor consumado en el matrimonio. Un grupo de niñas planea con qué tipo de hombre llegará a casarse. El poema registra la inabarcable diversidad que dicta la vida a las mujeres (a cualquier individuo, podría añadirse) y no garantiza un final feliz. Más bien el final no es fácilmente feliz para la mayoría de los seres. En el cierre del poema abundan los casos de soledad, o de enajenación, como suele ocurrir en la vida”. El texto refiere los juegos infantiles, las trenzas de los siete años, las batas claras de percal y el sueño de esas edades: “Lo decíamos embriagadas, / y lo tuvimos por verdad, / que seríamos todas reinas/ y llegaríamos al mar”.

Uno puede adivinar ese y otros sueños en las niñas que, en lontananza, juegan en *Entrando en el baile*, con canciones que nos remiten a la infancia, la nuestra de juegos y nanas. ¿Hay en ellas también el deseo, también contenido en el poema, de ser reinas? ¿Reinas del hogar, acaso?

Hay varias referencias a las abejas en *Entrando en el baile*. Y hay un instante precioso, ese en el que la reali-

zadora explica que aun cuando tengan lo necesario para vivir, mueren si se les deja fuera de la colmena. Mueren esos animalitos infatigables de muerte real y dolorosa, morimos nosotros muerte simbólica... Es que la colmena va en nosotros; la colmena en la que todas podemos ser, efectivamente, reinas, arquitectas de nuestras vidas, como bien dice una de las entrevistadas, o lo que es igual: autoras de nosotras mismas. No es fácil, por supuesto, nunca lo ha sido. Mas, ¿ha de ser por eso menos fascinante?



# El mito de la isla: “Regreso a Citerrea” de Abilio Estévez

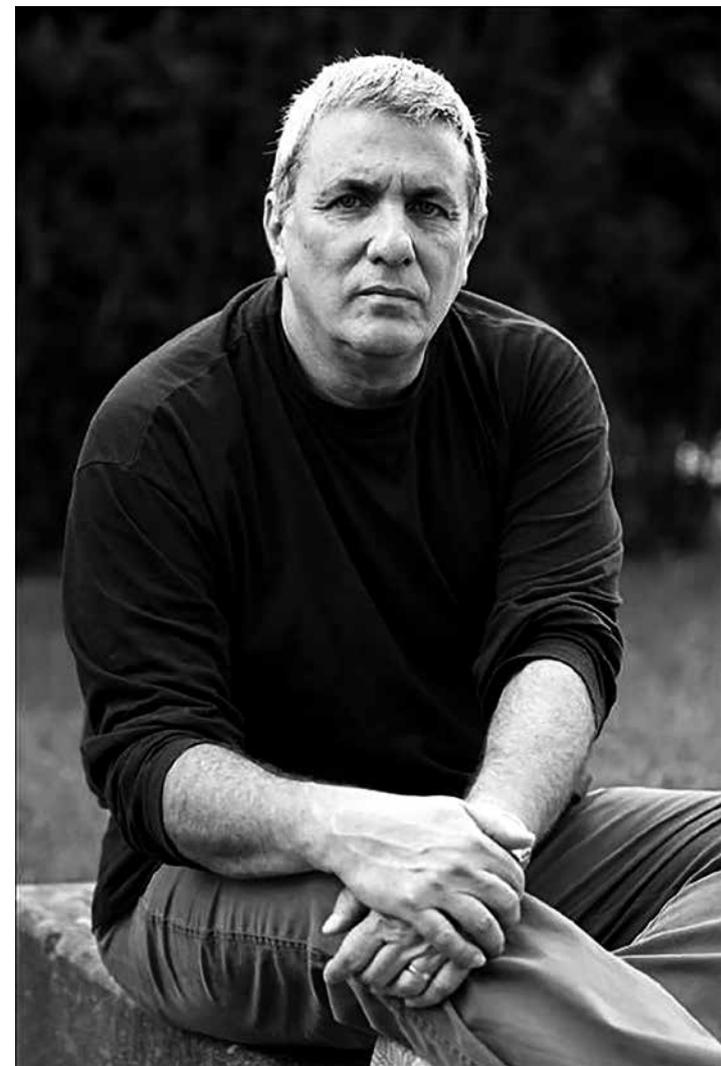
Fabiola Cecere  
Universidad Ca' Foscari, Venecia.

**E**n la literatura de Abilio Estévez la insularidad es “corazón, fibra y corteza”, por decirlo con la definición puntual de Vicente Cervera Salinas (Cervera Salinas 2001). Se configura, efectivamente, como el plano simbólico y mitológico en el que se construyen las ficciones más logradas del escritor cubano. Me refiero, entre otros textos, a su primera incursión novelística de 1997, *Tuyo es el reino*, y al volumen de cuentos *El horizonte y otros regresos* de 1998, que será objeto del presente estudio. En ambas obras el autor inscribe lo que Roland

Barthes sugiere en su análisis del mito, esto es, un mensaje concreto que, en presencia de un contexto histórico determinante (por ejemplo, ausente o problemático), impulsa el surgimiento de imágenes constantes (Barthes: 191-193). En el caso de Estévez estas imágenes míticas se relacionan con la historia de Cuba y con su historia personal. La novela de 1997 ha sido objeto de un interés constante por parte de los estudiosos, cuyas investigaciones son un punto de partida fundamental para estudiar la perspectiva insular del autor, desarrollada, a través de matices diferentes, a lo largo de toda su producción. El cuento “Regreso a Citerrea”, incluido en la antología *El horizonte y otros regresos*, puede representar uno de esos matices.

En línea con otros escritores cubanos que perciben (o han percibido) los límites geográficos insulares como una experiencia cultural e histórica identificadora y crítica (Pizarro: 13), la isla de Estévez se presenta como una dimensión mítica subjetivizada. Esta se configura especialmente como un espacio cerrado, signo característico del autor y de su maestro Virgilio Piñera<sup>1</sup>. Cabe recordar que desde los años 60 el recurso del espacio cerrado es frecuente en varios autores cubanos de teatro, con alusiones concretas a los acontecimientos históricos y a las problemáticas socio-políticas del país de los años 70 y 80.

Refiriéndome al estudio de Barthes y al sistema semiológico tripartito que rige la génesis del mito, se podría afirmar que algunos elementos mitológicos atribuidos a los espacios insulares durante siglos constituyen la ‘forma’ primaria (el significant) sobre la que se construye el mito insular del autor<sup>2</sup>. Más concretamente me refiero a toda representación alegórica producida dentro del *topos* de la isla en el marco de distintas tradiciones y culturas, convirtiéndose a menudo en el pretexto imaginativo de las literaturas<sup>3</sup>. Representaciones dichas e idílicas de un lugar paradisiaco o, al revés, imágenes sombrías de un universo hermético, cuyas fronteras se perciben como un obstáculo agobiante. Esa ‘forma’ primaria, asociada al concepto de la insularidad, genera la mitología del autor y configura una primera fase de su pro-



pio discurso insular rastreable en el cuento “Regreso a Citerea”. En el texto la isla se erige como el símbolo de un “intervalo entre dos tiempos”, en palabras de la escritora cubana Reina María Rodríguez (Rodríguez: 13-14), el intervalo entre el tiempo pasado y el presente, entre la memoria de una experiencia utópica y la creación de un presente distópico<sup>4</sup>. En Estévez la ficción se origina a partir de imágenes guardadas en la memoria y de vivencias biográficas cruciales, que, según lo que señala Armando Valdés Zamora, serán transcritas una y otra vez para configurar algo que termina por alejarse de la referencia real (Valdés Zamora 2009: 123-124). En esto la visión de Estévez coincide con la figuración emblemática del espacio insular propuesta por Reina María Rodríguez: el yo literario perfila la isla no solo en su rostro geográfico, sino que la convierte en la médula de su percepción de la realidad. El espacio insular se transforma en el lugar privilegiado en el que, desde un presente caótico, el escritor puede rivivir acontecimientos pasados, propios o ajenos, y cambiarlos a su voluntad. En tal percepción se observa, en particular, una de las características alegóricas asociadas al *topos* de la isla, es decir su perfil impreciso. La ubicación poco estable de toda isla y su lejanía de la tierra firme son las condiciones que, desde la creación de la Atlántida de Platón, funda simbologías relacionadas con su carácter ‘indeterminado’. Al estar rodeada por el agua, fuerza incontrolable de la naturaleza, y no estar anclada ni sujeta a algo, adquiere un estado evanescente. Esto permite la invención de modelos espaciales y temporales independientes que se autorregulan, donde es más fácil proyectar elementos de fantasía y, por consecuencia, proyectos alternativos con respecto a lo general o a lo lógico. Las utopías de Bacon, Campanella y Moro se desarrojan en una isla. Son islas. Por lo tanto, la geografía insular ha dado origen a una mitología específica de la que los escritores se han apropiado a menudo para construir sus simbologías. Mario Tomé resume los contenidos de la isla de manera ejemplar: centro espiritual primordial, espacio paradisiaco, otro mundo o más allá maravilloso, microcosmos, tierra de utopía, refugio, conjunción ‘isla-mujer’ o ‘náufrago-isla’ (Tomé: 18). En las obras de Abilio Estévez se hallan algunas de estas ‘islas-posibles’.

En la contraportada de la primera edición del volumen *El horizonte y otros regresos*<sup>5</sup> se lee que la mayoría de los cuentos surgieron a la vez que iba naciendo la novela *Tuyo es el reino* y, aunque no se especifica cuáles son, con razón se puede pensar que “Regreso a Citerea” es uno de ellos. En este el espacio insular emerge como un lugar utópico, fuertemente caracterizado y organizado según un equilibrio propio, al igual que en el texto novelístico.

En el cuento hay una referencia clara a Citerea, la isla donde nació Afrodita según la mitología griega, que durante siglos ha inspirado a escritores y artistas de sucesivas generaciones. El lugar y la alusión a la diosa del amor son los primeros elementos clave (la ‘forma’ de Barthes) que definen el proyecto narrativo del autor y que se muestran también en el epígrafe. El verso inicial, en efecto, remite al poema “Un viaje a Citerea” de Baudelaire y a la alegoría de un viaje frustrado hacia el amor del que escribe el poeta (“Quelle est cette île triste et noire?”, Estévez 1998: 13)<sup>6</sup>.

El largo cuento se compone de dos niveles: el presente de la narración, en el que hay un juego polifónico entre la primera y la tercera persona y donde se alternan concretas referencias espaciales a La Habana (está el instituto de Marianao, la calle de la Línea, la del Buen Retiro, la Bodega de los Chinos, el Malecón) y el recuerdo del protagonista Poldo, dueño de una empresa vinagrera. El objeto de su memoria es un pasado lejano y feliz, desarrollado en el lugar placentero de su infancia, la finca Citerea de sus tíos. Él la recuerda como un territorio campesino, aislado y protegido de lo exterior, esto es, de lo que está más allá de la finca vecina (Estévez 1998: 16). Es una isla dentro de una isla mayor que el hombre describe y percibe como un mundo afortunado, y en el que se reconoce: “Yo salía de la finca como si solo importaran mi cuerpo y el cuerpo de Citerea, el aire húmedo del amanecer, los olores de la tierra, el propio olor de mi cuerpo, que se mezclaba con el olor de la tierra” (Estévez 1998: 14). Al igual que en *Tuyo es el reino*, la isla se configura como un espacio doblemente insular, que conlleva, incluso, una doble simbología: hay un espacio

## Abilio Estévez EL HORIZONTE Y OTROS REGRESOS

colección andanzas



ameno, más pequeño, que remite a las vivencias juveniles del protagonista y un espacio exterior, la Cuba real, donde la Historia irrumpe de manera brutal. El espacio ameno es Citerea, y los sucesos transcurridos en ella (que en el texto resultan escritos en cursiva y separados de la narración del presente) abren una fisura en la realidad cotidiana monótona del protagonista y la interrumpen con recuerdos placenteros. Estos también se relacionan con la prosperidad del paisaje y sus colores que refuerzan el espíritu y la geografía insulares. Se lee, por ejemplo, acerca de las hojas de los árboles siempre verdes y brillantes “semejando a un espejo” (Estévez 1998: 14), del aire limpio y húmedo del amanecer, de los mangos que “eran los más dulces de la isla” (Estévez 1998: 16), de los juegos en el patio, de las canciones del Hada Melusina (el disfraz de su prima Mercedes), del jardinero Luis y de una disimulada predilección hacia él.

El autor parece apropiarse del característico estado evanescente que la tradición atribuye al espacio insular para justificar la presencia de personajes difuntos y de acontecimientos ya ocurridos. En uno de sus recuerdos, el propio protagonista confiesa: “Solo yo tenía la impresión de que al llegar la noche Luis desaparecía como Citerea” (Estévez 1998: 25). De esta manera, la isla de Estévez presenta uno de los elementos con los cuales Maerk —citado por Erika Müller (2000)— describe el espacio cerrado, es decir el elemento del regre-

# Abilio Estévez TUYO ES EL REINO

colección andanzas



so a un tiempo pasado (Maerk: 55). El autor describe Citerea como una dimensión utópica del pasado, que, como subraya María Teresa Pérez al estudiar una representación similar que Estévez hace en la pieza teatral *Perla marina*, no parece generar continuidad (Pérez 2001). Esta permanece aislada no solo en un nivel espacial —ya que Citerea es una finca cuyos límites están bien trazados—, sino también en un nivel temporal, por lo menos hasta el final del cuento, donde ocurre algo distinto. En el espacio exterior —el real, digamos—, ocurre la parábola de la Cuba contemporánea. Si en la novela *Tuyo es el reino* —recuerda el crítico Armando Valdés Zamora— la incursión de la Historia en forma de Revolución coincide con el incendio que destruye la isla representada (Valdés-Zamora 2004: 234), en el cuento, ese momento coincide con el ingreso del protagonista en una casa abandonada fuera de la ciudad, iluminada por velas y antorchas y habitada por miles de harapientos. Junto con el protagonista, estos serán perseguidos, en un escenario macabro de escombros y disparos. El episodio podría aludir a la marginación social sufrida en Cuba por varios grupos de individuos, como los homosexuales, entre los cuales está el mismo Abilio Estévez. Esta suposición se refuerza en las últimas páginas del cuento, ya que en esa cruel atmósfera Poldo vuelve a vivir el pasado de Citerea y, en particular, el recuerdo del jardinero Luis, desnudo en su habitación,

en el momento en que es asesinado, mientras se lava en una palangana de peltre: Nada permanece quieto. —confiesa Poldo— Entonces aparece ahí, a dos pasos, como si no hubieran pasado más de treinta años, el cuarto de Luis [...] se yergue como entonces y que no se sorprende de verme, que parece estar esperando mi llegada. [...]

Varios disparos. El cuerpo de Luis se estremece [...] La sangre forma un charco que se extiende más y más sobre las baldosas del piso. (Estévez 1998: 42)

La descripción de la escena final confirma el afecto que el protagonista sentía hacia el jardinero años atrás y, al mismo tiempo, remite a una etapa dramática no solo de la historia cubana, sino también de la vida personal del autor. La presencia de Citerea irrumpe en el presente vivido por Poldo y, al revés, la narración del pasado acoge los acontecimientos y los personajes de la acción principal, así que el protagonista también será víctima de un asesino. Al final del cuento se lee: “Lo que va a ocurrir es algo que de algún modo ya sabía desde el primer momento: sentiré en mi cabeza el cañón de una pistola [...]”, Estévez 1998: 42).

En las últimas líneas los eventos se van entrelazando y también la intención del epígrafe puesto al principio del cuento se dilucida: el viaje frustrado hacia el amor que cuenta Baudelaire en el poema citado es la alegoría de la pasión que el habitante de Citerea, protagonista de la composición, siente por Afrodita. Este hombre, con quien se identifica el yo lírico, es castigado por su adoración a la diosa con la castración por las fieras y vive un amor decepcionado. El paralelismo con los personajes de Luis y de Poldo del cuento de Estévez es evidente. Como señala Rocío Oviedo Pérez de Tudela a propósito del simbolismo en la poética de Baudelaire (Pérez de Tudela), la isla se constituye como el espacio adonde el sujeto va buscando el amor y, paradójicamente, se encuentra con la muerte. Si se leen los últimos versos de Baudelaire la correspondencia resulta clara: “En tu isla, oh Venus, / no he hallado erguido más que un patíbulo simbólico / del cual pendía mi imagen...” (Baudelaire: 272).

Por lo tanto, de microcosmos utópico que funciona como refugio en una isla mayor, este espacio se convierte en un lugar inerte frente a los acontecimientos trágicos impuestos por la Historia. Si el cuerpo del personaje de Baudelaire se descompone como el cuerpo castrado de la tradición (Ramos Collado), el de los protagonistas del cuento de Estévez no tiene un destino diferente. Estos serán destruidos como el mismo cuerpo de Citerea, y con ella se desvanecerá el único espacio mitológico y utópico del pasado que puede salvarse del presente. Cabe recordar que en varias entrevistas el autor ha subrayado el papel central que ha tenido el recuerdo obsesivo y feliz del lugar donde fue criado, la azotea de su abuela que él consideraba un castillo encantado:

[...] mi abuela vivía desde el año 38 en lo que es ahora San Alejandro. Encima de la azotea construyeron una casa para ella que era la conserje y al mismo tiempo la guardiana de la escuela. Eso era un gran patio arbolado donde, al acabar las clases, para mí era como el castillo encantado [...] tenía la obsesión de ese recuerdo y esa felicidad, felicidad perdida, de ese mundo que es la verdadera Utopía de cada uno, ese mundo de la infancia, de la feliz irresponsabilidad. (Entrevista al autor citada por Valdés-Zamora 2004: 234).

Sin embargo, el lugar ideal que al principio es objeto privilegiado de la imaginación o, por extensión, esa isla utópica que, en la tradición, acoge la fantasía y las quimeras de quien escribe, revela su carácter efímero y termina con una pérdida (Valdés-Zamora 2013). Este recurso es una constante en la escritura de Estévez: se halla no solo en *Tuyo es el reino*, sino también en otro cuento incluido en la misma colección, titulado “El horizonte”. En el texto se narra la historia de una familia criolla que vive en una colina aislada pero cercana al mar. Poco a poco algunos hechos insólitos, atribuidos a la naturaleza, amenazan la cotidianidad de la familia hasta que algunos personajes desaparecen, mueren o huyen con la esperanza de ser libres. Ellos expresan ese deseo de huida que el protagonista de “Regreso a Citerea” proyecta en un lugar del pasado, o por mejor decir, en una isla. El mismo autor explica que la creación de esta imagen corresponde a una ética y a una intención precisas: rescatar



el tiempo perdido a la manera proustiana. Ese tiempo es perdido porque es vinculado al pasado, pero también es un tiempo hacia el cual el sujeto tiende en su presente (Estévez 2015). Gracias a su conciencia imaginativa el autor posibilita este proceso y atribuye a sus vivencias pasadas otros aspectos, de distinta naturaleza. Las circunstancias reales constituyen el punto de partida para empezar a narrar, pero, poco a poco, se transfiguran a medida que los personajes manifiestan la necesidad de evadirse de ellas y disfrutar de un placer que se encuentra solo en un tiempo pasado. En este juego ficticio la isla emerge como el espacio clave que permite este viaje de huida y de regreso a la vez. Como señala Valdés Zamora, más que poseer los rasgos de un lugar paradisiaco, la isla encarna los índices de su figura opuesta, la de una isla laberíntica que funciona como refugio temporal (Valdés Zamora 2013: 2)

Además, gracias a su conciencia imaginativa el escritor emprende un viaje lejos de las imposiciones de la Historia, de la Historia cubana. Estas resultan demasiado ásperas a sus ojos para ser narradas así como se presentan. Por lo tanto, la huida (o el regreso) hacia vivencias del pasado es posible a través de sus trasfiguraciones. De esta forma, la visión insular de Estévez se define de manera evidente: el tiempo vivido en la isla puede salvar de un presente caótico, porque se erige como un tiempo digno de ser recordado y experimentado a través de las múltiples posibilidades de la ficción.

## Bibliografía

- Barthes, Roland (1957), *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, ed. italiana, *Miti d'oggi* (2016). Torino: Einaudi.
- Baudelaire, Charles (2003). "Un viaje a Citerrea", en López Castellón Enrique (ed.), "Las flores del mal", *Obra poética completa*, Madrid: Ediciones Akal, pp. 269-272.
- Cervera Salinas, Vicente (2001). "Esto no es una isla, sino el reino del Verbo", en Alemany Bay, C., Mataix, R., Rovira, J. C., (eds.), *La isla posible*, III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos. 1998, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-isla-posible-0/html/ff3ea91c-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_164.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-isla-posible-0/html/ff3ea91c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_164.html)
- Durand, Gilbert (1960), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: P.U.F., ed. italiana *Le strutture antropologiche dell'immaginario* (2009). Bari: Edizioni Dedalo.
- Estévez, Abilio (1998). *El horizonte y otros regresos*. Barcelona: Tusquets Editores.
- \_\_\_\_\_. (2015). Entrevista en *Conversatorios en Casa de América*. Disponible en línea en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/conversatorios-en-casa-de-america/conversatorios-en-casa-de-america-abilio-estevez/3370833/>
- \_\_\_\_\_. (1997). *Tuyo es el reino*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Müller, Erika (2000). "Abilio Estévez, Virgilio Piñera y la claustrofobia: el espacio dramático cerrado y la Isla", en Reinstädler J., Ette O. (eds.), *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*, Frankfurt a.M. – Madrid: Vervuert-Iberoamericana, pp. 143-151.
- Pérez, María Teresa (2001) "Abilio Estévez: la isla en la memoria", en Alemany Bay, C., Mataix, R., Rovira, J. C., (eds.), *La isla posible*, III, op. cit.
- Oviedo Pérez De Tudela, Rocío (2001). "Baudelaire y Darío: la isla en el Simbolismo", en Alemany Bay, C., Mataix, R., Rovira, J. C., (eds.), *La isla posible*, III, op. cit.
- Pérez López, María Ángeles (2001). "Las islas son mundos aparentes. Sobre la obra poética de Reina María Rodríguez", en Alemany Bay, C., Mataix, R., Rovira, J. C., (eds.), *La isla posible*, III op. cit.
- Pizarro, Ana (2002). *El archipiélago de fronteras externas. Culturas del Caribe hoy*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago.
- Ramos Collado, Lilliana (1998). "El Baudelaire de Palés (I). Fragmentos de un viaje a Citeres", en *Revista de estudios hispánicos*, Vol. 25, Nº 1-2, (Ejemplar dedicado a: Homenaje a Luis Palés Matos (1898-1959), pp. 33-44
- Rodríguez, Reina María (1998). *En la arena de Padua*, La Habana: UNEAC.

Tomé, Mario (1987). *La isla: utopía, inconsciente y aventura: Hermenéutica simbólica de un tema literario*. León: Universidad de León.

- Valdés-Zamora Armando (2004). "De-vuelta de la utopía: la obra narrativa de Abilio Estévez", en *América: Cahiers du CRICCAL*, nº32, Utopies en Amérique latine, Paris: Univeristé Sorbonne Nouvelle, pp. 233-244.
- \_\_\_\_\_. (2013). "De una isla al mundo: Figuras de la imaginación en las ficciones de Abilio Estévez", en *Littératures d'Amérique Latine*, Disponible en <http://revel.unice.fr/symposia/lal/index.html?id=381>
- \_\_\_\_\_. (2009). "La escritura imaginaria de Abilio Estévez", en *Encuentro de la cultura cubana*, n.51, Madrid, pp. 123-132.

## Notas

<sup>1</sup> En una entrevista de noviembre de 2014, el autor mismo subrayó el papel central que la escritura piñeriana ha ejercido sobre su obra.

<sup>2</sup> Según lo que explica Barthes, la literatura es un sistema mítico caracterizado por el sentido (del discurso), el significante, que corresponde a este discurso en su forma o escritura, el significado, que es el concepto de literatura, y la significación, que es el discurso literario (Barthes: 215-216). Si trasladamos este sistema a la literatura de Abilio Estévez, podríamos afirmar que el significado corresponde a la noción de insularidad y la significación es el discurso insular propio del autor, su perspectiva originada a partir de la Historia cubana y de la biografía del autor, de sus ideas y propósitos.

<sup>3</sup> Se puede remitir a los estudios de Gilbert Durand (*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1960) y, en particular, a su planteamiento acerca del espacio insular que ha sido uno de los principales referentes para el desarrollo de una simbología antropológica. Por ejemplo, en algunos tiempos la isla ha llegado a ser una alegoría del vientre materno, objeto que se asocia a una dimensión mítica y hermética (Durand: 296).

<sup>4</sup> En el poema "Las islas" la autora escribe: "las islas son mundos aparentes / coberturas del cansancio en los iniciadores de la calma / sé que solo en mí estubo aquella vez la realidad / un intervalo entre dos tiempos [...]" (Rodríguez: 13-14).

<sup>5</sup> Edición Tusquets (Barcelona, 1998).

<sup>6</sup> La edición de referencia es el texto bilingüe de Enrique López Castellón editor (2003).



# La puerta dorada del Bósforo

Occidente en la construcción del espacio urbano en la novela de Orhan Pamuk: *Estambul. Ciudad y recuerdos*

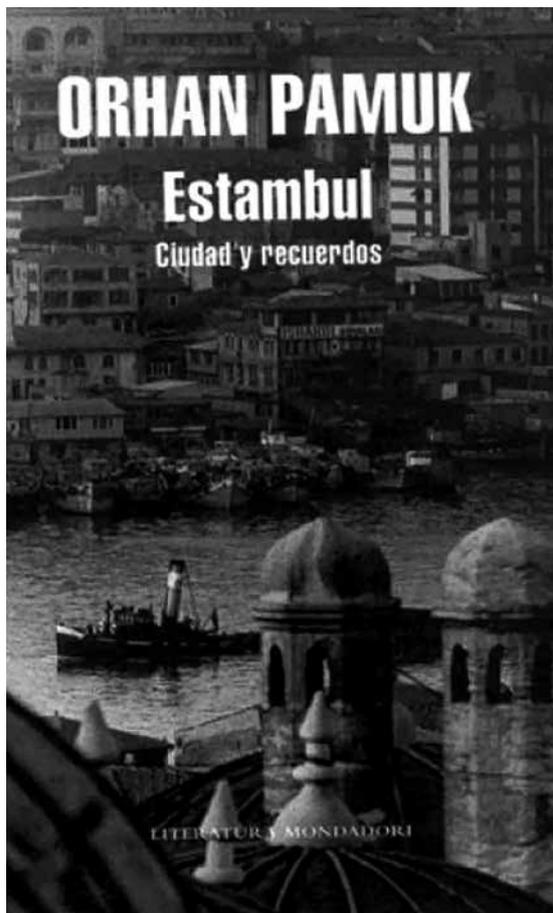
**E**stambul es considerada una urbe transcontinental al situarse entre Oriente y Occidente, ente Asia y Europa. Justamente por esa posición, fue eje central del Imperio bizantino y del Imperio otomano, por tanto, recibió el influjo tanto de la cultura occidental como oriental. La complejidad cultural, social e histórica de este espacio hace que acercarse a la obra del escritor turco Orhan Pamuk, *Estambul. Ciudad y recuerdos*, suponga un reto. Resulta inspirador descubrir este mundo a través de la sensibilidad de un autor nativo, que pone la ciudad como centro de su narrativa. La representación de la urbe excede la categoría de escenario de la vida de Pamuk, se convierte en una coprotagonista. Justamente por esto, no podemos establecer necesariamente una correspondencia con la ciudad “real”, pues la imagen que la obra nos ofrece está influenciada por la forma en que el personaje-narrador se relaciona con ella.

El libro es una mezcla de novela autobiográfica, ensayo, relato de viaje, retrato de artista adolescente, memorias de familia, historia, etc. Reseña la vida personal de Pamuk (narrador-personaje-autor) desde su nacimiento hasta sus veinte años cuando decide hacerse escritor. Pero, esta microhistoria se liga a la macrohistoria de la ciudad y viceversa. Gracias al relato personal descubrimos la sociedad estambulí en disímiles aristas: los contrastes riqueza-pobreza, pasado-presente, los paisajes naturales y arquitectónicos, las calles, los barrios, la educación, la religión, la historia, las personalidades, la literatura, la pintura, la familia, etc. La mirada que tenemos sobre Estambul está permeada por la subjetividad de Orhan en un ciclo interminable de influencias del uno sobre el otro. Es precisamente en esta articulación (mundo interior-mundo exterior) donde se localiza la perspectiva de Pamuk. Se da un proceso muy romántico en cuanto la ciudad se convierte en reflejo de los sentimientos del artista a la vez que estos sentimientos son consecuencia de esta.

El paisaje es representado de dos formas: a partir de las fotografías y grabados de diferentes artistas, lo cual muestra múltiples perspectivas del mismo espacio, y a partir de la reflexión y los recuerdos

**Daniela Rita Fernández**  
Licenciada en Letras  
por la Universidad de La Habana,  
donde trabaja como editora  
en su Dirección de Publicaciones  
Académicas.





a principios de los años 50 del siglo XX se deja entrever la devoción de la nueva clase por Occidente que después se reflejará en la estructura de la ciudad como tal. Se da una cierta transposición de la casa con los valores humanos de sus habitantes: pianos que nunca se tocan y aparadores de puertas de cristal repletos de porcelanas que nunca se abren. La sala se presenta como un museo que muestra a las visitas la occidentalización y las riquezas de la familia como muestra de status social, pero que no tiene un fin práctico.

Occidentalizarse se toma como un símbolo de liberación de las exigencias de la religión musulmana: “Alguien que no ayuna en Ramadán sufre menos remordimientos entre pianos y cómodas que en una casa donde la gente se sienta con las piernas cruzadas en los cojines de un sofá” (Pamuk: p.21) La republica kemalista ve con buenos ojos al individuo laico como símbolo de modernidad occidental. La clase media se aparta de los dogmas religiosos y estos descasan en la servidumbre, en las clases más pobres. Además, buscar Occidente se convierte en una necesidad para olvidar la caída del Imperio. Se perfilan Francia, Inglaterra y Estados Unidos como insignias de desarrollo, de riqueza y de esperanza. La modernización conlleva una transformación del espacio: destrucción de las mansiones de los bajás (altos funcionarios del Imperio otomano) y de los palacetes. Esto simboliza la descomposición y disolución del Imperio otomano.

Se comienza un proceso de acercamiento geográfico y cultural a la parte oeste de Europa a través de los ferrocarriles y los barcos de vapor. A la vez se incorporan elementos ajenos a la cultura oriental que no logran

arraigar completamente. Estambul se conforma como una ciudad a medio camino:

El hecho de que en Estambul todo se haya quedado a medias a causa de cualquier derrota ha convertido la ciudad en un lugar incompleto. A pesar de la occidentalización que sugieren los carteles de las calles y los nombres de tiendas, revistas o empresas, la mayoría tomados del inglés o del francés, la ciudad no vive como habla. Tampoco vive como sugieren la multiplicidad de mezquitas y alminares, las llamadas a la oración y la Historia. Todo se ha quedado a la mitad, todo es insuficiente e imperfecto. (Pamuk: p. 366)

Para reconstruir la imagen de la ciudad, de aquel pasado “dorado”, Pamuk y el resto de sus coterráneos tienen que partir de los testimonios de los viajeros occidentales, fundamentalmente de escritores franceses: “[...] los primeros en descubrir esa sensación (la amargura de la ciudad) como concepto y expresarla en palabras fuer[on] poetas franceses” (Pamuk: p.271).

Según Said, Francia tuvo una presencia política de segundo orden en la “civilización” de Oriente, detrás de Gran Bretaña, por no tener una posesión material del territorio. Debido a esto, para los viajeros franceses la geografía oriental está principalmente en su mente:

Su Oriente era el de las memorias, el de las ruinas sugestivas, el de los secretos olvidados, el de las correspondencias escondidas y el de un estilo de vida casi virtuoso; un Oriente cuya forma literaria más elevada se encontrarían en Nerval y Flaubert, cuyas obras estaban sólidamente enraizadas en una dimensión imaginaria irrealizable

de Pamuk, que nos muestra la urbe a partir de su subjetividad. Se recrea lo que se ha llamado “geografías emocionales”; es decir, un mismo objeto cambia de significado según la relación que se establezca con él. Incluso, hay momentos en los que la descripción que hace Pamuk de un lugar no coincide con la imagen que acompaña el texto. Por ejemplo, en el sexto capítulo: “El descubrimiento del Bósforo” Santesso, según Gurses (p. 228), los yalis descritos y sus fotografías no coinciden.

El espacio está tratado en dos dimensiones: el interior (la casa) y el exterior (la ciudad), y a la vez en dos tiempos que se superponen y convergen: presente (siglo XX) y pasado (Imperio otomano). Aunque, resulta interesante señalar que ese presente es también un pasado en cuanto la obra está escrita desde el filtro de la memoria y la reinventción.

En 1923 se estableció la República de Turquía y Estambul dejó de ser la capital. Durante las décadas del 50 y el 60 la ciudad sufrió un gran cambio estructural en busca de una modernización y desarrollo. Esto conllevó un desplazamiento del pasado otomano y la consecuente destrucción de edificios históricos. Es en este clima de “olvido” y transformación donde se desenvuelve la niñez y primera juventud de Pamuk.

A través de la descripción del espacio íntimo de un hogar de clase media

(excepto desde un punto de vista estético). (Said: p. 234).

El Oriente de los peregrinos franceses es una respuesta a sus necesidades de encontrar un mundo diferente a Europa; un espacio para la realización de sus fantasías y el encuentro del exotismo.

Gérard de Nerval (1808-1855) en *Viaje al Oriente* dedica un capítulo a Estambul, donde la describe en 1843 con una fuerte influencia de la visión romántica de Oriente perteneciente a la tradición literaria francesa de la mano de Chateaubriand, Lamartine y Hugo. A Nerval se le considera el autor melancólico por antonomasia. Viaja a Oriente para evadir su dolor,



su melancolía. Pero en la época en que visita la capital otomana, la ciudad no es amarga porque no ha sufrido la derrota. Nerval busca lo atractivo y lo exótico. La imagen de la urbe desde la literatura hay que crearla uniendo la belleza del paisaje con la miseria.

*Constantinopla*, de Théophile Gautier (1811-1872), es a juicio de Pamuk, el

mejor de los libros escritos sobre “la joya del Bósforo” en el siglo XIX, después de *Constantinopli*, de Edmondo de Amicis. El escritor francés tiene una gran influencia sobre los escritores turcos Yahya Kemal y Ahmet Hamdi Tanpınar a la hora de desarrollar una imagen sobre la ciudad para los locales. Su aporte está en ampliar la visión de la urbe hacia la periferia. Es decir, hacia los suburbios sucios y en ruinas. Gautier es capaz de ver belleza dentro del caos.

Pamuk muestra la relación compleja entre los estambulíes y Occidente. Los principales escritores turcos que quieren dar una imagen de la ciudad en sus obras no solo recurren a las publicaciones periódicas locales, sino que leen con sumo cuidado textos de escritores occidentales como Nerval, Gautier, Lamartine:

(...) a causa de la occidentalización, para el lector estambulí las valoraciones y los juicios de los escritores occidentales son extremadamente importantes, y por otra, y por esa misma razón, el corazón del lector estambulí, que presume de conocer al autor y a la cultura occidental que representa, se rompe con facilidad cuando el observador occidental “se pasa de la raya” en cualquier tema. (Pamuk: p.273)

Basado en esta idea, Orhan hace una comparación entre lo que él llama los

“cuatro amargos autores solitarios”: Abdülhak Şinasi Hisar (1887-1963), Yahya Kemal (1884-1958), Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962) y Reşat Ekrem Koçu (1905-1975). Los cuatro son escritores representativos de la literatura turca y reflejan en sus obras el pasado otomano de Estambul. No obstante, presentan una marcada admiración por la literatura occiden-

tal, principalmente por la francesa. La cultura gala representa la literatura moderna y el culto a la originalidad y la autenticidad. Pero para ser originales y auténticos tienen que buscar su inspiración en lo que los hace diferentes de Europa. Es similar a lo ocurrido en el siglo XIX con las conformaciones de las literaturas nacionales en América Latina. El eurocentrismo se hace sentir de manera fuerte. Por tanto, los escritores optan muchas veces por copiar la forma y cambiar el contenido al representar lo que los diferencia de Europa: la época otomana, en el caso turco.

Este amor por el pasado, que puede ser entendido como un amor nostálgico por Oriente, es una respuesta a la occidentalización de Estambul y la consecuente pérdida del esplendor de la ciudad. Son escritores nacionalistas en el sentido en que retoman la grandeza del Imperio antes de la influencia de los modelos europeos.

Pamuk dedica todo un capítulo a la *Enciclopedia de Estambul*, de Koçu, por ser un libro que le atrae ya que “exponía claramente la extrañeza, la confusión, la anarquía y la anormalidad de un Estambul atrapado entre la modernidad y la civilización otomana y que se resiste a cualquier clasificación o disciplina.” (Pamuk: p.198).

*La Enciclopedia...* fue la primera enciclopedia en el mundo dedicada a una sola ciudad. Constó de once volúmenes y quedó incompleta (llegó solo hasta la letra G). Se componía principalmente de relatos curiosos y extraños, informaciones veraces, historias de asesinatos, torturas e invenciones del propio autor. El tema verdadero es el fracaso del esfuerzo por comprender la complejidad de Estambul siguiendo los modos “científicos” de clasificación y exposición occidentales. Una de las razones es, por supuesto, la diferencia de Estambul con respecto a otras ciudades occidentales, su confusión, su anarquía, las rarezas que acumula, el desorden resistente a las clasificaciones acostumbradas. Pero ese ambiente de lamento por la otredad, por las “rarezas”, por ser distintos e incomparables, a partir de cierto punto deja paso a que nos sintamos orgullosos y a una especie de chauvinismo estambulí que en realidad nos encanta a los amantes de la enciclopedia de Koçu. (Pamuk: pp. 199-200) Tanpınar y Yahya Kemal encuentran en la imagen del suburbio el símbolo del Estambul turco. La fuente de originalidad, del nacionalismo turco,



del sentir melancólico y amargo de la ciudad está en los barrios apartados y olvidados, donde Occidente aún no ha llegado, y en la belleza de la población musulmana, pobre, derrotada. Se empieza a crear una imagen de esta acorde a las experiencias de vida de sus habitantes. Hay un intento de crear una nueva identidad a partir de las ruinas del Imperio otomano.

La construcción del escritor parte de un diálogo con los textos occidentales por la falta de textos turcos que reflejen la vida de la ciudad. Pamuk llega a la conclusión de que la "originalidad" y la grandeza de estos cuatro grandes escritores está justamente en tratar de ser occidentales, pero no conseguirlo. Ese alejamiento de la mirada tradicional les permite observar la ciudad con otros ojos. La "belleza" está en haberse quedado en el medio entre Occidente y Oriente. Los que viven dentro de Estambul son capaces de verla tanto con una mirada occidental como oriental.

El capítulo 19: "¿Conquista o caída? La turquización de Constantinopla" resulta muy interesante en cuanto muestra cómo un mismo espacio se "occidentaliza" o se "orientaliza" y cómo cambia el nombre de un mismo acontecimiento en dependencia de la parte que lo narra. Se trata de la forma en que muda lo "políticamente correcto". A principios del siglo XX con el auge del nacionalismo turco se celebra la "Conquista". Cuando toma fuerza la occidentalización del país, los altos líderes del Estado ven la celebración como una ofensa para los "amigos occidentales". No obstante, en 1955 hay un clima de hostilidad por parte de la población musulmana frente a las minorías rumíes y griegos ortodoxos.

La novela trata todo el tiempo con la sensación de blanco y negro, con el "sentimiento de amargura inherente a la ciudad":

Para la gente como yo, que fuimos testigos de la quema y destrucción de los últimos palacetes, mansiones y casas de madera en los cincuenta y los sesenta, el placer de contemplar los incendios, al contrario que los bajás, que anteponían a todo el placer visual, iba acompañado por las señas de un malestar espiritual: la culpabilidad, la opresión y la envidia de desear que desaparecieran cuanto antes los últimos restos de una gran cultura y civilización de la que no habíamos podido ser herederos de pleno derecho, en nuestra ansia por crear en Estambul una imitación pálida, pobre y de segunda categoría de la civilización occidental. (Pamuk: pp.247-248)

Esa amargura culturalmente es entendida como algo positivo y negativo a la vez, y se presenta como un estado intrínseco de la ciudad. El autor compara su ciudad con las occidentales en cuanto a la relación que tienen con los monumentos históricos. En Estambul no se protegen, no se ponen en museos, simplemente se vive entre sus ruinas. De ahí que la sensación de pérdida y de pobreza se agudice.

Según Andreas Huyssen (2007): "La ruina arquitectónica despierta la nostalgia porque combina de modo indisoluble los deseos temporales y espaciales por el pasado. Por eso, la ruina fue y sigue siendo un impulso poderoso de la nostalgia." Lo que resulta interesante es que el autor centra su trabajo en el imaginario de las

ruinas en Occidente. La amargura no es consecuencia de la "caída" de un imperio, sino causa de la pérdida de una promesa moderna: un futuro diferente.

Pamuk llama la atención sobre las contradicciones entre el nacionalismo turco y la occidentalización que se llevaban a cabo simultáneamente. Enumera rasgos que los viajeros foráneos subrayaban como representativos de Estambul y que poco a poco se iban perdiendo por el propio deseo de los estambulíes occidentalizados: el harén, el mercado de esclavos, los pordioseros, las cargas de los porteadores, los monasterios de derviches rufai y de los mevlevíes, el enclaustramiento de las mujeres, el cuerpo de jenízaros, las vestiduras otomanas, el alfabeto árabe y la transformación de los cementerios (de estar integrados a la vida cotidiana a apartarse y encerrarse en muros). Al perderse la imagen presupuesta que tienen los occidentales de Estambul ocurre una "decepción" y la ciudad pierde su interés exótico al tratar de parecerse al resto de las urbes europeas.

La implantación de la república también significó la pérdida de la diversidad de lenguas que se hablaban (turco, griego, armenio, italiano, francés, inglés, ladino) porque se buscaba la depuración étnica. Turquía al pasar del "otomanismo" al estado nación moderno aplica un modelo de homogeneización que es una forma de imposición y colonización cultural.

Otro factor que apunta el autor es el hecho de que los intelectuales turcos occidentalizados anhelan desesperadamente la aprobación de Occidente. No obstante, chocan muchas veces con la mirada despectiva de escritores como Pierre Loti y André Gide que consideran su cultura superior a la turca. Esto ocurre, entre otros motivos, por la influencia de "les *turqueries*", las cuales significaron la fascinación por Oriente, pero desde el exotismo. Fue la folclorización de los usos y tradiciones del Imperio otomano; un imaginario cultural con gran influencia hasta la Segunda Guerra Mundial.

El interés de los letrados estambulíes por los textos occidentales que tratan sobre su ciudad está dado por la falta de textos nacionales o locales que traten el asunto. No es hasta principios del siglo XX que los estambulíes sienten una necesidad de dejar retratada su ciudad en sus escritos. La historia anterior hay que buscarla en los testimonios de los viajeros occidentales

que quedaron deslumbrados ante la urbe, aunque con una veta exótica y pintoresca. En este caso, la occidentalización se convierte en una forma de apropiarse del espacio y permite que los estambulíes tomen distancia de su propia localidad y que puedan identificarse con un pasado que a la vez ven exótico.

La urbe tiene que enfrentarse con el imaginario que crean los visitantes occidentales de ella. Un imaginario que va desde la orientalización y lo que esto conlleva (exotismo, pintoresquismo, otredad, misticidad) hasta la pérdida de interés por no ser lo suficientemente oriental.

Juan Cruz Margueliche (2017) en su estudio plantea que hay ciertas contradicciones entre la novela y lo propuesto por Edward Said (1935-2003) en su célebre obra *Orientalismo*, en cuanto al proceso de occidentalización de Oriente. Según Cruz, el proceso de occidentalización que se dio en Estambul fue distinto al desarrollado en otras partes del mundo oriental, pues se da un acercamiento “aparentemente positivo”, por lo menos en un primer momento. No obstante, Cruz reconoce que la ciudad sufre “la empresa cultural denunciada por Said”: Occidente destaca las diferencias, pero para construir la otredad con un fin colonizador o de dominación.

Constantinopla es un territorio que por su propia característica de estar entre dos mundos: Occidente y Oriente, provoca una fractura en su interior y en sus habitantes que no logran identificarse totalmente con ninguno de los dos mundos. Estimula a que el escritor vea su ciudad con una doble visión: desde adentro y desde afuera, lo que crea contradicciones.

Casi al final del libro Pamuk narra su encuentro con Eyup, un pequeño barrio en Estambul que es tan perfectamente oriental que parece una “Disneylandia turcooriental-musulmana” (Pamuk: p.406). Y es justamente por su perfección, por mantener su pureza fuera de las influencias bizantina y occidental que Pamuk la rechaza. El narrador-personaje llega a la conclusión de que lo que le atrae realmente de Estambul es su condición de urbe “imperfecta” creada a fuerza de los choques históricos, de las ruinas de civilizaciones que se van superponiendo: “Me iba dando cuenta lentamente de que me gustaba Estambul por sus restos, por su amargura y porque había perdido lo que en tiempos había poseído.” (Pamuk: p.406). Nietzsche ya había trabajado con esta

idea al oponerse a la concepción de la Historia como un conjunto orgánico. Por tanto, no podemos leer la obra como un canto a la nostalgia por un pasado dorado perdido. El autor trata de reflexionar sobre la realidad y el momento histórico que le tocó vivir y encontrar la riqueza de su cultura y su ciudad en esa “otredad” o “periferia”. Es un texto que busca reflejar la identidad o el “alma” del autor y a la vez la de la localidad. La conclusión está dada desde la propia estructura del libro: capítulos que no se interconectan unos con otros directamente y que pueden ser leídos independientemente. Es decir, la identidad siempre va a ser algo fragmentado y fracturado.

Gurses (2012) llama la atención sobre el hecho inusual en novelas autobiográficas de anexar dos índices, uno general y uno onomástico. Según el estudioso, esto permitiría que el lector cree por sí mismo un orden narrativo según sus intereses; lo cual marca el carácter fragmentario de la narración y de lo narrado.

No podemos concluir este trabajo sin hacer una alusión especial a un espacio privilegiado durante toda la novela: el Bósforo, estrecho que separa y une la parte europea y la parte asiática. Desde la primera infancia de Orhan este espacio está ligado a la idea de curación, de vida y felicidad en contraste con la amargura de la ciudad. El Bósforo se convierte en algo que no solo le da fuerzas al personaje, sino que también sostiene a la urbe. Los paseos por las aguas del Bósforo permiten la observación de Estambul en toda su complejidad, desde los pequeños detalles íntimos de viejecitas tomando el té hasta las mansiones destruidas de la rivera y los edificios altos de la lejanía. Es un espacio que permite una visión que va desde lo particular a lo general. La felicidad que provocan sus aguas, según el novelista, está en el placer de sentirse libre de tanta historia, tantos edificios y tantas personas.

Pamuk llama la atención sobre la representación plástica del pintor y grabador francés Antoine Melling (1763-1831) en su libro *Recuerdos del Bósforo*. Como pasa en las letras, la antigua Bizancio tiene que rescatar su pasado pictórico a partir del trabajo de artistas extranjeros. Una vez más hay una identificación de Pamuk con un occidental a la hora de representar la ciudad. Pamuk celebra la capacidad de Melling de captar hasta los detalles más pequeños y de pintar una urbe sin centro. Y si no hay centro, no hay

ni principio ni final, ni jerarquía ni orden preestablecido. Según Pamuk:

Lo que resulta sorprendente de Melling es que sea capaz de unir esa inocencia aparente que parece salida de las mejores miniaturas islámicas y de la infancia de la edad de oro de Estambul con unos cuidadosos detalles arquitectónicos, topográficos y cotidianos a los que ningún pintor oriental hubiera podido llegar jamás. (Pamuk: p. 89).

Se perfila la idea de la productividad o enriquecimiento que trae la unión desprejuiciada de Oriente con Occidente. No se trata de elegir un bando, sino de ser capaz de moverse entre los dos mundos y pertenecer a ambos con una mirada crítica. La novela es eco de



una contradicción presentada como problemática en la obra del escritor: el deseo de occidentalizarse y la reivindicación de la cultura tradicional turca. *Estambul. Ciudad y recuerdos* es una propuesta a superar las nociones de Oriente y Occidente en un mundo cada vez más globalizado, o por lo menos permite pensar con libertad sobre un espacio imaginado de antemano.

#### Bibliografía

- Cruz Margueliche, Juan (2017): “Estambul. Un mirada desde el paisaje literario de Orhan Pamuk” en [https://www.google.com/url?sa=t&rc=1&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEWj94uTg\\_c7YAhVP2IMKHxpdAmwQFggmMAA&url=https%3A%2F%2Frevistas.unc.edu.ar%2Findex.php%2Fcardi%2Farticle%2Fdownload%2F17500%2F17399&usg=AOvVawOneig-pxkANakgJwpGX3j6](https://www.google.com/url?sa=t&rc=1&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEWj94uTg_c7YAhVP2IMKHxpdAmwQFggmMAA&url=https%3A%2F%2Frevistas.unc.edu.ar%2Findex.php%2Fcardi%2Farticle%2Fdownload%2F17500%2F17399&usg=AOvVawOneig-pxkANakgJwpGX3j6)
- Gurses, Hande (2012): “Fictional displacements: an analysis of three texts by Orhan Pamuk” en [http://discovery.ucl.ac.uk/1384269/2/1384269\\_HGurses-Thesis.pdf](http://discovery.ucl.ac.uk/1384269/2/1384269_HGurses-Thesis.pdf) (pp. 204-284)
- Huyssen, Andreas (2007): “La nostalgia de las ruinas” en *Punto de Vista* No. 87, Buenos Aires.
- Pamuk, Orhan (2014): *Estambul. Ciudad y recuerdos*. Traducción de Rafael Carpintero. Debolsillo, Barcelona.
- Said, Edward W. (2008): *Orientalismo*. Debolsillo, Barcelona

# Michael Fehr

## *y sus narraciones poéticas*

**Olga Sánchez Guevara**  
Escritora y traductora. Algunos de sus títulos son: *Conversación con ángeles* (Camagüey, 2005), *Ítaca* (Zamora, España, 2007); *Óleo de mujer junto al mar* (La Habana, 2007).



**A**ntes de leer las narraciones de Michael Fehr (Gümlinger, Berna, 1982) tuve la suerte de presenciar una de sus performances. Fue en la Casa de Traductores Looren, cerca de Wernetshausen, en el cantón de Zúrich, Suiza. La Casa Looren está dedicada a fomentar la traducción literaria mediante la concesión de becas a traductores de todo el mundo, quienes las solicitan presentando proyectos que son valorados por el equipo rector de la institución. Con becas del plan Looren América Latina coincidimos allí, entre enero y febrero de 2018, dos argentinas, un argentino, un brasileño y una cubana. Cinco huéspedes más se beneficiaban de otras modalidades de estancia en el lugar, y todos participábamos de las actividades organizadas por el equipo de trabajo de Looren. Una tarde en que nos habían convocado para lo que se anunciaba como lectura de un joven escritor suizo, Michael Fehr nos sorprendió con su performance, experiencia realmente extraordinaria no solo por habernos llegado en forma inesperada, sino por la belleza y musicalidad de los relatos que el autor suizo escenifica o declama de memoria.

Un periodista ha dicho que Fehr vive en el tiempo de la oralidad. Con razón, porque la manera en que transmite sus textos hace pensar en lo que se cuenta de los aedas griegos, de los juglares y *Minnesänger* medievales. Las narraciones de Fehr son primero palabra hablada, y solo después su autor las recoge por escrito. La enfermedad visual congénita que aqueja a Fehr no le permite leer y escribir “normalmente”, por lo que el escritor dicta sus textos y los graba frase a frase, para trasladarlos luego a la computadora. La peculiar forma de su prosa, fragmentada en oraciones más o menos breves, ha hecho pensar a algunos que sus narraciones son poemas extensos. Pero se trata de auténtica prosa narrativa, aunque lo poético no está ausente en los textos de Fehr, dotados de un ritmo y musicalidad nada comunes. El autor escoge con sumo cuidado las palabras que emplea y las variaciones a que las somete. La crítica Anne Sophie Scholl ha escrito en el *Berner Zeitung*: “Fehr toma palabras sencillas, las coloca una serie de tonos en el espacio, las pone en relación de tensión unas con otras, las repite y las varía, en su sentido y en su sonoridad. Así crea una escultura sonora que refleja la existencia humana cargada de tensión.”<sup>1</sup>

Fehr ganó en 2014 el importante Premio Kelag en los Días de la Literatura en Lengua Alemana, que se realizan anualmente en Klagenfurt, Austria<sup>2</sup>. Los autores en competencia leen parte de sus textos ante un jurado. Sobre el debate en torno al premio, Fehr comentó en una entrevista: “Las reflexiones sobre los caminos viables para contar historias me parecieron interesantes. En particular la discusión acerca de la oralidad y el paso para apartarse de la escritura, la cual debe ser vista como en música la partitura. Algunos jurados expresaron que mi historia cobra vida cuando se hace sonora”<sup>3</sup>. Fehr compitió en Klagenfurt leyendo fragmentos de su segundo libro, *Simeliberg* [La

montaña *Simeli*, *Der gesunde Menschenversand*, 2015], en el cual desarrolla una trama detectivesca en una remota aldea montañesa. *Simeliberg* recibió críticas muy positivas, y con 4000 ejemplares vendidos es considerado un *bestseller*.

En su primer libro, *Kurz vor der Erlösung* [*Poco antes de la salvación*, edition spoken script, 2013], Fehr hace coincidir en una noche invernal a personajes entre los que hay campesinos, soldados, cazadores, molineros, un rey, una banda de rock y un coro de hombres; todos ellos procuran llegar hasta un sitio desde donde puedan escuchar las campanadas de la catedral a medianoche, y esta circunstancia sirve al autor para reflexionar sobre diferentes temas. El más reciente libro de Fehr, *Glanz und Schatten* [*Esplendor y sombra*, *Der gesunde Menschenversand*, 2017], convoca a personajes que se mueven entre lo cotidiano, lo fantástico y el horror, en dieciocho relatos cuyo estilo recuerda por momentos los cuentos infantiles, y al mismo tiempo deja claro que son los adultos sus destinatarios.

Entre 2015 y 2016 Fehr formó parte del colectivo de escritores del Teatro de Lucerna, y es un exitoso autor teatral. Su pieza para niños *Die drü Söili mit Ingwer* [*Los tres cerditos con jengibre*, también titulada “Butano Shogayaki, Brutalo Schwinsfleisch mit Ingwer”], estrenada en el Schlachthaus Theater de Berna en 2014, es una versión del cuento clásico inglés “The three little pigs”. Interpretada por cuatro actores que entre repeticiones, rimas y canciones representan alternativamente a cinco personajes, la pieza cuenta la historia de un samurai que adora la carne de cerdo, y con la ayuda de su perro encuentra en el último rincón de la isla más remota a los últimos tres cerditos del mundo, quienes burlarán con astucia a sus perseguidores. Fehr también ha incursionado en el teatro para adultos con la versión dramatizada de su libro *Kurz vor der Erlösung*.

Este artista multifacético ha musicalizado algunas de sus narraciones en colaboración con el guitarrista y compositor Manuel Troller, y junto a

Troller, el bajista Andi Schnellmann y el percusionista Julian Sartorius participó en un espectáculo musical durante la primera presentación del libro *Glanz und Schatten*. Fehr es la voz solista en el álbum *Bruxelles*, de su antiguo profesor de percusión, Simon Ho. Michael Fehr estudió en el Instituto Suizo de Literatura y en la Escuela Superior de Arte de Berna, donde obtuvo el grado de Master in Contemporary Arts Practice. Es cofundador del proyecto Babelsprech para la promoción internacional de la poesía joven, y miembro de su directiva desde 2015. Ha obtenido en dos ocasiones el Premio de Literatura del cantón de Berna (2013 y 2015), y en 2018 mereció el Premio de Literatura de Suiza.

#### Notas

<sup>1</sup> Ver: [www.bernerzeitung.ch/kultur/buecher/saebelzahnkatze-und-katzenfisch/story](http://www.bernerzeitung.ch/kultur/buecher/saebelzahnkatze-und-katzenfisch/story) Consultado en abril de 2018.

<sup>2</sup> Durante los Días de la Literatura en Lengua Alemana se otorga también el Premio Ingeborg Bachmann.

<sup>3</sup> [www.bernerzeitung.ch/region/bern/Michael-Fehr-wird-beim-Wettlesen-Zweiter](http://www.bernerzeitung.ch/region/bern/Michael-Fehr-wird-beim-Wettlesen-Zweiter) Consultado en abril de 2018.

## Qué ocurrencia

Nadie en la familia tiene fantasía  
la madre no  
el padre ninguna  
la hija ninguna fantasía  
el hijo ninguna fantasía  
nadie tiene potencial  
se vive la vida de la familia desde temprano hasta tarde  
y por las noches se van a las camas de la familia  
para yacer sucumbir

Pero una noche en el sueño de la hija entra  
la madre  
se le ocurre  
que se creará con un insólito  
material especial color violeta un maldito casco  
lo crea con una punta inconmensurable  
se coloca con el casco violeta en medio de la familia  
y ellos entretejen los dedos de todos  
para que la madre se suba a ese tejido  
que está previsto como mecanismo de lanzamiento  
padre  
hijo e hija caen  
la madre en el centro  
de rodillas y se levantan resucitan  
para que la madre descienda y se alce  
ellos caen de rodillas y se levantan resucitan  
hasta que es suficiente y la madre sale disparada del seno  
de la familia volando  
se apresura hacia afuera y más allá  
y pasa por la luna  
a la que atraviesa con el casco violeta  
para dejar un limpio agujero a causa del regreso

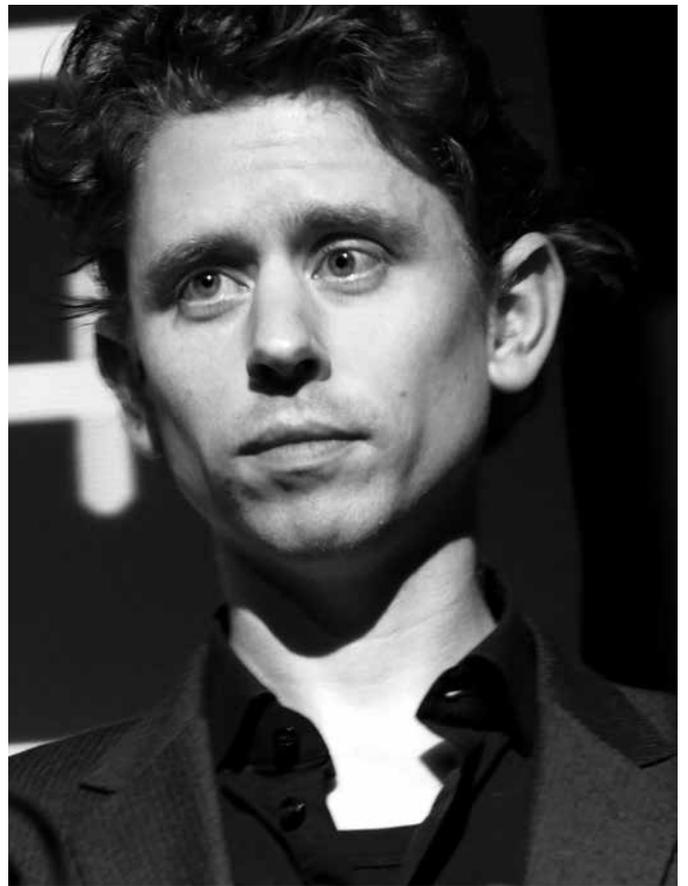


remonta hacia afuera y más allá  
hasta el punto muerto  
en que la luz del sol termina  
en el punto muerto la madre logra dar la vuelta  
después de eso ella se empeña en regresar  
y va a dar de nuevo a la luz  
se dispara con el casco violeta por el agujero en la luna  
y llega hasta el seno de la familia para  
yacer sucumbir

La hija se calla el sueño  
se vive la vida de la familia desde temprano hasta tarde

Pero entonces un día temprano la madre despierta

antes de tiempo al marido  
 al hijo  
 a la hija  
 "Se me ocurre  
 que crearé para mí un casco violeta con una  
 punta inconmensurable"  
 la familia sobrevive aturdida a los  
 preparativos de la madre  
 pero después ella se coloca con el casco violeta  
 en medio de la familia  
 que según las indicaciones de ella entreteje  
 los dedos de todos  
 para que la madre se suba a ese tejido  
 padre  
 hijo e hija caen  
 la madre en el centro  
 de rodillas y se levantan resucitan  
 para que la madre descienda y se alcance  
 ellos caen de rodillas y se levantan resucitan  
 hasta que es suficiente y la madre sale disparada del seno  
 de la familia volando  
 se apresura hacia afuera y más allá  
 y pasa por la luna  
 a la que atraviesa con el casco violeta  
 remonta hacia afuera y más allá  
 hasta el punto muerto  
 en que la luz del sol termina  
 "Maldición  
 qué ocurrencia  
 qué embriagador"  
 pronuncia ella  
 aunque no se le puede oír  
 en casa la familia canta a voz en cuello y baila en círculo  
 y celebra la inconmensurable potencia de la propia  
 estirpe  
 en el punto muerto la madre logra dar la vuelta  
 después de eso ella se empeña en regresar  
 y llega de nuevo a la luz  
 se dispara con el casco violeta por el agujero en  
 la luna y llega definitivamente razonablemente para  
 yacer sucumbir hasta el seno de la familia  
 que de todo corazón la recibe y  
 la felicita



[De: Michael Fehr, *Glanz und Schatten*. Traducción de Olga Sánchez Guevara.]



# Taller de cerámica del ISA:

## *Una plataforma creativa para una cerámica renovada*

**Indira Carrillo Álvarez**  
Licenciada en Historia del Arte  
en la Universidad de La Habana.  
Especialista principal  
del Complejo de Museos  
de la Plaza de la Catedral,  
La Habana.

*La profundidad de la relación que cada cual pueda establecer con un medio expresivo, en nuestro caso la cerámica, es una responsabilidad del individuo. Cerámica es nuestro medio, no un fin en sí mismo.*

Declaración del Proyecto Barro Espiritual

**E**l universo artístico se revela cada vez más amplio, fusionado y complejo. Las fronteras entre manifestaciones se difuminan también para la mal llamada “Cenicenta” de las artes visuales: la cerámica. Sin embargo, Cuba cuenta con un acervo artístico que emerge del barro, visibilizado sobre todo a partir de la década del noventa, gracias a la gestión institucional desarrollada por el Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea Cubana dirigido, hasta su deceso, por su fundador Alejandro Alonso. Igualmente, han contribuido a reivindicar la manifestación la crítica especializada ejercida por defensores de esta praxis, como la Dra. María Elena Jubrías, y la profusión de eventos que amalgaman el quehacer de artistas de diversas generaciones de todo el país: la Bienal de Cerámica Amelia Peláez, a partir de 1989, y La Vasija, desde finales de 2002.

Así, aquella que funcionó en sus inicios prehispanicos de manera utilitaria y ritual, cuenta actualmente, pasando por la etapa alfarera de la Colonia, con un valor artístico incuestionable e incorpora a su haber una variedad generacional de creadores que se han interesado por la cerámica como arte. En la formación y desarrollo de estos artifices han desempeñado un rol protagónico talleres que han dejado su impronta y los que aún están en activo. Resultan memorables el Taller de Santiago de las Vegas, precursor de la cerámica artística; el Taller 11 de Cubanacán que, rebasando los márgenes de la vasijería decorada realizada en Santiago de las Vegas, ha trascendido por concederle un carácter escultórico a la cerámica; el grupo Terracota 4 de la Isla de la Juventud, que elevó los valores conceptuales de las piezas; los talleres personales como el de Alfredo Sosabravo; los familiares como el de Fernando Velázquez Vigil y sus hijos; y tantos otros establecidos en diversas provincias, entre ellos el fundado en 1992 en Varadero<sup>1</sup>, que logró integrar la cerámica artística a la industria turística local. A este legado se suman hornadas de creadores que han adquirido conocimientos y habilidades para trabajar la cerámica desde los centros de enseñanza artística. Destacan pues, entre las figuras más jóvenes concurrentes a los concursos destinados a promover esta forma de expresión, artistas asociados al Taller de Cerámica del ISA.

**El ISA: un nuevo espacio para el desarrollo de la cerámica artística**  
Fue a finales de la década del noventa del pasado siglo, que se encauzaron los debates en el Instituto Superior de Arte sobre la necesidad de incorporar a los planes de estudio de la Facultad de Artes Plásticas la disciplina Cerámica. Las principales razones que condujeron a esta decisión fueron, en el plano artístico, la demanda de los propios estu-



Imagen 1:  
Carlos Alberto Rodríguez.  
*Angelitos viajeros* (2006).

diantes que se interesaban por incluir —empíricamente o haciendo uso de conocimientos básicos recibidos en otros niveles de enseñanza— este medio de expresión a los proyectos personales y tesis de sus respectivas especialidades —Pintura, Escultura, Grabado—; desde la perspectiva institucional, el ISA pretendía brindar una formación más integral y expansiva a sus educandos, que no vedara las motivaciones hacia determinada manifestación; y en la arista económica, se valoró que su implementación se podía solventar con los recursos disponibles en la institución.

Se determinó en 1998 incluir la manifestación en calidad de taller opcional. De modo que los estudiantes, al arribar al tercer año de la carrera, contaban con la posibilidad de elegir y añadir a su currículum las materias complementarias recibidas en alguno de los talleres que propone la institución, a los que se integra, en el curso escolar 1997-1998, el de Cerámica. Se solicitó entonces a Carlos Alberto Rodríguez Pérez, otrora profesor de la Escuela Nacional de Arte (ENA) y en ese momento de la Academia Nacional de Artes Plásticas San Alejandro, que asumiera la responsabilidad de abrir el Taller de Cerámica para enseñar con la praxis y guiar los proyectos del alumnado. Sin embargo, la fundación del taller no se le atribuye únicamente a Carlos Alberto, sino que emprendió esta tarea conjuntamente con el artista Sergio Luis Raffo Figueredo, graduado de la especialidad Grabado, en la Academia Nacional de Artes Plásticas “San Alejandro” en 1997.

Así, las condiciones materiales y espaciales han variado con el transcurso de los años, mas los objetivos que se plantearían Carlos Alberto y Raffo al asumir el proyecto han permanecido. En primera instancia, se pretendía reivindicar el arte cerámico, desatendido en

comparación con otras manifestaciones artísticas. Asimismo, se procuraba atraer la atención e interés de los estudiantes por aprender y dominar el medio. En pos de cumplir con el objetivo anterior se estimó pertinente mantener un enfoque contemporáneo de este arte. Se ponderaban pues, las bondades de la cerámica como medio válido para integrarse a cualquier otra forma artística, resaltando su plasticidad, precisamente, como uno de sus atributos.

En correspondencia con aquel propósito se define como principio del taller la asunción de la cerámica escultórica, pues constituye una vía que permite mayor experimentación, sobre todo, en lo que a valores conceptuales concierne. Se procuraba exaltar los valores estético y comunicativo de las obras —en tanto generadoras de significados. No obstante, individualmente los creadores han optado por explorar todas las posibilidades expresivas del medio. De ahí que no desestimen aquellas formas únicas que, por su belleza y estructura, puedan ser asociadas con una obra meramente decorativa.

### **Proyecto Barro Espiritual y otras figuras representativas**

Una vez determinadas por los profesores —Carlos Alberto y Sergio Raffo— y conocidas por los alumnos las miras con que se proyectaba el taller, comienzan a sumarse estudiantes al proyecto. Varios alumnos frecuentaron de forma alternativa este espacio, pero muestran creciente interés y asisten sistemáticamente hacia 1999 dos estudiantes de Escultura: Carlos Enrique Prado Herrera y Henry Navarro Delgado. Un año después se incorpora al colectivo Alejandro Cordovés Rodríguez, proveniente de la especialidad Pintura. Así, queda conformado el núcleo de artistas que devendría a finales del año 2000 en Grupo o Proyecto Barro Espiritual.

El apelativo definido para el grupo fue propuesto por Sergio Raffo para hacer referencia a la sensibilidad, emociones y sentimientos que cada autor imprimiría a sus piezas realizadas con barro. Era una vía de humanizar el medio; una suerte de epílogo del procedimiento artístico: la conjunción del artista y su obra. Así, a los integrantes de Barro Espiritual los aunaba la defensa del arte cerámico y no su manera de expresarse mediante él, pues en el colectivo se fomentó la individualidad de cada autor, la experimentación y diversidad de alternativas asumidas para trabajar, así como el enfoque contemporáneo con que dotaban a las obras, ya fuera por los procedimientos técnicos empleados o por la solidez



Imagen 2:  
Sergio Luis Raffo.  
*Así habló Macetustra* (2002).

y actualidad tropológica de sus discursos. Estos criterios impedían que se homogeneizara la producción, al tiempo que conferían al grupo un variado repertorio ideoestético que respondía al objetivo planteado en los inicios del taller sobre la pertinencia de ponderar un enfoque extensivo para los proyectos con cerámica, que no limitara las posibilidades de esta praxis, tanto en su autonomía como en su fusión con otros lenguajes.

En torno al Taller de Cerámica del ISA se han nucleado, además, otros creadores cuya obra merece ser atendida, ora por la relativa sistematicidad con que han cultivado este arte, ora por los valores formales y conceptuales que presentan sus respectivas producciones en cerámica o las piezas puntuales realizadas en el medio. Entre ellos se encuentran Lisbet Fernández, Darlyn Delgado, Humberto Díaz y Jenny Feal, quienes constituyen una pequeña, pero significativa muestra de los creadores del centro que han bebido de las experiencias del taller y optado por la cerámica como un medio más de expresión. Cada uno, al materializar a través de esta práctica sus inquietudes artísticas, ha trazado caminos posibles para la manifestación. De manera general, las propuestas fluctúan desde los procedimientos tradicionales como la terracota, hasta la adopción del módulo industrial; desde la autorreferencialidad, pasando por la niñez y el tránsito espiritual del ser, hasta la sexualidad.

### Contexto de inserción del Taller: nivel de enseñanza y proyección cultural

El Taller de Cerámica del ISA, situado en la urbe habanera y fundado en las postrimerías del siglo XX, se inscribe en un contexto totalmente diferente al carácter industrial que fungió como escenario de iniciativas previas que también marcaron pautas en el decursar de este arte: los talleres de Santiago de las Vegas, de Cubanacán, de Varadero y el Grupo Terracota 4. Por el contrario, el novel taller se enmarca en el nivel máximo de enseñanza artística que, si bien no determina, influye en los resultados que allí se alcanzan.

La fundación del Instituto Superior de Arte, en 1976, marcó un hito en el devenir del arte en Cuba. Desde entonces, ha potenciado el crecimiento de constantes hornadas de creadores provenientes de todo el país. El nivel universitario y la formación integral que alcanzan los graduados de este centro constituyen peldaños representativos en su trayectoria artística. Entonces, la mayor parte de los artistas que se vinculan al taller, son portadores de saberes adquiridos en niveles precedentes de instrucción artística. Sin embargo, en la proyección de quienes han pasado por el Taller de Cerámica, parece influir más el ambiente donde se insertan que la formación de los educandos, como lo evidencia el talento creativo de Sergio Raffo, quien no cursó estudios superiores.

Los factores de mayor peso que distinguen al taller, que favorecen las novedosas propuestas de sus figuras “emergentes” y el cambio de concepción para asumir la cerámica son: la postura de avanzada, transgresora por excelencia que encarna el centro; la confluencia en un mismo instituto de creadores de diversas esferas del arte —escultura, pintura, grabado, música, danza, teatro, medios audiovisuales—; la disponibilidad en la contemporaneidad de nuevos equipos y vías para la creación; la asunción de la cerámica como medio y no como fin en sí misma; y las inquietudes ideoestéticas personales a tono con el estado del arte y del acontecer contemporáneos.

### Relación de la cerámica con otras manifestaciones: camino hacia la interdisciplinariedad

En etapas anteriores al surgimiento del Taller en el ISA, la cerámica estuvo presente en obras de carácter escultórico, piezas ambientales y algunas instalativas. Mas en la instancia docente de la Universidad de las Artes, estos rasgos se exacerban. Desde la fundación del Taller del ISA, el carácter interdisciplinario no solo es una constante en casi la totalidad de las propuestas, sino que se manifiesta orgánicamente como recurso expresivo, por la formación recibida y, principalmente, por el clima artístico inherente a este espacio. Así, estos creadores amplían las posibilidades expresivas de la manifestación. Se integra la cerámica a otras prácticas como el *perfor-*

mance, el video, la fotografía, la literatura, el arte digital, y a las posibles fusiones de estos procedimientos. Una reflexión de la Dra. María Elena Jubrias sobre el estado actual de la manifestación es perfectamente verificable en el quehacer cerámico que se realiza en torno al Taller del ISA: "...la cerámica ha comenzado a quebrar su hermetismo protector identitario para ser, sin el calificativo específico de la manifestación, un hecho artístico más. Así debe entenderse en el arte del siglo XXI<sup>2</sup>."

Y es que la postura de los artífices que trabajan la cerámica en estos predios ya no se dirige a la defensa a ultranza de este arte, pues —a diferencia de los anteriores— no se sienten ceramistas, sino artistas que asumen la cerámica como un soporte más para la creación. O sea, ellos no abogan por la autonomía de las manifestaciones, sino que, por su condición de artistas integrales, son inclusivistas e interdisciplinarios. Al disponer de varias alternativas, adoptan aquellas que mejor se avengan a las intenciones creativas que se concretarán en un objeto artístico.

Se ha podido constatar que son varios los creadores del taller que han imbricado manifestaciones y rebasado el circuito galerístico para sus propuestas. En este último aspecto se encuentran Lisbet Fernández con el emplazamiento en Pájara, Islas Canarias, de sus treinta infantes de terracota a escala real, titulado *Caminos*, y Carlos Alberto Rodríguez con la ambientación del hotel Ambos Mundos. Entre las realizaciones de este último para el hotel se hallan, desde los relieves *¡Oh, La Habana!* y *El sitio en que tan bien se está*, temáticamente alusivos a la ciudad y felizmente integrados a la arquitectura, pasando por las esculturas *Nacimiento* y *Angelitos viajeros* (ver imagen 1, página 34), hasta los ceniceros, porrones, botellas y otras piezas de tipologías similares. Exponentes ambientales son también sus cerámicas escultóricas emplazadas en el parque Calderón en La Habana Vieja. En piezas tan distintas como la fuente trabajada a modo de mosaico, y la alegoría del aire, donde asume los característicos motivos del huevo y el ángel, se constatan la versatilidad y el dominio que posee de esta práctica. El espacio, ya no factual sino construido, fue protagonista de la muestra *Ab Imo*, acertada instalación de Sergio Raffó y Bettina Geiselmann. En la exposición la obra *Tótem*, de Raffó, podría decirse que adquirió vida gracias a su feliz coexistencia e interacción con el video, a la eficaz iluminación, y a las sombras de los artistas reflejadas en las paredes de la galería. En Raffó destaca también la confluencia de grabado y cerámica principalmente en sus piezas bidimensionales, y el vínculo con la literatura y la filosofía en su supermaceta *Así habló Macetustra* (ver imagen 2, página 35). Esta última es un "contenedor" en el que trabajó la terracota con esmaltes, xilografía, metal, y cuyo soporte conceptual radica en la reescritura de fragmentos modificados a su



antojo del texto original *Así habló Zaratustra* del filósofo alemán Friedrich Nietzsche.

Al retomar el video o específicamente, el video-instalación, podría decirse que es una alternativa frecuentemente utilizada por Humberto Díaz para jugar con las nociones de tiempo, espacio, recorrido, e insertar al espectador como elemento constitutivo de su propuesta. Así se constata en algunas espirales y en la obra presentada en *Landscapes: Waiting for*. Esta última fue una suerte de cilindro de ladrillos con una abertura para que el espectador, cual *voyeur*, permaneciera atento, a la espera de algo o alguien que caminara por las escaleras que se dejaban ver. Asimismo, el video-instalación será utilizado por Jenny Feal en *Conjurios, mecanismos e ingenios para la nostalgia*, donde los enchufes cerámicos adquieren una dualidad de sentido. El primero de ellos autónomo, referido al nexo histórico que se establece con el material original de estos dispositivos; el segundo, valora el trabajo con arcilla como soporte en función de la proyección que enriquecerá conceptualmente la propuesta.

Por otra parte, la cerámica también se halla asociada al *performance* en varios proyectos de Carlos Enrique Prado, inclusive, piezas participes de experiencias performáticas formaron parte de la muestra de carácter instalativo *Todo para llevar*. Sus proposiciones, desde los títulos, denotan un sentido del humor peculiar para, en actitud irónica, expresar su crítica ante la mercantilización de las obras de arte. En el artista sobresale la

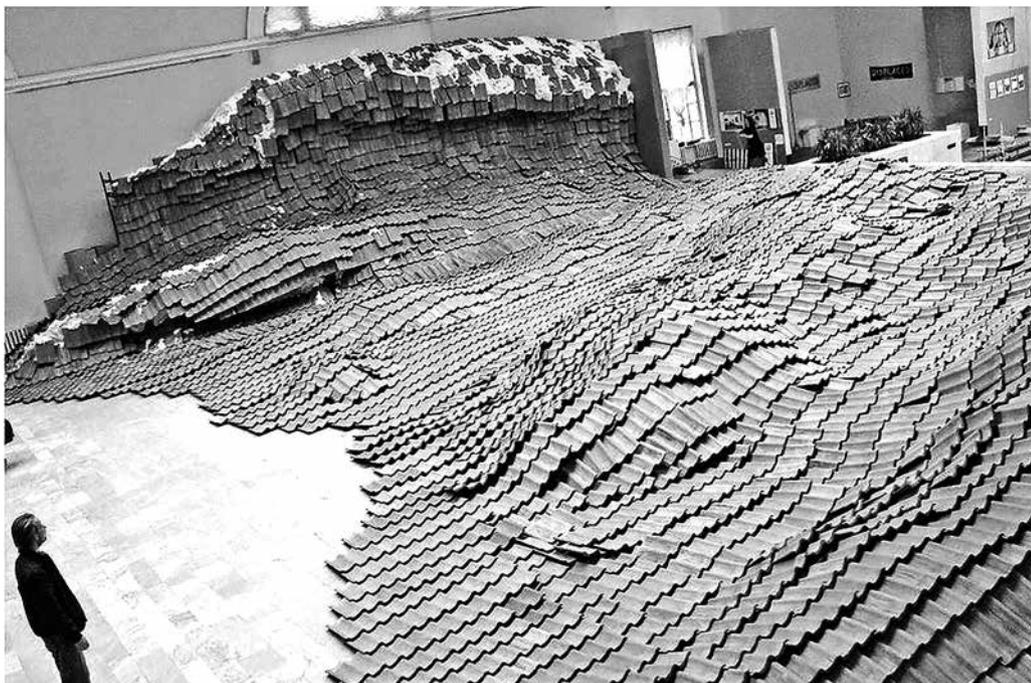
Imagen 3:  
Carlos Enrique Prado.  
*Carrusel* (2004).  
De la serie "Parque sanitario".

coherencia del planteamiento conceptual y la creatividad con que lo materializa valiéndose de diferentes medios. Específicamente, en estos casos, la cerámica posee además de carácter escultórico, atributos que la asocian irónicamente con productos de consumo. Refuerza este sentido el accionar del artista al cargar los toros sobre sus hombros, o sugerir su posible traslado mediante ruedas. Su talento e integralidad se expresan igualmente en la variedad morfológica y discursiva que genera en torno a un motivo, demostrando así las potencialidades expresivas y topológicas que posee la manifestación. Es el caso de la “etapa sanitaria”, en la que el artista comienza a trabajar el motivo del urinario o la taza de baño a través de la tecnología digital con animación en 3D (ver imagen 3, página 36). Expone los espacios virtuales resultantes mediante fotografías, y luego transita a la dimensión escultórica en la pieza industrial, tanto a escala real como en pequeño formato, actualizando la visualidad de la cerámica a través de sus propuestas.

Las vasijas no quedan exentas de la fusión de prácticas que se pone de relieve en las propuestas de estos creadores. Así lo evidencia *Bendecidos los enfermos*, de Alejandro Cordovés. En su obra la referencia al contenedor reside en las fuentes, cuasi intrascendentes en esa instalación de carácter escenográfico donde prima el colorido de la representación. El conjunto privilegia la dicotomía y la ambigüedad al poner a coexistir la imagen de San Lázaro con la de un diablillo para significar una crítica a la religión como expresión indirecta del poder.

Por último y en menor medida, aunque no sea expresamente interdisciplinariedad, no se debe obviar la propuesta de Darlyn Delgado *Espacio núbil*. Y es que, en la concurrencia de las telas con la cerámica en su mínima expresión formal y visual, se pone de manifiesto la variedad de materiales y diversificación de alternativas en estos creadores integrales. Así el mensaje, que en un primer nivel morfológico e interpretativo transmiten los paños blancos, se subraya y enriquece a través de las imágenes realizadas en cerámica.

A modo de conclusión, si la relación de este medio de expresión con otras manifestaciones ya estaba presente en propuestas precedentes, en las obras que derivan de la experiencia del Taller del ISA la interdisciplinariedad es una constante y se incorporan alternativas más jóvenes. Se desdibujan las fronteras entre las manifestaciones para integrar los recursos en una obra mayor que funciona como objeto artístico. Los creadores que en sus predios han trabajado asumen total libertad expresiva e integran la cerámica a su universo creativo desde los más variados presupuestos.



### Contemporaneidad de la cerámica: otras características postmodernas

La negación de la especificidad de las manifestaciones artísticas, constatada en las propuestas a través de la interdisciplinariedad, es uno de los presupuestos postmodernos abordados y ejemplificados por la Dra. María Elena Jubrias en su libro *Arte postmoderno*<sup>3</sup>. Ya aplicado específicamente a la cerámica, retoma este indicador bajo el rótulo “la transgresión de los géneros” en *La cerámica cubana entre el moderno y el postmoderno*.

De ahí que, en el presente apartado, se hayan tomado como referente algunas de las transgresiones del paradigma moderno que trabaja Jubrias para demostrar la sintonía o actualización de la cerámica con el arte contemporáneo. Entre los rasgos más relevantes — readecuados en el análisis a nuestra realidad cerámica— se encuentran: la incorporación de elementos desacralizadores, la prioridad o protagonismo de la idea sobre lo formal, el arte como cita y, en cuanto a los significados, la importancia de la redefinición del término cerámica y la problemática humana.

El primero de ellos está muy emparentado con la asunción del arte integrado a la vida, pues en las propuestas se incorporan o recrean objetos, figuras, situaciones de la cotidianidad, y se adoptan títulos que transgreden el carácter aurático del arte de etapas anteriores, constituyendo acciones de manifiesta desacralización. O sea, la relación arte-vida en esta cerámica no se establece por las funciones utilitarias que secularmente ha encarnado esta praxis, sino por otros valores. Lo irónico, lo lúdico, lo irreverente y el humor muchas veces están presentes como elementos o variantes de la desacralización.

Así sucede en los relieves de Carlos Alberto protagonizados por un cerdo, un *rastafari*, o la santera *Ramona Elisa*. Este último, valiéndose de un juego de palabras con el que subvierte los cánones del arte occidental al enmarcar entre tablas y clavos su versión

Imagen 4:  
Humberto Díaz.  
Tsunami (2009).



Imagen 5:  
Alejandro Cordovés.  
*Código rojo* (2004).

africanizada de la *Mona Lisa*. Se manifiesta además, en la intención del creador de humanizar y descontextualizar a los seres celestiales para hacerlos partícipes de situaciones terrenales, como en *Posada El Paraíso, sólo se alquila a yumas* o *Apagón en el paraíso*. Asimismo, se pone de relieve, en *El mango de Baraguá* y *Crucifixión*, al recrear objetos “vulgares” —un mango y un huevo—, hacerlos trascender como esculturas y valerse del humor y la ironía. Carlos Alberto adopta una postura irreverente ante la historia, cuando alude a la importante Protesta de Baraguá mediante un mango, y a la coyuntura histórica del Periodo Especial a través de un huevo frito crucificado con la inscripción 3x1.

Una figura ineludible en este indicador es Carlos Enrique, pues subvierte el carácter sagrado de diversas maneras. En su busto de *Herósfanes* asume una actitud lúdica e irónica al someter, a juicio de todos, una falacia inventada por él sobre el presunto filósofo fundador del concepto de escuelas de arte que no es más que su propia imagen. Ya en la Tesis de Grado del ISA *Mirate el mundo de otra manera*, les concede un tratamiento acentuadamente mercantil a las piezas, en parte, debido a la adopción de slogans publicitarios para titular cada uno de sus torsos. A ello debemos añadir que los elementos propuestos como objetos de consumo son los torsos masculinos, ideales de belleza de la Antigüedad. Entonces, Prado recurre a la cita del arte clásico y a la reiteración del módulo. Otra actitud transgresora se expresa a través de las propuestas protagonizadas por el mueble sanitario. Se torna imperiosa la asociación o comparación con *Sanitarios decorados*

(1997) de Nelson Domínguez, donde Nelson incorpora un objeto común de nuestro hábitat y lo convierte en un soporte más de sus motivos pictóricos. Por su parte, Carlos Enrique Prado explota al máximo el urinario y, a diferencia de Nelson Domínguez, le otorga autonomía estética y carga semántica *per se*. Incluso, su exploración alcanza el ámbito de la vasijería, donde hace gala de su creatividad con la pieza *Vasija real*. En ella plantea una manera totalmente innovadora de asumir la morfología y el concepto vasija, confiriéndole a la pieza una hondura semántica que no es común a este tipo de objeto.

La vertiente industrial no sólo ha sido explorada por Carlos Enrique. Como es sabido, Humberto Díaz con sus ladrillos, tejas (ver imagen 4, página 37) y cañerías prefabricadas la ha convertido en el eje fundamental de sus trabajos en cerámica. Aunque en menor medida, la desacralización y hasta cierto punto lo insólito se expresan en este creador al valerse de módulos no elaborados artísticamente. De manera general, se asume la cerámica con una perspectiva mucho más amplia al extremo que, en ocasiones, el artista no realiza los elementos contentivos en su propuesta, sino que los organiza o manipula en función de sus intereses ideológicos. Además, la variedad de medios y recursos creativos con que cuentan estos creadores les permite renovar la visualidad de la cerámica y restarle trascendencia de excelstitud al arte al comprometerlo con su entorno.

Por otro lado, la negación de la perdurabilidad y la materialidad, o desmaterialización del hecho artístico es un parámetro que, como asevera la Dra. Jubriás, no es aconsejable aplicar tal cual en nuestra cerámica, sino que debe asociarse con la preeminencia de la idea sobre lo formal. En la trayectoria de la cerámica artística cubana, el grupo Terracota 4 ha trascendido por ser pionero en adoptar el criterio, expandido luego hacia gran parte del quehacer cerámico, de privilegiar los valores connotativos de la obra sobre sus atributos formales.

Específicamente, en los artistas vinculados en algún momento al Taller de Cerámica del ISA, este elemento a veces se refleja en obras constitutivamente efímeras o cambiantes, tanto por sus materiales como por la acción del creador. Sucede así en *Código rojo* (ver imagen 5, en esta página) de Alejandro Cordovés, donde el empleo de fibras vegetales no es precisamente un aspecto formal, sino un medio destinado a desaparecer que ofrece la clave para una lectura ecológica de la pieza. Alerta pues el artista, sobre el peligro de deterioro o extinción de elementos de la naturaleza.

Interesante y ambigua resulta la instalación performática *Control de calidad* (ver imagen 6, en la página siguiente, arriba) de Jenny Feal, donde transgrede la noción de perdurabilidad de los recipientes al proponer su



destrucción. La artista, como parte de uno de los departamentos de la supuesta fábrica que fungió como criterio curatorial de la exposición *Trust*, subvirtió los conceptos de belleza y perfección formal de las vasijas al apreciar y preservar las dañadas y destruir las sanas. Entonces, incluso insertos en obras instalativas y performáticas se valoran otros criterios que juegan con el factor temporal y que tributan a las potencialidades semánticas de la obra.

La apropiación como cita del arte de sí mismo<sup>4</sup> es un parámetro más polémico, también difícil de hallar ejemplos fehacientes en nuestra cerámica. En cambio, en el circuito del Taller del ISA, sí resulta recurrente en las propuestas de los creadores el coqueteo con la historia del arte, principalmente, a través de la asociación con estilos o prototipos precedentes y la incorporación de imágenes que constituyen hitos en el devenir artístico.

Así, Carlos Enrique Prado asume ex profeso el arquetipo del torso clásico, en *Mírate el mundo de otra manera*, para generar un discurso sobre la ventajosa relación arte-mercado cuando median imágenes relacionadas con un paradigma históricamente reconocido. El vínculo, específicamente con un exponente moderno, está presente en las obras *Entre el*

Arriba, Imagen 6:  
Jenny Feal.  
*Control de calidad* (2011).  
Y debajo, Imagen 7:  
Carlos Alberto Rodríguez.  
*La mesa del silencio* (2000).

*reloj y la cama* y en *Cartomancia 1* de Sergio Raffo, donde actualiza morfológicamente y resemantiza las prístinas representaciones de Edvard Munch. En Raffo la cita del arte va a ser casi una constante por la incorporación de la imagen de la *Gitana tropical*, tanto de manera autónoma como subordinada a otras estructuras más complejas.

El coqueteo con la historia del arte también se manifiesta en *A partes iguales* de Lisbet Fernández, donde la figura infantil realizada por Diego Velázquez es el pretexto cabal para, sin distanciarse del imaginario infantil que la caracteriza, emitir su criterio sobre la histórica relación entre Europa y América. Asimismo, puede establecerse una asociación formal entre los angelotes realizados en cerámica en el siglo XVIII y los ángeles de Carlos Alberto Rodríguez, donde el creador actualiza conceptualmente este código de representación anterior.

Aunque no en el sentido de la apropiación, sino en el carácter de la serialidad, la negación de la originalidad se percibe en las formas reiteradas de órganos sexuales en cerámica que presentó Darlyn Delgado en su Tesis de Grado, en las estructuras industriales modulares que caracterizan parte de la obra de Humberto Díaz, y en la asunción del módulo por Carlos Enrique Prado, como estrategia creativa que favorece su discurso sobre el par arte-mercado. De modo que los criterios modernos de creación de nuevos códigos se resquebrajan en estas obras cerámicas postmodernas. Sin embargo, la novedad y creatividad son una constante en estos artistas al recontextualizar legados precedentes en propuestas donde se resignifican los motivos.

En cuanto a la redefinición del arte, concretamente de la cerámica, se deduce que ha sido un proceso paulatino, en que cada núcleo creativo precedente ha contribuido a la definición del término cerámica. El concepto se amplía cada vez más y se distancia definitivamente de la noción de arte utilitario para alcanzar el *status* de objeto artístico no diferenciado. Ejemplos antológicos serían obras que, fuera del contexto cerámico, no se identificarían necesariamente con la manifestación: los urinarios y *performances* con torsos transportables de Prado, *La mesa del silencio* (ver imagen 7, en esta página, debajo) de Carlos Alberto, *Espacio núbil* de Darlyn Delgado, *Código rojo* de Cordovés o las estructuras de ladrillos de Humberto Díaz. Este es en gran medida un aporte fundamental del Taller del ISA.

En relación con los significados en torno a la cuestión humana, las propuestas de estos creadores ofrecen diversos enfoques. La deshumanización y la crítica a las instancias de poder, inquietudes que también los identifican como postmodernos, son trabajadas especialmente por Alejandro Cordovés y Sergio Raffo. Así, los personajes incógnitos de Cor-



Arriba, Imagen 8:  
Sergio Luis Raffo.  
*Lo más inquietante* (2001). Y  
debajo, Imagen 9:  
Carlos Enrique Prado.  
*Superioridad* (2006). De la  
serie "Objetos sanitarios".

dovés, sobre todo por lo atípico y punzante de los materiales y objetos utilizados, parecen seres robotizados, lastrados en su humanidad. Inclusive, cuando la crítica a la guerra podría leerse en alguna de sus figuras de *El sur del cielo*, el significado de mayor generalidad que prima en el conjunto escultórico es la deshumanización.

Otra línea de significado es la crítica a las instancias de poder donde sobresalen *Terrenales 1* y la instalación *Lo más inquietante* (ver imagen 8, en esta página, arriba) de Sergio Raffo. A partir del silencio y hermetismo que caracteriza a sus personajes y la audacia de comentarios como: "Lo más inquietante no es que los dioses también caguen, sino que lo hagan como nosotros... hacia abajo"; Raffo emite su crítica, a veces más sutil y otras ocasiones en declaración expresa. Asimismo, hasta cierto punto es válida la asociación con este tópico en las obras *Superioridad* (ver imagen 9, a la izquierda de estas líneas) y *Vasija real* de Carlos Enrique Prado, donde sustentan esta interpretación los sugerentes títulos de ambas, conjuntamente con la inmensidad de la primera y la parafernalia de la segunda. Respecto a Raffo, es ineludible referir también su discursar sobre problemáticas existenciales en la era contemporánea, como pueden ser la incertidumbre de una época, la angustia, y la necesidad de revertir el curso de los acontecimientos. Dan fe de ello sus grabados cerámicos que toman como referente las obras de Edvard Munch. Otros significados: el rescate de valores humanos como la comunicación directa con el prójimo, el nexa familiar imperecedero que incluye el intercambio dialógico, la pertinencia de la búsqueda espiritual del individuo, o la exacerbación de la propia humanidad, se expresan a través de las obras *Sentido* de Lisbet Fer-

nández, *La mesa del silencio* de Carlos Alberto, *Silencio Orgánico* de Henry Navarro y *Así habló Macetustra* de Raffo, respectivamente.

Además, el individuo históricamente también ha sido abordado a partir de situaciones contextuales como fue, en el primer lustro de los noventa, el éxodo de los "balseros", paradigmático en Alexis Acanda. El tema es recurrente también en Carlos Alberto, como se evidencia en su propuesta *Angelitos viajeros*, donde incluso los "ángeles" son tripulantes de una nave con destino incierto, a la postre poco feliz. En síntesis, el ser humano con sus problemáticas existenciales y circunstanciales es gran protagonista, en general, de los discursos de nuestra cerámica artística cubana. Los representantes del Taller del ISA han enriquecido con sus propuestas el acervo que en torno a los significados humanos se ha ido incrementando en el quehacer cerámico nacional. De manera general, las propuestas que se derivan del Taller de Cerámica del ISA, además de la calidad técnica que poseen, son portadoras de características postmodernas, sobre todo la interdisciplinariedad, que acentúan la contemporaneidad e integralidad de las obras. Lo contundente de las piezas, decididamente, se ve favorecido por el contexto artístico en que se inserta esta instancia creativa.

Entonces, parte de la historia reciente de la manifestación, dígame la que desde 1998 se construye en los predios de este taller, no había sido contada; aún cuando la producción artística denota su merecida sistematización y estudio. Pertinente resulta, por la creciente presencia de la labor de estos creadores en el panorama cultural nacional, por propiciar una mayor vinculación entre las artes —según propósito expreso—, y por los valores que se constatan en las obras, incluir en la trayectoria de la cerámica artística cubana el capítulo que ellos han escrito. De este modo la historia anterior, que aun con sus vacíos ha quedado registrada, se enriquecería con los aportes propiciados por las cuatro figuras principales del Proyecto Barro Espiritual, que se destacan por su constante y valioso quehacer en la cerámica, y con las aportaciones de una selección de cinco creadores que en algún momento han estado vinculados al taller y han trabajado de manera significativa la manifestación repensándola, en sus obras, como objeto artístico no diferenciado.

#### Notas

<sup>1</sup> Cfr. Argüelles Miret, Ercilia. *La producción de cerámica artística del Taller de Varadero*. Tesis de Maestría. Tutora Dra. María Elena Jubrías. Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, diciembre 2002. (Inédito)

<sup>2</sup> Jubrías, María Elena. "Contemporaneidad de la cerámica cubana". En *Artecubano*, Ciudad de La Habana, no. 2, 2008, p. 50.

<sup>3</sup> Cfr. Jubrías, María Elena. *Arte postmoderno*. Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, 1993.

<sup>4</sup> Cfr. Jubrías, María Elena. *La cerámica cubana entre el moderno y el postmoderno*. Ediciones Boloña, La Habana, 2017.



# BH en RyC



Gran Premio Wifredo Lam  
ARNALDO BELKIN  
(México)  
*Traición y muerte  
de Zapata (1981)*

Dentro de poco tiempo, en abril-mayo de 2019 y con el tema “La construcción de lo posible”, tendrá lugar la decimotercera edición de la Bienal de La Habana (BH). Es un evento internacional de artes visuales con el que siempre se ha involucrado *Revolución y Cultura (RyC)*. Y no podía ser de otro modo, por tratarse de la revista del Ministerio de Cultura. Conviene recordar que este organismo, a través de su ya desaparecido Departamento de Artes Plásticas y Diseño, organizó la I BH. De las siguientes se encargarían directamente el Centro (de Arte Contemporáneo) Wifredo Lam y el Consejo Nacional de las Artes Plásticas, tributarios del propio Ministerio. Específicamente, la Bienal se ha hecho presente en *RyC* mediante exposiciones colaterales exhibidas en su galería Espacio Abierto. Pero, sobre todo, la revista ha sido una plaza de promoción y valoración de la BH gracias a textos de distintos géneros, autores y enfoques aparecidos en sus páginas. La referenció por primera vez en enero de 1984, cuatro meses antes de inaugurarse el evento, y en una edición también



Desde mayo  
*Una oportunidad única: ver la plástica latinoamericana actual*

BIENAL DE LA HABANA 84

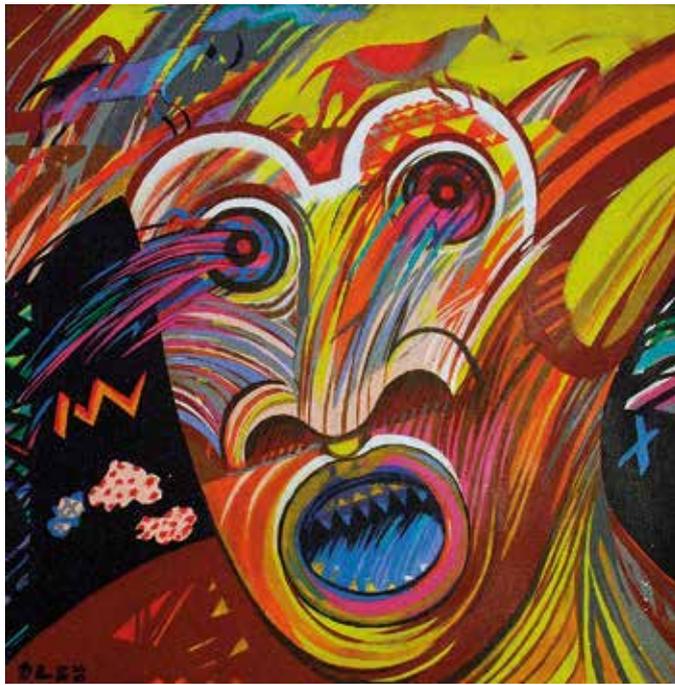
- OBRAS DE CENTENARES DE ARTISTAS DEL CONTINENTE, EN EL PABELLÓN CUBA.
- CONFERENCIA INTERNACIONAL SOBRE WIFREDO LAM, EN EL HOTEL HABANA LIBRE.
- EXPOSICIONES DE ARTISTAS LATINOAMERICANOS EN GALERÍAS Y MUSEOS.
- OTRAS ACTIVIDADES CULTURALES.

significativa para *RyC*. La publicación, de frecuencia mensual y radicada en el habanero municipio Playa, anunció entonces una renovación consistente en cambios de secciones e imagen. Abogó por “un diseño más acorde a sus propósitos de reflejar las más significativas realidades de la cultura cubana” (p. 1).

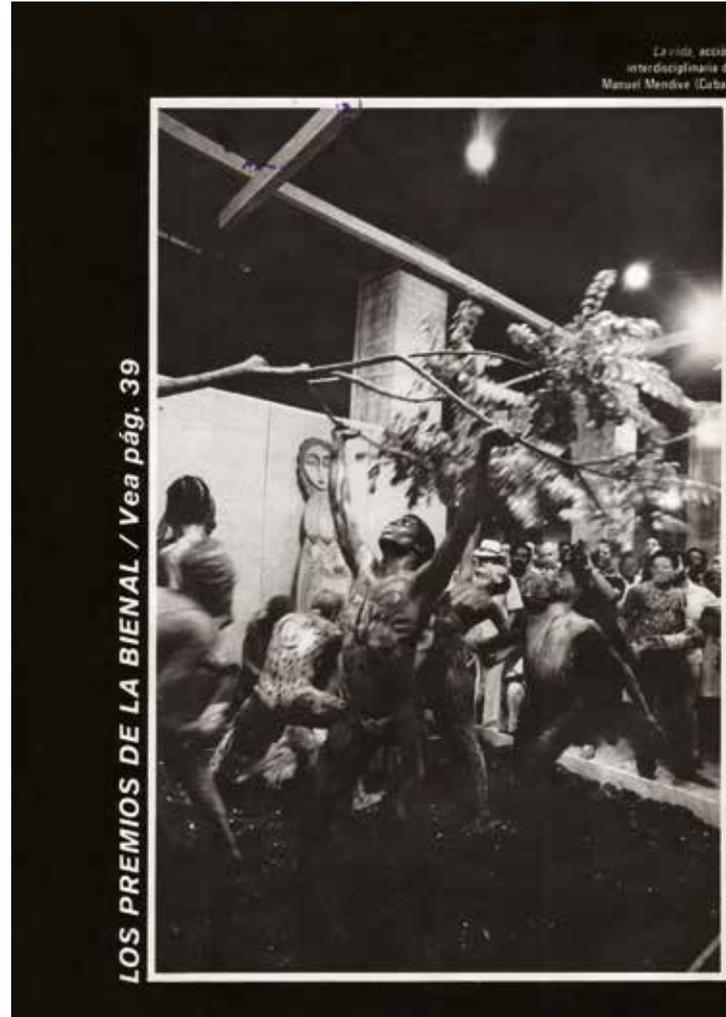
Para ello invitó a Rolando de Oraá, quien asumiría como jefe de diseño y/o director artístico. Junto a Estela Laborde, compuso para la revista la visualidad de la BH, cuyo logotipo fue marca de seguimiento en el dossier “Arte cubano: continuidad y relevo”. Este comprendió a exponentes de la vanguardia histórica en activo y a noveles formados en escuelas de arte fundadas por la Revolución. Expuso un panorama del arte nacional en los veinticinco años del periodo revolucionario, el cual estaría representado en aquella Bienal interesada por la creación artística más actual de Latinoamérica y el Caribe.

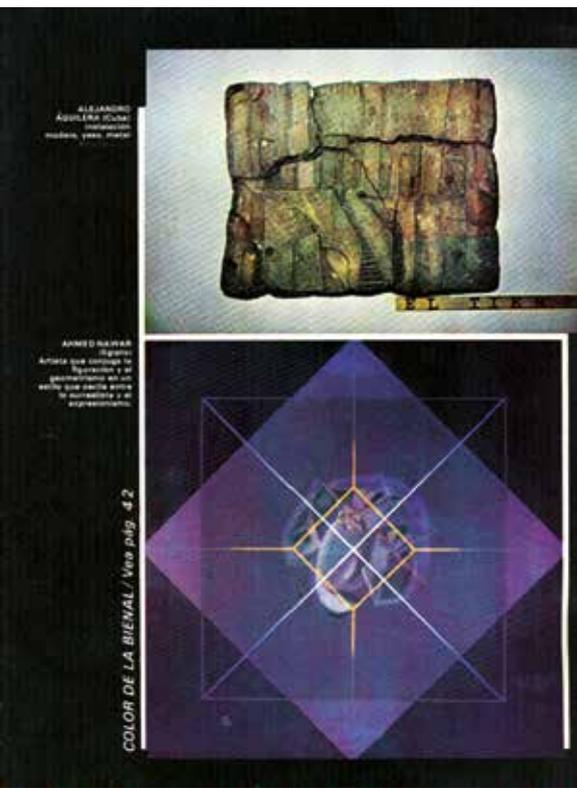
El dossier fue solicitado por la directora Gilda Betancourt. Tuvo llamado de portada. Lo preparó José Veigas, ex redactor de la revista y uno de los organizadores de la I BH. Él redactó la introducción. También conjugó imágenes y textos valorativos de diferentes autores. Alejo Carpentier, Adelaida de Juan, Alejandro G. Alonso, Erena Hernández, Gerardo Mosquera y otros críticos asentados que, además, eran artistas visuales (Juan Sánchez, Pedro de Oraá, Carmelo González), se refirieron a paradigmas del dibujo, la pintura, el grabado, la escultura, el humor gráfico y la fotografía. Tal división por manifestaciones artísticas era la misma considerada en aquella Bienal, donde las obras se expusieron y premiaron con arreglo a ese criterio formal.

La segunda y última parte del dossier se publicó en la edición de abril, un mes antes de abrirse la I BH, que se anunció en contracubierta. Ese número reprodujo varias obras en colores. Y en agosto, la revista reseñó el evento, con un título en cubierta: “La Bienal diferente”. Fue una recensión a ocho manos, donde intervinieron los habituales colaboradores Adelaida, Alejandro, Leonel López-Nussa y Manuel López Oliva. La visión, nuevamente coral, resaltó la participación del país organizador. Ofreció puntos de vista sobre la calidad, organización y valores ideestéticos del certamen. Los cromos interiores se dedicaron a las obras premiadas. Entre ellas, las del venezolano Alirio

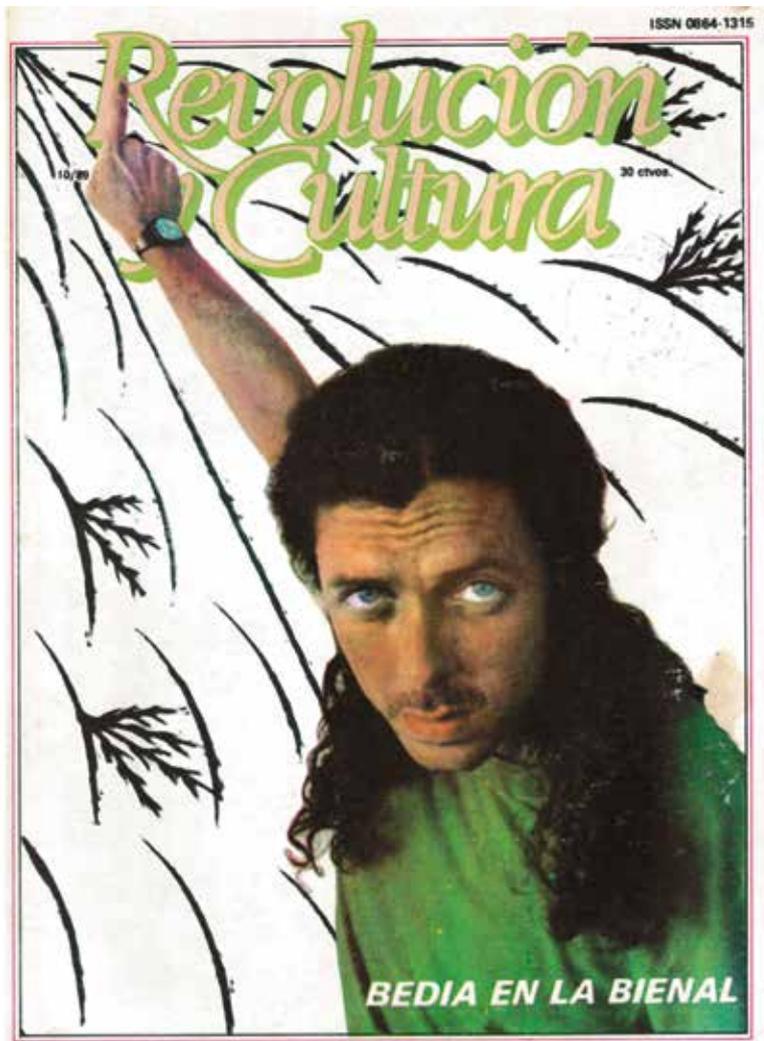


En la página anterior, *Traición y muerte de Zapata*, 1981, obra de Arnold Belkin que mereció el Gran Premio de la Primera Bienal de La Habana; debajo, contracubierta del No. 1-1984 de *RyC*. En esta página, arriba, Antonio Ole, de Angola. *Animal herido*, 1985, acrílico sobre tela. Col. Wifredo Lam; y debajo, Reverso de portada del número correspondiente a noviembre-diciembre de 1986, en el que *RyC* reflejó este acontecimiento.





Portada y reverso de portada del número 10 de RyC, correspondiente al mes de octubre de 1989, dedicado a la Tercera Bienal de La Habana.



Palacios, el colombiano Fernell Franco; los cubanos Gilberto Frómata, Roberto Fabelo, Tomás Sánchez y María Eugenia Haya (Marucha), cuyo *collage* fotográfico recibió el Premio Especial de RyC.

Por su parte, la II BH también apareció referida a través de su logotipo. Este marcó a varios textos sobre el arte del llamado Tercer Mundo, hacia el cual se expandió la convocatoria de aquella edición. Efectuada en 1986, dicha Bienal se anunció en la contraportada de noviembre-diciembre del propio año y tuvo llamado de cubierta en el primer número de 1987. Aquí se publicó el acta del jurado internacional que, como la vez anterior, distribuyó lauros por disciplinas.

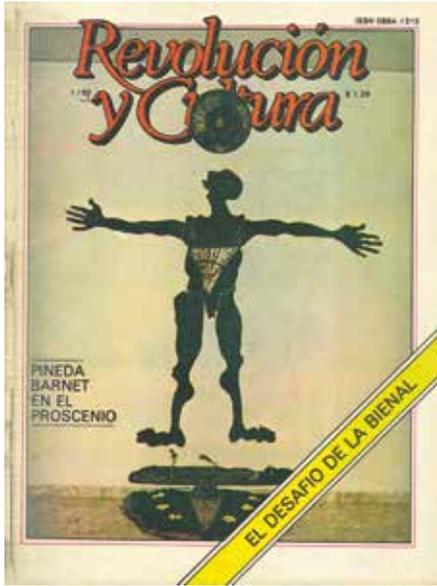
Las creaciones premiadas tuvieron despliegue de color en los cromos centrales, el reverso de cubierta y la contracubierta. De tal modo, la revista no solo se convirtió en otro reservorio visual de la II BH. Al reproducir los colores de las obras, preservó importantes valores expresivos. Una prestación que el catálogo oficial, en blanco y negro, no pudo asumir.

Nuevamente, RyC entregó un premio colateral. Lo mereció el conjunto del relevante fotógrafo cubano Mario García Joya, quien había trabajado en los comienzos de la revista. Se tituló *El buen gusto*, por ironía. En realidad, captaba el *kitsch* popular en la decoración interior de viviendas. Era un tema criticado en la prensa y parodiado en la plástica cubana de los años 1980.

Ningún redactor o colaborador escribió sobre la Bienal. RyC transcribió el discurso inaugural del entonces ministro de Cultura, Armando Hart. Él aludió a los países del “mal llamado Tercer Mundo”, alentó el mutuo conocimiento y particularizó: “a pesar de las limitaciones económicas por las que atraviesa, [Cuba] tiene un sistema que apoya a los artistas como en ninguna otra parte, que vela por ellos y los integra a la cultura del pueblo entero. La alta calidad de las obras cubanas [...] se ha reflejado en el número de trabajos que han llegado a finalistas”.

La III BH, celebrada en noviembre de 1989, tuvo un avance en el no. 10 de la revista, correspondiente a octubre de ese año. Pero, a diferencia de lo sucedido con la I BH, la primicia se concentró en un artista: el cubano José Bedia, premiado en la edición anterior. Se reprodujo la imagen de la instalación *El golpe del tiempo*, ganadora del Gran Premio en un evento

que, en lo adelante, descartaría el sistema competitivo. El artículo "Bedia, lo mágico de la tierra", del colaborador Osvaldo Sánchez, resaltó precisamente la participación de ese creador en la antológica exposición *Les magiciens de la Terre* (*Los magos de la Tierra*), celebrada en París y que algunos relacionaron con la Bienal en ciernes. RyC, que entonces dirigía Romualdo Santos, dedicó a ese artista la cubier-



ta en color y con reclamo. Fue una excelente composición concebida por el creador Rogelio López Marín (Gory), también fotógrafo de la revista, que explotó el dinamismo de la diagonal. Hubo, además, otro llamado en el reverso de cubierta. Y se anunció en contracubierta, con diseño del igualmente destacado pintor Umberto Peña.

Un organizador del evento y colaborador de la revista, Nelson Herrera, redactó la concisa reseña "Color de la Bienal" (no. 1/1990). Se hizo acompañar de reclamo en reverso de cubierta. Los cromos en colores fueron ocupados fundamentalmente por obras de cubanos: Alejandro Aguilera, José Bedia, Glexis Novoa, Rubén Torres Llorca, Flavio Garcian-día, Tomás Esson y Antonio Eligio Fernández (Tonel). Una vez más, los términos visuales complementaron el reporte sobre la BH. Pero esta edición inauguró la práctica de celebrarse por invitación y tema: "Tradición y Contemporaneidad", en ese caso.

"El Desafío a la Colonización" fue el lema de la IV BH, abierta en noviembre de 1991. El país había entrado en el Periodo Especial, que lógicamente repercutió en RyC. La revista se reajustó a una frecuencia bimensual, su

ARMANDO HART DÁVALOS

## DESAFÍOS PARA UNA BIENAL

La IV Bienal de Artes Plásticas de La Habana supuso —como en años anteriores— una vía para constatar el camino de muchos pueblos ante los desafíos socio-culturales de una época diferente. Este discurso inaugural de Armando Hart Dávalos, titular de Cultura, muestra algunos de los problemas que enfrentan los artistas en este tiempo, cuando la colonización es férrea, aunque cambie de traje.

■ INAUGURAMOS LA CUARTA edición de la Bienal de La Habana. Ya la consustancia indica un logro de importancia. Esta vez, se organiza en condiciones excepciona-

les para Cuba y para los pueblos de lo que se ha dado en llamar Sur.

■ No han desaparecido las agudas contradicciones este-este y ha-

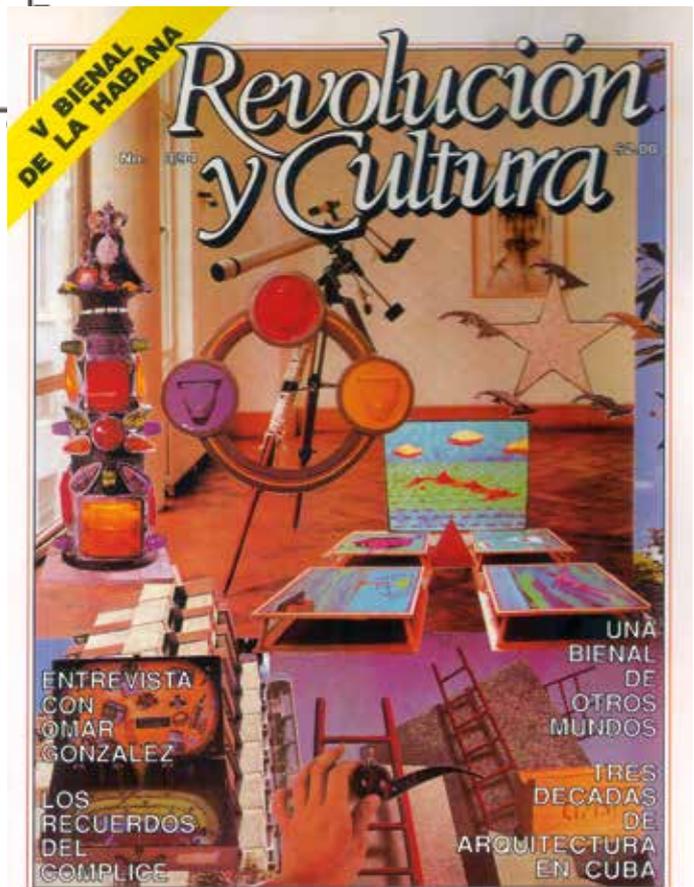
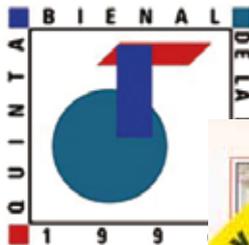
quizado de relieve que la esencia de los antagonismos cruciales de nuestra época está entre los pueblos oprimidos de Asia, África y América Latina, de un lado, y los



CUARTA  
BIENAL  
DE LA  
HABANA  
1991

21

Arriba, la Cuarta Bienal, celebrada en noviembre de 1991, se aborda en el primer número del año siguiente de RyC: había comenzado el denominado período especial. La Quinta Bienal, mereció una portada especial de RyC y varias páginas en su interior. Fue el No. 3, mayo-junio de 1994.



RUFO CABALLERO

# EL DOLOR DE LA AMNESIA

La memoria no es para la cultura un depósito pasivo, sino que constituye una parte de su mecanismo formador de textos.

Los sentidos en la memoria de la cultura no "se conservan", sino que crean:

Yuri Lotman, en *La memoria a la luz de la culturología*

numbras con apariencia de biblioteca vieja, sabia y sola, comenzaron a revelar que mañana es hoy, que el viaje era tan largo, en efecto, que el tren no se detendría nunca. Tamaña fue la confusión, entonces, que la gente se buscó, a solas, como en ciertas prácticas de la brujería tropical, un pequeño caleidoscopio que dejara de otear el final y volviera apenas, y como en cambio, la imagen polidrica y caótica de los alrededores, en todas direcciones.

La jactancia de los medios de comunicación nos reportaba el espejismo: jamás en el mundo tanta información había circulado, se había cruzado, irradiado. Hasta el sacro y santo museo se convertía en espectáculo, al supuesto acceso de todos, de todos quienes pudieran pagar los precios de unos espectáculos diseñados, caramba que sí, para todos. No era información, no era conocimiento; era significado, era redundancia. Era noticia de telenovela, simulacro de la época. Plácido Domingo canta con Julio Iglesias en la plaza de toros, la ópera y la salsa se disputan los hilos, Spielberg hace del holocausto una danza gloriosa de turbaciones sensoriales. Justo cuando más dato corre, cuando más impactos intervienen la conciencia, a falta de decantación y de jerarquía crítica el pensamiento se deshistoriza como nunca. Peggy Sue se casó y se divierte con el tiempo, se vive prendados de aquellos días de radio, un buen escritor nos dice que todo lo que amamos fue kitsch político (entretanto uno apenas se arrulla y musita con Scioia, pero es que ¡nos amábamos tanto!), Madonna se burla de Glenn Close. ¿Cuál, cuál fue ese instante en que cambió la conciencia del tiempo y las coordenadas de la vida, cuando el tiempo se volvió espacio, lo vertical horizontal, el pasado y el futuro un afrosiaco y eterno ahora?

Se vive bajo la sensación de un presente eterno, la historia es divertimento y la memoria, la memoria: arqueología de retrócos alienados, traumatizados del ayer, proyectistas trunco que desean truncar la apoteosis tecno del bamboleo jadeante del ahora. A la porra los relojes, los conteos, el calendario; sexo jocundo, escarceo placentero, circo todo el día, cultura light, literatura de aeropuerto, Isabel Allende, los espíritus, Batman, Val Kilmer forever. Es el

\*Apelo a estas metáforas contrastantes—túnel, caleidoscopio—tan recurrentes en la axiología y la epistemología contemporáneas, subrayando que ellas no sólo aistan el debate sobre modernidad y postmodernidad en América Latina, para cuyos desfases y aportaciones se requerirían otras metáforas, sino que excluyen, desde luego, cualquier desplazamiento hacia zonas más concretas de la sociología y la política.

■ AYER FUE EL TÚNEL, HOY EL CALEIDOSCOPIO. Para la visión moderna del mundo la imagen perfecta del aleph convergía, y se condensaba, en la espesura y el recogimiento de un inmenso túnel que imantaba el saber disperso hasta proyectarlo, celoso, al futuro. O mejor, recurrencia de poetas; al porvenir. La unidireccionalidad, la certeza, la cobija que el túnel ofrecía reportaba la paz que todo tren al infinito puede asegurar. La perspectiva enegrecía el presente, pero ahí estaba la razón del hombre; la confianza en su estatura y sus simientes; por arduo y tenebroso que fuera a ratos ese túnel, no había por qué sospechar de su salida victoriosa; allá, al final, que era decir mañana mismo.

Del otro lado del túnel es que podía estar la vida, pero adentro se vivía feliz la ilusión de la vida, se entonaban vitores a la providencia de ser arropados por una historia en eterno paisaje de vida, en un tren de perenne recogida, en un túnel de altura protegida. Cuando cesó la lluvia de seducciones, el Sol (nunca se supo si el verdadero, juego de azares con voz de luz) arrojó sobre los tejados, y las grietas del laberinto en pe-



31

RUFO CABALLERO. Crítico y ensayista. Sus textos son frecuentes en publicaciones culturales. La sinceridad suele ser escandalosa y aquí el problema es no morir, son dos de sus libros más recientes. El autor ahora prepara *Rumores del cómplice*, esta vez ocupado de diversos problemas estéticos de la apreciación cinematográfica.

En la supanete instalación de Luis Niveiro (Argentina) sobre las hojas maximalizadas de las guías telefónicas de Buenos Aires, varios íconos proclamaban a los cuatro vientos la libertad del individuo

La VI BH estuvo presente en el no. 4, julio-agosto de 1997, de RyC. Debajo, a la izquierda, de Priscilla Monge, un detalle de su instalación *Cállese y cante*.

impresión perdió calidad y el precio del ejemplar subió de ¢ 0.30 a \$1.20 m.n. También trasladó su oficina para la sede actual, a una manzana de su organismo rector y con espacio para habilitar la galería.

En ese lapso de contracción económica y editorial, la publicación devino en reducto y salvaguarda de la memoria artística nacional. La IV BH dispuso de un dossier en el no. 1 del año siguiente. Incluyó nuevamente el discurso inaugural de Hart, quien utilizó el término "Sur" en lugar de "Tercer Mundo" para denotar a los países de tres continentes: Asia, África y América Latina. El ministro de Cultura volvió a resaltar el protagonismo de la nación anfitriona.

A su intervención siguió la reseña "Muchos modos de sentir el arte", donde Alejandro G. Alonso hizo notar el gigantismo de la Bienal pese a las limitaciones materiales. Se detuvo en algunos participantes cubanos: Bedia, Joel Jovert, Raúl Rodríguez (Borodino) y Gory. Destacó al colombiano Enrique Jaramillo, así como a los dominicanos Marcos Lora y Tony Capellán, cuya obra se reprodujo fragmentariamente en la cubierta de ese número.

Por primera vez, un redactor de la revista (Evangalina Chió) escribió sobre el evento. Con su reportaje "Papalotes de fantasía" cubrió el taller de cometas que dirigió Flora Fong, pintora cubana de ascendencia china. Imágenes de esa producción, algunas en colores, volvieron al papel en la contraportada y en su reverso.

La V BH, verificada en 1994 con el tema "Arte, sociedad, reflexión", tuvo lugar en la cresta del Periodo Especial. Pero RyC ya había mejorado la calidad del papel, gracias al pago por incluir publicidad. Con una nueva directora (Elizabeth Díaz) y un equipo renovado en gran medida, Rolando de Oraá diseñó la cubierta, con cintillo para la Bienal y un collage de arte cubano. En ese número 3, correspondiente a mayo-junio, se publicó un editorial concerniente al evento. También, un dossier donde especialistas y colaboradores de la revista discurren monográficamente sobre el devenir de varias manifestaciones artísticas en Cuba.

A un precio de \$ 2.00 m.n. (\$ 2.80 el atrasado) el interesado pudo adquirir un ejemplar que contenía, además, el comentario "Bienal de otros mundos", escrito por Manuel López Oliva. Allí, el pintor y crítico de arte redefinió el concepto del Tercer Mundo.

sexta bienal de la habana 1997



Se refirió al “mundo de la pobreza”, con independencia de la ubicación geográfica. En su opinión, la BH parecía un mosaico amorfo, de culturas híbridas.

Para la sección “A Tiempo” y con el título “La familia cubana de Reinerio Tamayo”, el colaborador Abelardo Mena reseñó la muestra colateral de ese artista “del patio”. A sus coterráneos se reservaron, nuevamente, los cromos interiores en colores. Pero otras páginas desplegaron obras de la colombiana Ofelia Rodríguez, el costarricense Leonel González y la mexicana Helen Escobedo.

La VI BH tuvo llamado de cubierta, sobre arte cubano, en el no. 4, julio-agosto, de 1997. La revista, que ya tenía el precio actual (\$ 5.00 m.n.), acogió la reseña de un nuevo colaborador Rufo Caballero. Su título: “El dolor de la amnesia”, guardaba relación con el tema del evento: “El individuo y su memoria”. El texto cuestionó la pertinencia de un pie forzado para la Bienal. Mostró una visión plural y crítica sobre la participación de los artistas. Retomó la escisión entre Primer y Tercer Mundo. Se apoyó gráficamente en obras del venezolano Edgar Moreno, la colombiana Ana Claudia Munera y la costarricense Priscilla Monge. Como en acercamientos anteriores, hizo énfasis en el arte nacional, ilustrado en colores.

En el no. 2 de 2001, correspondiente a marzo-abril, hubo una referencia muy puntual a la séptima edición de la BH, celebrada a fines del año anterior con el tema: “Uno más cerca del otro”. Dirigida por Luisa Campuzano y subvencionada por el Fondo de Cultura Económica (Fonce), la revista publicó un texto del jefe de redacción Luis Felipe Calvo sobre un expositor invitado: Jean Michel Basquiat, cuya retrospectiva se exhibió en Casa de las Américas.

RyC obvió los lauros entregados, de forma excepcional, en esta celebración de la BH. Un jurado internacional que presidió el célebre crítico Pierre Restany adjudicó cuatro premios Unesco para el fomento de las artes. Dos de ellos, a los colectivos Galería DUPP y Los Carpinteros, de Cuba. La brasileña Diana Domingues y el francés Jean Pierre Raynaud obtuvieron los restantes.

La siguiente edición de la BH, enfocada en “El arte con la vida”, vio la luz en RyC, ya decididamente con frecuencia trimestral. Lo hizo en su No. 4, perteneciente a octubre-diciembre de 2003, con destaque en cubierta y



BIENAL  DE LA HABANA 2000

La Séptima Bienal vio la luz en el No. 4, octubre-diciembre de 2003, de RyC. Arriba, Galería DUPP, 1,2,3... *Probando*. Instalación, 2000.



## Octava Bienal de La Habana 2003

A la derecha de estas líneas, portada del No. 4-2003 de RyC, dedicada a la Octava Bienal. Más arriba, performance de Menvide en Proyecto Isaroko, 2003.

**REVOLUCIÓN Y CULTURA**  
4 / 2003 \$ 5.00 ISSN 0864-1315



LA GRAN ESPIRAL DE LOS 60

BIENAL DEL ARTE Y LA VIDA

MARTI, EL MARCHAND Y BUDA



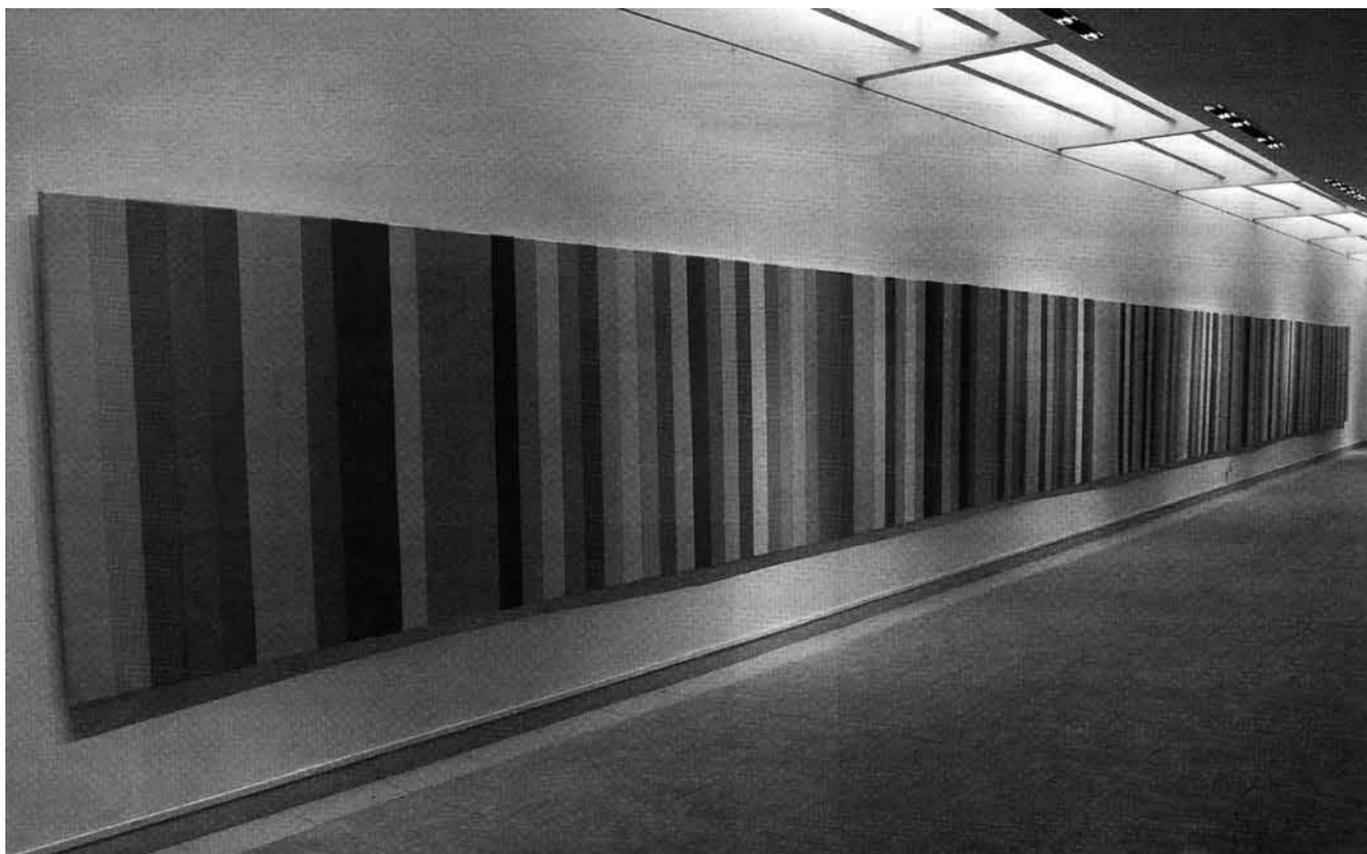
  
**Novena Bienal**  
 de La Habana '2006

No.2 de 2006, no solo la "ciudad se bienalizó",  
 también lo hizo RyC. Arriba, de Carlos Alberto  
 Fernández Montes de Oca, su proyecto *Aurora*.  
*El arte purifica*. Debajo, de Flavio Garcíandía, su  
*Carta de colores*.

reverso. Esa entrega incluyó la reseña  
 de la colaboradora Carina Pino-Santos,  
 que en un contexto generalizador  
 abordó a algunos artistas extranjeros  
 y subrayó la presencia local. Mostró  
 propuestas artísticas de los cubanos  
 Aimée García y Adrián Rumbaut, en  
 blanco y negro. El color se desplegó  
 en reverso de cubierta y contracubierta.

También en cubierta hubo reclamo  
 de atención para la IX BH, celebrada  
 en marzo de 2006. En el no. 2 de ese  
 año, Arturo Bustillo empleó obras en  
 colores de la Bienal para diseñar portada,  
 contraportada y sus reversos. Las demás  
 ilustraciones fueron en blanco y negro,  
 con preferencia para artistas cubanos:  
 Alejandro González, Franklin Álvarez,  
 Edgar Hechavarría, Reinerio Tamayo,  
 Mario González...

*RyC* publicó la reseña "La ciudad se  
 bienaliza. Dinámicas urbanas centradas  
 en los sentidos", en sintonía con el tema  
 de esa edición: "Dinámicas de la cultura  
 urbana". La escribió el autor de estas  
 líneas, quien ya era redactor especializado  
 en artes visuales. Generalizó sobre varios  
 artistas del mundo, tanto en el análisis  
 de obras como en la selección de ilustraciones.  
 A los cubanos se dirigieron los comentarios  
 de la sección "A Tiempo", firmados por  
 dos colaboradores. Adelaida de Juan  
 cubrió la muestra de Flavio Garcíandía.  
 Andrés D. Abreu



escribió sobre la de Rigoberto Mena y la intervención de Carlos Alberto Fernández Montes de Oca.

Un nuevo diseñador, Eric Silva, compuso el no. 3 de 2009, donde se utilizó llamado para la Bienal en contracubierta y reverso de cubierta. Esa edición de mayo-junio imprimió un nuevo texto de Israel Castellanos. Esta vez, una crónica de la X BH, que había tenido lugar en marzo con el tema “Integración y Resistencia en la Era de la Globalización”. Titulada “Repaso a una y diez bienales” y apoyada en fotos del mismo redactor, propuso un recorrido sumario por los veinticinco años del evento. En ese panorama, se notificó un cambio en la noción de Tercer Mundo que durante mucho tiempo presidió su convocatoria.

La matización conceptual permitía considerar a los autores que afrontaran problemáticas tercermundistas sin residir necesariamente en países del también llamado Sur. No obstante, en el texto predominó la mirada al arte local, sobre todo por medio de imágenes que asimismo aparecieron en cromos interiores. Obras de los cubanos Roberto Fabelo, Abel Barroso, Alexis Leyva (Kcho), Raúl Estrada y José Emilio Fuentes Fonseca (JEFF) compartieron espacio con la del portorriqueño Antonio Martorell. Tres años después, el mismo redactor de *RyC* publicó “La Oncena Bienal, a jirones y con apostillas”. El texto apareció en el no. 3 de 2012, diseñado por CJLCh. Trató de cubrir las primeras y más intensas jornadas de aquella edición, convocada bajo el enunciado general: “Prácticas artísticas e imaginarios sociales”. Fue un remedo de diario que procuró consignar los hechos y relegar la valoración a notas al pie, como una suerte de *iceberg* en el maremágnum público e institucional de la XI BH.

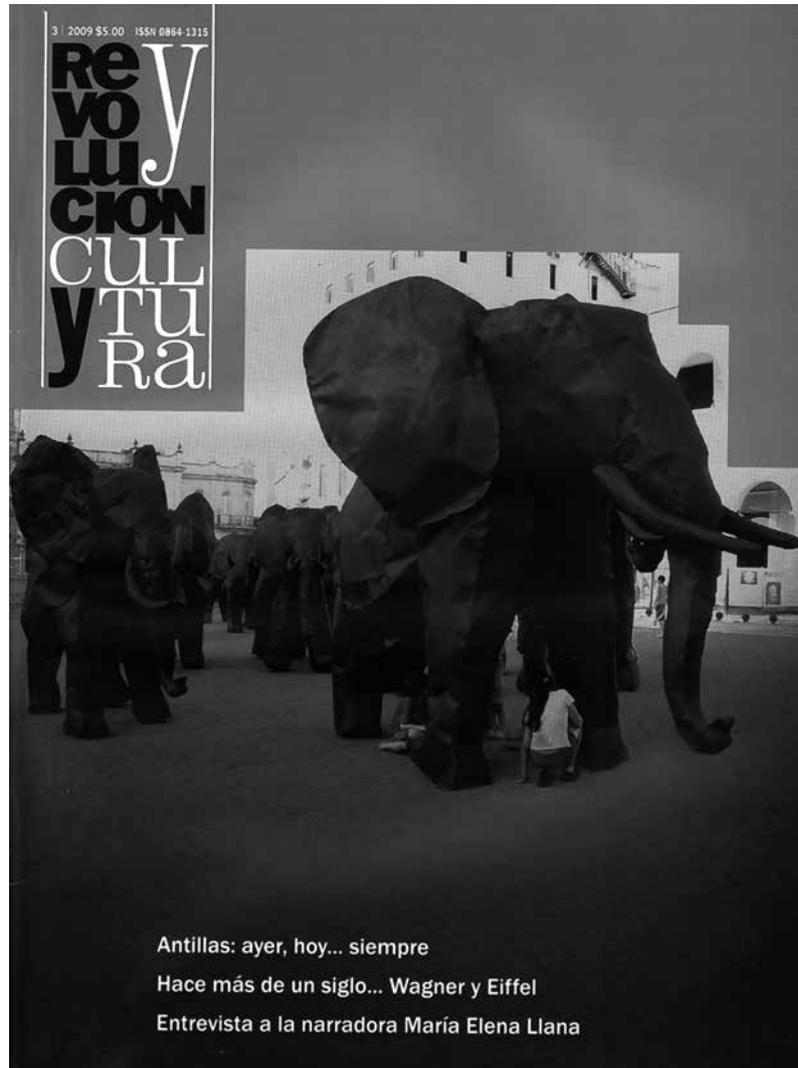
Utilizó como exergo una ingeniosa parodia de Lázaro Saavedra, alias Lázaro Brecht, que en su Galería I-Meil criticó el oportunismo de unos cuantos colegas: “Hay artistas que hacen arte un día y son buenos. Hay otros que hacen arte un año y son mejores. Hay quienes hacen arte muchos años y son muy buenos. Pero están los que hacen arte para la Bienal: esos son los imprescindibles”. (p. 37) *RyC* destacó e ilustró nuevamente la presencia nacional en la XII BH. Ello se explicitó en el título del sumario reporte gráfico que armó Israel Castellanos y se publicó en el no. 3 de 2015: “Siete cubanos en el contexto



## Repaso a una y diez bienales Israel Castellanos /Pág. 33

décima bienal habana

En esta página, portada y reverso de portada del No. 3 de 2009, dedicado a la Décima Bienal de La Habana. En la página siguiente, arriba, reverso de portada dedicado a la Once-na Bienal; y debajo, página interior del artículo dedicado a la Duodécima Bienal.



Antillas: ayer, hoy... siempre

Hace más de un siglo... Wagner y Eiffel

Entrevista a la narradora María Elena Llana



ORIGEN  
1 Bienal  
DE LA HABANA 2011

## La oncenena bienal, a jirones y con apostillas / página 37

Siete cubanos en el contexto  
de la XII Bienal de La Habana

Como en otras oportunidades, Revolución y Cultura destaca e ilustra la participación cubana en la Bienal de La Habana. Esta vez lo hace a través de un sumario reportaje gráfico que incluye obras de autores invitados oficialmente al evento y otras de quienes tomaron parte en exposiciones colaterales. Son barreras que, en la praxis, se diluyen cada vez más. Y, de consumo, confluyen a la Bienal una dimensión tan crecida que estas imágenes constituirían solamente botones de muestra. (JCR)



Ruinas futuras, de Luis Enrique Camejo, figuró entre las numerosas exhibiciones colaterales de arte cubano reunidas en la macroexposición Zona Franca. Con humor, sentido heurístico y proyección arqueológica, el artista simuló una puesta museal, favorecida por el uso de vitrinas (diez) y textos explicativos. Puso a dialogar imágenes de importantes instituciones culturales cubanas en supuesta condición ruinosas con objetos presuntamente encontrados en sus inmediaciones y que hacían guiños a problemáticas o hechos puntuales de la visualidad cubana contemporánea. Sin abandonar el perfil arquitectónico-urbano de su producción más reciente, Camejo mutó su ya conocida impronta impresionista, de acuarelas y acrílicos, por el grafismo del dibujo a tinta. No obstante, prosiguió su homenaje a la historia del arte; ahora mediante un tributo a Piranesi. Como se sabe, este grabador italiano reinterpretó ruinas romanas que reconstruyó en cárceles. Y prisión fue, durante buen tiempo, el actual Parque Histórico Militar Morro-Cabaña, en cuyas bóvedas se desplegó Zona Franca. (Fotos: Juan Carlos Romero)

de la XII Bienal de La Habana". El fotorreportaje, con diseño de CJLCh, conjugó propuestas de Rocío García, Luis Enrique Camejo, el grupo Espacios, Yacel Yzquierdo, Reinier Nande, Ricardo Rodríguez y el performer Miss Bienal. Fue un muestrario que desconoció las barreras, cada vez más diluidas, entre las acciones colaterales y la muestra central del evento, celebrado en esa ocasión con el tema "Entre la idea y la experiencia". La selección refrendó la dimensión crecida y variada del evento, mientras que las notas acompañantes dieron cuenta de las diversas poéticas escogidas.

La beligerancia de *RyC* para la historia, valoración y estudio de la BH quedó patentizada en *Bienal de La Habana. Palabras críticas: 1984-2010*.<sup>1</sup> Con la dosis de subjetividad y discriminación inherente a toda compilación, reunió setenta y dos textos críticos impresos en diferentes publicaciones periódicas (cubanas o extranjeras) y referidos a las diez celebraciones iniciales de aquel evento. Seis de ellos procedían de *RyC*.<sup>2</sup> Un guarismo considerable para un solo medio de comunicación. La selección general, consensuada con el equipo curatorial de la BH, cumplió con los indicadores generales trazados para esa indagación histórico-documental que priorizó el enfoque integral del evento y sus problemáticas. Se descartaron las noticias o reseñas puramente informativas y los registros muy localistas; circunscritos a países, autores u obras. Por tales premisas y pese a su indudable valía, tampoco se escogió todo lo publicado en *RyC*. Sirva este somero recorrido como mapeo para otras aproximaciones.

### Notas

<sup>1</sup> Cfr. Israel Castellanos León (ed.) *Bienal de La Habana. Palabras críticas: 1984-2010*. La Habana, Artcubano Ediciones, 2017. Este libro también consta de una versión digital de 2013, disponible en bibliotecas especializadas como la del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, el Museo Nacional de Bellas Artes y esta revista.

<sup>2</sup> Adelaida de Juan, Alejandro Alonso, Leonel López-Nussa y Manuel López. "La Bienal diferente", no. 8/1984, pp. 40-51; Alejandro G. Alonso. "Muchos modos de sentir el mundo", no. 1/1992, pp. 24, 26, 29 y 30; Manuel López Oliva. "Una Bienal de otros mundos", no. 3/94, pp. 49-52; Rufo Caballero. "El dolor de la amnesia", no. 4/97, pp. 31-40; Israel Castellanos. "La ciudad se bienaliza. Dinámicas urbanas centradas en los sentidos", no. 2/2006, pp. 34-42; e Israel Castellanos. "Repaso a una y diez bienales", no. 3/2009, pp. 33-46.

# La chispa de la historia.

## *El arte de la propaganda en China y la India: 1900–1976*

**Jorge Sánchez**  
Licenciado en Historia del Arte  
por la Universidad de La Habana.  
Curador y crítico de arte y cine.

### **Sobre la propaganda**

El primer aspecto que a menudo resalta al hablar de propaganda es su mala reputación. El origen más conocido se circunscribe a la contrarreforma católica y la política del Papa Gregorio XV en 1622. En general, no tenía connotaciones positivas o negativas y se empleaba en el ámbito político, religioso y comercial para indicar persuasión. Fue la Primera Guerra Mundial el detonante que le acuñó el siniestro sentido de manipulación, puesto que los beligerantes censuraban sistemáticamente las malas noticias y militarizaban la vida de las personas. Joseph Goebbels incluso reconoció que la propaganda de los aliados había sido crucial en la derrota de Alemania, porque fue más efectiva que la germana<sup>1</sup>. Más adelante, un resultado colateral de la Segunda Guerra Mundial fue que los estados modernos incluyeron la propaganda en la cotidianidad para influir en el pensamiento y las acciones de todos los ciudadanos puesto que los dos conflictos anteriores habían evidenciado uno de los principios de toda propaganda efectiva: no aturdir a su público con informaciones complejas día a día, sino canalizar su atención hacia mensajes simples y directos, comprensibles de una sola mirada, con la finalidad de crear cohesión en torno a un grupo de principios básicos. Refiriéndose al Japón, el historiador social Minami Hiroshi anotó que su finalidad es desarrollar “*a group mindset, because once a group mindset has been codified, individual opinions are overwhelmed by the social pressure to conform*”<sup>2</sup>. Por ese medio, la propaganda logra hacer lo impopular popular, permite a un gobierno realizar las decisiones más difíciles con el apoyo resolutivo de sus constituyentes. En ese sentido, el investigador Jowett O'Donnell lo puntualiza así: “*it is the deliberate, systematic attempt to shape perceptions, manipulate cognitions, and direct behavior to achieve a response that furthers the desired intent of the propagandist.*”<sup>3</sup>

Por tanto, ya sea con la finalidad de crear consensos, denunciar injusticias, exaltar la lealtad hacia el líder o para ayudar a distinguir a los “héroes” de los “villanos”, la propaganda siempre ha reflejado un objetivo claro y conciso: “entrar” en la mente de las personas e influenciar en sus opiniones. Por esto es válido asumir que atraviesa diagonalmente la manera en que se percibe el mundo y la acción en él; motivo que también dificulta las distinciones, a la hora de establecer qué es arte y qué es propaganda, o por lo menos en el sentido moderno que emplea Occidente. La problemática se complejiza, además, dada la definición tradicional de Asia, donde el concepto de canon es medular en el de arte<sup>4</sup>. Son estos algunos de los motivos por los cuales en el Vietnam socialista se acuñara la frase: “El arte es solo real cuando es propaganda.”<sup>5</sup>

El desarrollo de la propaganda fue cuando menos irregular en Asia. Varió en función de factores muy diversos como las herencias culturales y técnicas de cada zona, algunas con varios siglos de existencia. También incidieron las corrientes políticas y religiosas, la economía y, obviamente, los conflictos que se sucedieron junto a sus efectos (las dos guerras mundiales, invasiones, luchas civiles o independentistas,



Ilustración 1: Nianhua del año nuevo.  
Huang Yao, 1937-1945. Tinta cromada  
sobre papel, 37.5 x 27.5cm.  
Colección: Fundación Muban.

reformas, crisis, etc.), junto a la evolución e incorporación de estilos y métodos nuevos que permitieron un desarrollo exponencial de esta, pues permitió mayores volúmenes y facilidades de circulación por vías inesperadas.

Dado que hacer un recuento general por país es una tarea enciclopédica, el siguiente estudio se centra en dos naciones especialmente representativas de los procesos históricos y culturales de su región: China y la India. El marco temporal se define por el inicio del siglo (sin descontar por ello los sucesos inmediatamente previos y sus repercusiones) y la muerte de Mao Zedong, puesto que su desaparición marcó el inicio de una nueva era geopolítica y cultural dentro de la región. No obstante, se han incluido piezas posteriores por su utilidad en la verificación de diferentes procesos ulteriores. Para mayor claridad las obras centrales del análisis se agrupan en tres rubros: “Tradición y modernidad”, “Símbolos” y “Héroes y villanos”. El primero analiza la imbricación que ocurre al construirse un mensaje “moderno”, en el sentido de actual o a favor de cambios progresistas, y una gramática visual inscrita en la usanza regional. “Símbolos” estudia la creación e implementación de diversas redes de emblemas. Mientras que el último conjunto revisa cómo la propaganda fue vital en momentos críticos de diferentes países para discernir los líderes a seguir y los enemigos que debían ser enfrentados. Por último, China funciona aquí como referente modélico ya que sus diferentes recorridos durante el arco principal (1900-1980) encapsulan muchos de los eventos mayores de Asia en el pasado siglo, por lo que se podrá apreciar una mayor variedad y evolución cronológica. De la India se valorará la producción relativa a la lucha por su independencia y su influencia en la configuración de los imaginarios de los nuevos estados-nación.

China, Japón y Corea disponían de la imprenta desde hacia siglos, por lo que existía toda una extensa tradición popular que se basaba en ella. En el primero, existían los llamados *nianhua*, los cuales se referían, en sus primeros tiempos, a los almanaques de año nuevo y luego englobaron parte de la obra cartelística. Estas publicaciones eran realizadas para pegarse en las puertas de las casas a modo de amuletos y representaban dioses protectores. Gradualmente se fueron incorporando rasgos de la vida moderna, temas sociales o políticos.

Algunos (ver Ilustración 1) travestían al dios de la Buena Fortuna con ropajes e indumentaria de la República China en tiempos del Kuomintang, y convertían a sus sirvientes celestiales en soldados para exacerbar el nacionalismo y la defensa ante la invasión japonesa. Más tarde, con la llegada de la República Popular China, el mismo formato de los almanaques será mantenido, pero las ilustraciones servirán para evocar escenas semiidílicas sobre la vida bajo el comunismo y sus nuevos rituales. Algunos elementos, apreciables en la ilustración mencionada, mantendrán vínculos simbólicos muy útiles como las “farolas rojas de la felicidad” que, indistintamente del sistema político, son en China sinónimos de paz y armonía.

El Raj de la India era un extenso dominio colonial, llamado no sin razón, la joya del imperio británico. Comprendía los territorios desde Afganistán hasta Malasia, por lo que era la posesión más poblada, rica y compleja. En ella coexistían y se entrecruzaban diferentes credos con las lenguas y las etnias (algunas a menudo rivales entre sí), dentro de formas de dominación a su vez diversos como marajatos, feudos, administraciones británicas, etc. El control y la censura del régimen colonial era general e implemen-

tado por sus diferentes ejecutores. Por lo cual, la mayoría de los mensajes debían encontrar subterfugios y disfraces para circular.

En consecuencia, los formatos eran muy variados y a menudo efímeros: cajetillas de cigarros y sellos de sacos eran los más comunes (ver Ilustración 2). Algunos apelaron a la lucha armada (siendo Bhagat Singh y Chandra Shekar Azad los más famosos por asesinar a un oficial de policía), sobre todo durante los primeros años, hasta que gradualmente la política definida por Gandhi de No-colaboración y No-violencia fue ganando primacía. Cuando la independencia se hizo evidente, terribles divisiones sesgaron las comunidades hindúes y la minoría musulmana. Una de las mayores tareas de los dos nuevos estados, la India y Paquistán (del que luego a su vez se escindiría Pakistán Este para conformar Bangladesh), fue crear referentes comunes para unificar a sus pueblos. En ese sentido la religión y las figuras de héroes populares (ver Ilustración 3) jugaron un papel esencial. Se edificaron relatos *cuasi* míticos (a menudo con rasgos fantásticos) donde los antiguos luchadores por la libertad junto a los líderes contemporáneos eran el sedimento de la nación.

Antes de proseguir, una aclaración. Si bien al referirse a las piezas se ha tratado de mantener las denominaciones tradicionales en tanto a los formatos (*manga*, *nianhua*, etc.), para facilitar la explicación se emplearán también términos como cartel o volante, los cuales en Occidente se remiten a un conjunto de tradiciones relativas al formato, el modo de distribución y su uso, pero que no siempre son directamente traducibles al espacio cultural estudiado. Así que es importante tener en cuenta que estas piezas no siempre conservan el mismo modo de implementación cuyo término pueda sugerir *a priori*.

### Tradición y modernidad

A principios de siglo la xilografía, junto a la litografía, cubrían las necesidades generales de impresión y difusión.



Arriba, ilustración 2: Kali Chore Began Art Studio. 1985. Calcutta, India. Litografía cromada sobre papel. 40.5 x 30.7cm. Colección: British Museum 1950,1014,0.24.



Debajo, ilustración 3: S/T. Poster de nacionalistas indios. 1980-1989. India. Impresión popular, cuatricromía sobre papel satinado. 46.5 x 32.2cm. Colección: British Museum 2003,0714,0.9.



A la izquierda, arriba, ilustración 4: Expulsión de las tropas extranjeras por los bóxer en Beicang 1900, China. Xilografía policromada sobre papel.

40 x 54cm. Colección privada; debajo, ilustración 5: El primer Ejército japonés encabeza el bombardeo aliado sobre la fortaleza de Tientsin. Fukuda Shuzo, 23 de julio de 1900, Japón. Litografía policromada sobre papel. 39.7 x 54cm. Colección: British Museum 1982,1217,0.43.



nivel histórico-técnico, la primera versión fue emitida por el Imperio Chino y permite verificar la pervivencia de un estilo más arcaico, ligado al principio del Gongbi (la pintura realista de China), mientras que la litografía japonesa refleja, por su parte, la rapidez con que esa nación había logrado asimilar el estilo representacional de Occidente. El segundo contraste se evidencia en las costumbres marciales. El ejército boxer viste uniformes imperiales, que casi no han variado en los trecientos años de la dinastía Qin,

y blande espadas que solo son efectivas en las batallas sin fusiles. Por su parte los nipones usan distintivos uniformes alemanes, artillería y cargas a la bayoneta. Por último, estos carteles ofrecen dos interpretaciones opuestas de un mismo evento. El chino muestra un enorme ejército boxer que expulsa a los aliados extranjeros de Beicang y estos huyen despavoridos. No obstante, tal y como lo ilustra la otra pieza, eso no fue lo que ocurrió, las tropas de la coalición internacional sí lograron tomar la plaza. La decisiva derrota fue disfrazada por la propaganda china para enaltecer el espíritu rebelde y mantener la lucha.

En las ilustraciones 6 y 7 se muestra una pieza perteneciente a la tradición de narradores ambulantes, los cuales relatan historias míticas de la India valiéndose de rollos ilustrados.

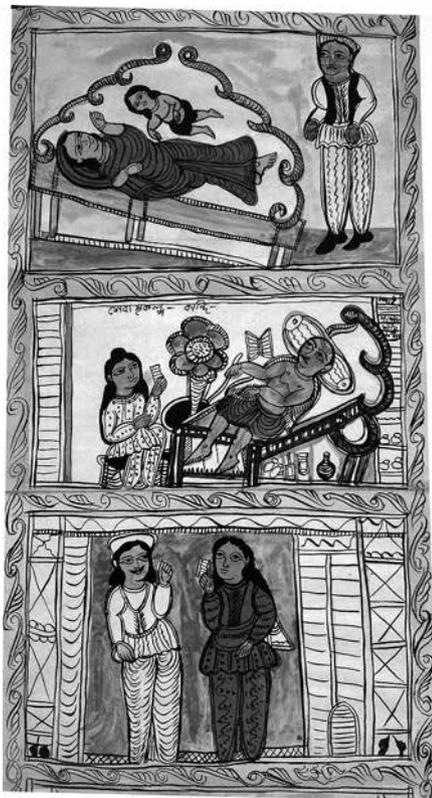
Luego se vieron enriquecidas con la llegada de la serigrafía y más tarde la cuatricromía. No obstante, a medida que las nuevas tecnologías se hacían disponibles, la propaganda fue encontrando espacios, formas y soportes hasta entonces inaccesibles para ella. A menudo, se entretreja con las tradiciones locales y los estilos preexistentes, con la intención de adecuarlos a sus objetivos. Otros supieron aprovechar la llegada de nuevos productos, tales como los juegos de mesa o los electrodomésticos, para incorporarles a sus mensajes una connotación de actualidad. Muchos creadores eran conscientes del poder que tenía el apoyarse en “imágenes” ya difundidas, (mitos, leyendas y arquetipos culturales). El apoyo en estas estructuras mentales se basa, como lo expone Jung, en que son una suerte de matrices de sentido a partir de las cuales se forman los símbolos. Por lo que no es de extrañar que algunos de los mensajes emitidos ilustrasen contradicciones entre la versión folclórica de una historia y la “oficial” emitida por un gobierno, dado que en aquellos tiempos convulsos era esencial lograr que la tradición fungiese a modo de respaldo a los nuevos cambios.

En los carteles “Expulsión de las tropas extranjeras por los boxers de Beicang” (ver ilustración 4) y “El primer Ejército japonés encabeza el bombardeo aliado sobre la fortaleza de Tientsin” (ver ilustración 5), ambas de 1900, se pueden apreciar tres tipos de contrastes. El primero es de las técnicas, el cual facilita el ubicar estas piezas en un mismo

Esta es una forma de contar historias que desaparece en la actualidad frente a los nuevos medios. No obstante, en zonas remotas “*especially in that uncomfortable region where politics and religion coincide.*”<sup>76</sup>, todavía surgen nuevos relatos épicos. Este pergamino narra la historia de Indira Gandhi (1917-1984), tercera persona en ocupar el cargo de Primer Ministro del país. En el rollo ella nace con la imagen de Bharat Mata, la Diosa Madre que personifica la nación, surge directamente de un mapa del subcontinente indio y, al final, al momento de morir asesinada por sus guardaespaldas, Visnú la toma en sus brazos y la lleva al cielo. A lo largo del rollo se aprecia: su nacimiento como ser humano, una anécdota donde lee a Gandhi durante sus ayunos, sus estudios en Oxford y finalmente su apoteosis.

La conjunción entre hechos históricos y leyenda reflejan la necesidad de *mythopoesis* de una nación a la vez joven y ancestral, que todavía crea héroes épicos en un sentido que ha desaparecido de Occidente desde hace más de quinientos años. Este rollo refleja uno de los procesos por los cuales una historia profana se transforma en mito. En palabras del antropólogo Adolfo Colombres: “la vida del héroe quedará por fuerza reducida a unos pocos hechos significativos, pues el mito desecha la abundancia, la multiplicidad. Cuanto más elimine lo superfluo, mayor será su densidad, su intensidad, su sacralidad”<sup>77</sup>.

ilustraciones 6 y 7: Ajit Chitrakar. 1985, India. Pergamino cromado. Tinta y colores sobre papel. 440 x 37.5cm. Colección: British Museum AS1986,10.1.



Estos *nianhua* (ver ilustraciones 8 y 9, página siguiente) son apenas separados por dos décadas y logran resumir las largas distancias transcurridas entre la China republicana y la comunista. En el primero se aprecian los dioses de la cocina en un estilo de representación, que remonta a varios siglos atrás. Se supone que este calendario funciona a modo de amuleto para la buena suerte, que atrae buenos espíritus para la confección de la comida.

El segundo hace uso de los recursos visuales del realismo socialista para mostrar una escena de matrimonio modelo, según los nuevos rituales del comunismo. Es una pieza didáctica en tanto ilustra los códigos de vestimenta, los regalos y hasta la decoración que debe acompañar la ceremonia. Resalta la presencia de las “farolas de la alegría” o “buena fortuna” (en dependencia de la traducción). Un símbolo tradicional que acompaña y bendice sucesos mayores, el cual será habitual en las imágenes posteriores, incluso hasta bien entrada la Revolución Cultural.

### Símbolos

*Lago del sur* (ver ilustración 10, página siguiente), este colorido poster fue diseñado por Zhang Yuqing (1909-1993), uno de los autores más prolíficos y valorado en la década de los 50 y 60, conocido por su detallismo al reconstruir lugares y eventos históricos<sup>6</sup>. La escena parece anodina para los desconocedores de la historia China después de 1949, pero es una de las más iconográficas y difundidas. Todos los niños chinos aprenden desde muy temprano a reconocer qué simboliza el peculiar barco, motivo central de la pieza, de la misma forma que en Occidente saben que un establo, un bebé y una mujer representan el nacimiento de Jesucristo. Se trata de un episodio ocurrido en 1921. El 3 de julio de ese año la policía intervino el Primer Congreso del Partido Comunista Chino (PCC) que debía tener lugar en la concesión francesa de Shanghái. Los delegados tuvieron que huir y solo

una docena logró reunirse en el bote. La fundación del partido tuvo lugar en la embarcación que estaba situada en el Lago Sur, mientras salía de la ciudad. Gracias a la peculiar forma del navío, esta ha ayudado mucho a diferenciarla y potenciar su iconicidad, por ello se convirtió en el símbolo por antonomasia del nacimiento de PCC y del inicio de la saga revolucionaria.

La ilustración 11 muestra a Bharat Mata, la personificación de la India bajo la imagen de Diosa Madre. Se trata de una figura que interconecta la milenaria religión hindú con aspiraciones políticas contemporáneas. El símbolo apareció primero a finales de 1870, inspirado en una obra de teatro, y fue ganando significación política a medida que el movimiento independentista fue desarrollándose. En impresiones de los años treinta y cuarenta era común ver a Bhagat Singh y otros mártires nacionalistas ofreciendo sus cabezas cortadas a Bharat Mata.

Esta reproducción popular muestra a la diosa sobre un león adornado con un *tilak* hindú. El animal es el vehículo (*vahana*) de diferentes diosas guerreras. En otras representaciones sostiene una bandera de la India. Aquí lo hace con la insignia de la palabra *Om* (*Aum*). La silueta de la diosa se amolda al mapa del subcontinente puesto que este es uno de sus rasgos específicos. La Universidad Mahatma Gandhi Kashi, situada en Varanasi, alberga un templo dedicado a ella exclusivamente, donde un enorme relieve en mármol con el mapa de la India unificada es el principal objeto de culto. El recinto fue inaugurado por Gandhi en 1936.

Este pequeño broche (ver ilustración 12) está cargado de símbolos que resumen la saga y el triunfo de la revolución comunista china. Era un objeto muy apreciable en los uniformes espartanos de la era Mao y muchos funcionarios del partido lo usaban, en tanto signo de su adhesión a la institución y su historia. Cada uno de los elementos presentes remite a un hecho específico. La hoz y el martillo conmemoran la creación del PCC en 1921.

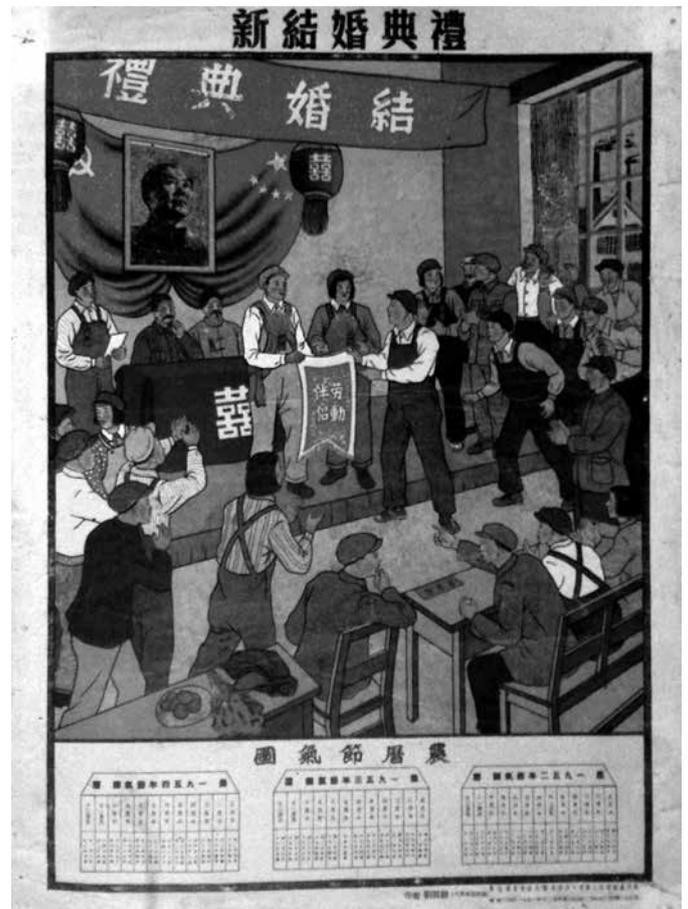


Ilustración 7. Calendario del Dios de la cocina: 1931-1932, China. Xilografía policromada sobre papel 35 x 21cm. Colección: British Museum 1982.1217.0.43. 11. Ilustración 8. Calendario de la nueva ceremonia de matrimonio. Liu Baixiang, 1951, China. Litografía policromada sobre papel. 43.5 x 32.8cm. Colección privada.

Las montañas de Jinggangshan son el lugar de origen del Ejército Rojo chino (antecedente del Ejército de Liberación Popular), pues allí Mao organizó con apenas mil voluntarios, su primer regimiento. Las montañas son conocidas también por ser “la Cuna de la Revolución”, dado que en ellas se fundó el primer estado soviético chino. La pagoda de Baota en el fondo es el símbolo de Yanam, la capital del referido soviét y el lugar donde Mao Zedong se preparó para ser líder y hombre de estado. La plaza Tianmen es el corazón actual de la China comunista. Ilustra el traspaso del poder y el esplendor de la época imperial a la marxista. El sol rojo que Mao saluda con el brazo extendido representa tanto el futuro comunista, como las luces que traerá. Finalmente, los ciruelos en flor son un símbolo muy difundido de la resistencia y la renovación primaveral. Es, además, un elemento común en la imaginería del PCC y de la poesía de su líder histórico.

### Héroes y villanos

Desde la noche de los tiempos, las figuras providenciales han sido un factor esencial en la Historia. Los héroes míticos de la antigüedad reflejan valores, méritos y rasgos que eran vitales para una cultura, además de ofrecer puntos referenciales para explicar determinadas tradiciones. En Occidente la usanza de crear este tipo de narraciones ha desaparecido prácticamente. Sin embargo, no ocurre lo mismo en Asia, una región donde filosofía y religión suelen confundirse, por lo cual no es de sorprender que durante tiempos de ruptura surjan figuras épicas cargadas de numerosos significados. ¿Qué ejemplo es más sobresaliente que hoy día Ho Chi Minh sea reverenciado a modo de un dios patricio en Vietnam?

Las luchas de estas figuras épicas son a menudo percibidas en términos absolutos (y en ello incide especialmente la propaganda). Los grandes héroes se enfrentan a villanos que son su equivalente en malicia. A veces es un amable paladín del pueblo como Ho Chi Minh, y en otras es el pueblo en su conjunto quien encarna las virtudes que le harán triunfar. El trabajo de la propaganda es evidenciar o construir ese imaginario; incluso, en ocasiones, demostrar que la lucha excede los límites de lo que un simple militante puede apreciar.

Tal es el caso de muchos carteles vietnamitas de la guerra de Indochina, donde se hizo énfasis en que, si bien el enemigo contra el que se luchaba era el francés, el verdadero oponente eran los Estados Unidos, auténticos amos imperiales. También hay que tener en mente que varios de los líderes aquí discutidos fueron en su momento considerados fuera de la ley, por lo que muchas veces, más que darlos a conocer, se trató de limpiar su imagen de las acusaciones que antes pesaban sobre ellos.

Este plato (ver ilustración 13) fue hecho con la costosa técnica *Shwe-zawa* (bambú doblado y laqueado) en Burma (actual Myanmar) donde vivía una amplia colonia de indios. La pieza muestra a Gandhi mientras trabaja con su *charka*, lo cual ilustra un principio fundamental de su lucha: el *swadeshi* (auto-suficiencia india), puesto que la difícil técnica empleada es un ejemplo de una maestría artesanal que debió ser rescatada para contrarrestar la compra de porcelanas extranjeras.

Para Gandhi, la vía hacia la independencia debía pasar primero por principios personales de no-violencia (*ahimsa*) y *swadeshi*, dentro de una larga campaña de auto-gestión (*swaraj*). El boicot a los productos llegados de

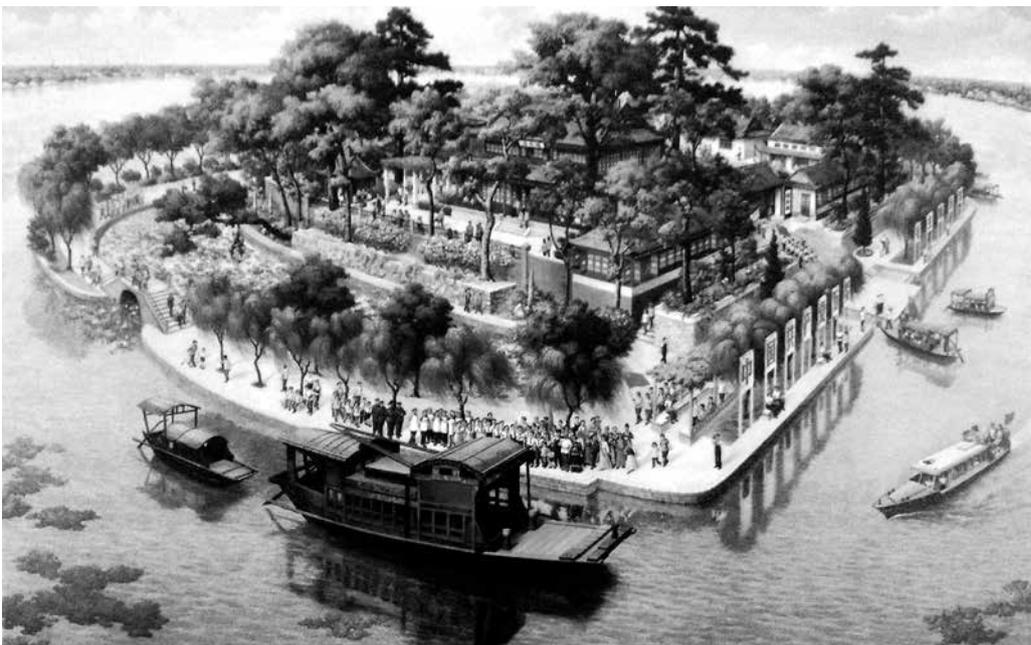


Ilustración 10: Lago del sur. Zhang Yu-qing, 1974, China. Cuatricromía sobre papel. 53 x 77cm. Colección: British Museum 2006,0501,0.15.

Ilustración 11: Impresión popular de Bharat Mata. 1980-90, India. Cromolitografía sobre papel. 45.5 x 33cm. Colección: British Museum 1990,0707,0.78.1.

¡Dice él que ya tiene una nueva apariencia! (ver ilustración 14, página siguiente), el autor, Lu Shaofei (1903-1995), era un líder entre los caricaturistas de la resistencia durante la Guerra del Pacífico. Fue el director de portada del *Manhua de Shanghai* desde



1928 a 1930, y el editor en jefe del *Manhua de Shidai*, la revista más famosa durante la era de oro de los caricaturistas<sup>10</sup>. Cuando Japón atacó Shanghai en agosto de 1937, Lu Shaofei, Ye Qianyu (1897-1995) y Ding Cong (1916-2009) fundaron la Asociación de Artistas que publicó las *Caricaturas por la Salvación Nacional (Jiawang manhua)*, la primera revista dedicada a este género en la resistencia y de importancia nacional. Este dibujo participó en una exposición itinerante organizada por el dibujante Chen Yifan (1908-1995) en 1938. Se mostró en diferentes capitales europeas y de América, con la intención de dar a conocer la dura situación que enfrentaba la república China y recaudar fondos.

La inscripción en la máscara reza: “Una nueva comprensión de China”. Mientras que la de la frente declara: “Mantener los Tres Principios”. El motivo de una persona sujetando una máscara para ocultar sus intenciones, o las de su país, era muy común. Muchos artistas soviéticos lo empleaban, entre los cuales Viktor Denisov (1896-1946) es el más reconocido. Inclusive, la propaganda nipona anticomunista hizo uso de esto<sup>11</sup>. El pequeño volante intenta demostrar cuáles son las verdaderas intenciones del imperio japonés, puesto que durante su expansión creó varios estados títeres. Manchukuo era el del norte de China, dentro de un enorme conglomerado eufemísticamente llamado la Gran Esfera de Asia del Este de Coprosperidad. Los estados vasallos eran oficialmente “liberados” de la dominación colonial o de la amenaza comunista para unir a sus hermanos culturales y juntos emprender el camino hacia la gloria. En la práctica, era una ocupación no muy diferente a la de la Alemania nazi y los japoneses explotaban a las poblaciones locales con brutalidad. Esta pieza intenta reflejar cómo detrás de una apariencia decente y comedida, se oculta un ser depravado. La máscara que usa refleja algunos rasgos de Pu-Yi, el depuesto emperador de China que los nipones habían colocado al frente del nuevo estado para mantener las apariencias de solidaridad entre monarquías asiáticas. Además, las características estilísticas de esta pertenecen a las del teatro-No, una forma dramática tradicional japonesa, muy conocida por su refinamiento y formalidad. De esa manera el volante indica que acciones como la creación de Manchukuo son solo una combinación de espejismos de ambas culturas para enmascarar un poder depredador.

*El amanecer de la victoria* (ver ilustración 15) de Liu Lun (1913) participó en la exposición itinerante de Chen Yifan,

la metrópolis era esencial en esa estrategia, por lo que respaldaba la producción nacional

La tradicional rueda de hilar (*charkha*) era el símbolo que representaba esa política. Hoy día figura en el centro de la enseña nacional. Gandhi realizaba sus propias vestimentas y animaba a otros (a las mujeres en especial) a hacer lo mismo, con la intención de apoyar la economía doméstica de las familias agricultoras. La India era uno de los mayores productores de algodón, pero virtualmente no producía ningún tipo de telas. Según los economistas<sup>9</sup>, hacia la década de los cuarenta la paciente labor de Gandhi daba sus frutos y la India no solo exportaba ropajes, sino también había logrado reconstruir su industria de tejedores y teñidores.

puesto que fue uno de los artistas más reconocidos de la resistencia y más tarde profesor en diferentes institutos de enseñanza superior. Durante la guerra fue el director de arte del Comité Creativo del Cuarto Distrito en Guangdong. En este se publicaba una revista llamada *Nueva Construcción* (*Xin jianshe*), de la cual esta impresión fue portada.

La mayoría de sus trabajos son de corte realista con influencias de Li Hua y Käte Kollwitz (la cual tuvo un enorme impacto en los artistas chinos gracias a las reproducciones hechas por Lu Xun en 1936). Esta pieza fue la única realizada en tiempos de guerra con lo que él denomina "estilo romántico" (*langman zhuyi*), inspirado en autores occidentales. El singular

cartel muestra unos caballeros cargando sobre una nube en una clara alusión a los mitos chinos sobre héroes nacionales. Según el autor, este póster fue realizado en 1941, durante el Segundo Frente Unificado entre comunistas y el Kuomintang.

En paralelo a la producción que se realizaba en el bando republicano, los comunistas realizaron también impresiones, pero se diferenciaban en dos aspectos esenciales: su realismo figurativo, que retomaron de los autores soviéticos, y el uso masivo de colores. A diferencia de los artistas del Kuomintang que preferían usar solo la oposición blanco-negro para mayor dramatismo, los comunistas hacían especial uso de la policromía. Esta fue una de las razones por la cual tuvieron mayor aceptación en el público general.

Liu Hulan (1932-1947) era una espía comunista dentro de las filas del Kuomintang durante la Guerra Civil China de 1945-1949. Cuando las tropas republicanas cercaron su aldea y requisicionaron las cosechas, ella organizó y dirigió la resistencia. Al ser capturados, los soldados acordaron otorgarle el perdón por ser menor de edad, pero ella valientemente se negó e hizo frente al verdugo y fue decapitada. Más tarde Mao Zedong acuñó el eslogan "una gran vida y una muerte gloriosa" para referirse a ella. Desde entonces se le considera un modelo de heroína. La imagen comúnmente reproducida sobre ella es edificante, con la mirada hacia el futuro.

El libreto *lianhuanhua* (ver ilustración 16), al que pertenece esta ilustración, utiliza el eslogan de Mao para el título. Este tipo de publicaciones eran muy populares desde finales del siglo XIX, bajo la dinastía Qin, y se consideran un antecedente del manga<sup>12</sup>. Era de formato horizontal y aproximadamente del tamaño de una mano. La página frontal era muy a menudo en colores, con el título en el costado o la sección inferior. En el interior la historia era ilustrada con imágenes en blanco y negro, e incluían las técnicas del fotomontaje, acuarelas, la xilografía o la litografía. Los *lianhuanhua* fueron una poderosa herramienta de socialización del PCC. Se estima que entre 1949 y



Ilustración 12: Pin conmemorativo. 1969, China. Impresión sobre aluminio. 6 x 6cm. Colección: British Museum 1987,0326.1, DH 1242.



Ilustración 13: Plato. 1930 aproximadamente. Técnica: Shwe-zawa (bambú doblado y laqueado). 15.2cm. Colección: British Museum 2001,0612.2.  
Ilustración 14: Dice él que ya tiene una nueva apariencia! Lu Shaofei, 1931-19388, China. Dibujo, tinta cromada sobre papel. 25.5 x 19.5cm. Colección: British Museum 2009,3022.4.

Ilustración 15: El amanecer de la victoria. Liu Lun, 1941, China. Xilografía sobre cartón. 24 x 15.5cm.

Colección: British Museum 1980,0630,0.86.

Ilustración 16: Liu Hulan. Grupo Creativo de Lianhuanhuas, 1972, China. Libro de imágenes. 9 x 12.5cm. Colección Privada.





### Conclusiones

Aunque es tentador establecer grandes líneas generales, estas casi siempre tienden a caer en sobresimplificaciones y la exclusión de textos potencialmente valiosos. Por ello, es preferible circunscribir estas palabras de cierre sobre la base del corpus estudiado y la documentación que se empleó para ello. El rasgo que más se destaca al realizar una apreciación global es la necesidad de crear narraciones congruentes. A diferencia de Occidente, donde la lectura más común es que vanguardia y renovación vienen a “barrer”<sup>14</sup> lo “vetusto” para que lo “nuevo” pueda arreglar los problemas que creó, en Asia ocurre un proceder muy diferente. Una de las primeras voces en resaltar esa disparidad fue Yan Fu (1854-1921), académico chino responsable de introducir numerosos volúmenes del pensamiento occidental gracias a sus traducciones. Según él: “China governs the realm through filial piety, while westerns govern the realm with impartiality. China values the sovereign, while westerners esteem the people. China prizes the one way, while westerners prefer diversity...”<sup>15</sup> Desde una perspectiva antropológica, la *mitopoiesis* devino en la clave del control en la mayoría de las culturas. Los actores que lucharon por imponer su relato (o colonizar el de otros), lo hacían apelando a recursos que alteraban el núcleo sagrado de las culturas. Este concepto se origina en la antropología heredera de Cassirer y Claude Lévi-Strauss, y que el estudioso argentino Adolfo Colombres define como “un núcleo de alta significación, que puede leerse como de máxima sacralidad, desde el cual se va descendiendo en niveles de sentido, permite



elaborar una concepción puramente antropológica, o antropomorfa, de lo sagrado, algo que se puede aceptar, asumir como válido, por más que no se profese en lo particular creencia religiosa alguna.”<sup>16</sup>

Por ende, no se trata de que la propaganda haya tenido que pasar obligatoriamente por un proceso de mistificación, solo comprensible para los iniciados, sino que el sistema de construcción de los mensajes haya hecho uso, conscientemente o no, de un lenguaje simbólico fuertemente marcado por dicha estructura que, de nuevo según Colombres, se puede dividir en:

[...] cinco zonas superpuestas, que pueden tomarse también, desde una perspectiva horizontal, como círculos concéntricos, y que son: a) el núcleo de lo sagra

1963, más de 12 700 títulos diferentes fueron publicados, con más de 560 millones de copias distribuidas<sup>13</sup>. Estas publicaciones no solo eran apreciadas por los niños, sino también fueron muy utilizadas por las campañas de alfabetización para adultos. Hoy día, después de pasar la travesía del desierto con la Revolución Cultural, son inmensamente populares y activos.

do —donde se sitúan los dioses principales, los grandes mitos de origen y los paradigmas esenciales de una cultura; b) lo sagrado de menor densidad —poblado de dioses secundarios y héroes civilizadores; c) los bordes de lo sagrado —ámbito de la leyenda y la epopeya, o sea, relatos que participan, tanto de lo divino y lo maravilloso, como de lo histórico o profano; d)

el espacio de lo profano teñido por lo sagrado —o que, de algún modo, participa de él; y e) el espacio profano en sentido estricto —no teñido por lo sagrado, y que es el privativo de la historia y se liga especialmente al orden cotidiano.<sup>17</sup>

En las piezas estudiadas, se pudo apreciar, por ejemplo, la manera en que la figura de los héroes en la India se construía a menudo desde los límites de la zona e y d, con una fuerte inclinación, a medida que transcurren los años, a migrar hacia dentro del círculo. Mientras que en China los relatos genésicos, como la creación de PCC o los episodios de la saga revolucionaria, partían directamente desde la zona c, pero dentro de una nueva red de sentidos que tomaba préstamos a la cultura soviética y la preexistente de la tradición popular.

Por lo tanto, el estudio de la propaganda en estos dos gigantes asiáticos permite verificar que, sin importar los cambios técnicos ocurridos, la aparición o destrucción de tradiciones, las crisis, las guerras, etc., la evolución de su producción propagandística contribuyó activamente en la extensión y renovación de los diversos núcleos culturales desde donde se originaron, logrando así ser parte de su fortaleza.

#### Bibliografía

- Blurton, T. Richard. *Bengali Myths*. Edit: British Museum Press. Londres, 2006.
- Buchanan, Sherry. *Artists and the Role of Propaganda*. Edit: Harrison Hall. Londres, 2002.
- Colombres, Adolfo. *Teoría transcultural de las artes visuales*. Edit: Ediciones ICAIC. La Habana, Cuba, 2011.
- Coomaraswamy, Ananda. *Christian and Oriental Philosophy of Art*. Edit: Dover Publications. Mineola, New York, 1999.
- Crespi, John A. *China's Modern Sketch: The Golden Era of Cartoon Art. 1934-1937*. Sitio Visualizing Cultures de MIT. [http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/modern\\_sketch/index.html](http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/modern_sketch/index.html).
- Fu, Yan. *On the Origin of Strength (Yuan qiang)*. Edit: Montbannen House. New York, 2002.
- Garth Jowet y Victoria O'Donnell. *Propaganda and Persuasion*. Tercera edición. Edit: Thousand Oaks. Colección: Sage publications. Londres, 1999.
- Ginsberg, Mary. *The Art of the Influence: Asian Propaganda*. Edit: British Museum Press. Londres, 2015.
- Herring, Ann. *The Dawn of Wisdom: Selections from the Japanese Collection of the Cotsen Children's Library*. Edit: Cotsen Occasional Press. Los Angeles, 2000.
- <http://chineseposters.net>. Stefan Landsberger. Consultado el 15 de Octubre de 2017.
- Hwang, John C. *Lian Huan: Revolutionary Serial Pictures*. Edit: In Chu. Londres, 1978.
- Joseph Goebbels, *on the Power of Propaganda*. Colectivo de autores. Edición digital, Edit: Shamrock Eden. Londres, 2009.
- Kushner, Barak. *Dreams of Empire: Japanese Propaganda Textiles*. Edit: MHJ Collection. San Francisco, 2011.
- *The Thought War: Japanese Imperial Propaganda*. Edi: Honolulu University of Hawaii Press. Honolulu, Estados Unidos, 2006.
- Myers, B.R. *The Cleanest Race: How North Koreans See themselves, and Why it Matters*. Edit: Melville House. New York, 2010.
- Schnapp, Jeffrey T. *Revolutionary Tides: The Art of the Political Poster. 1914-1989*. Edit: Skira. New York, 2005.
- Twoney, Michael. "Cotton Textile Import Substitution. Britain, India, Japan and China: 1790-1930". <http://www-personal.umd.umich.edu/ffimtwwomey/econhelp/cottonTextiles.pdf>. 1980. P-19/25.
- Wong, Wendy Siuyi. *Hong Kong Comics: A History of Manhua*. Edit: Princeton Architectural Press. New York, 2002.
- Zur, Dafna. *The Korean War in Children's Picturebooks of th DPRK*. Edit: Frank. Londres, 2011.

#### Notas

<sup>1</sup> "Only when the ennemy foreing propaganda had won over the greater part of the neutral states did the German government begin to sense

the enourmous power of propaganda... We lost the war in this area more than any other" (Solo cuando la propaganda extranjera enemiga se había adueñado de la mayor parte de los estados neutrales, comenzó el gobierno alemán a sentir el enorme poder de la propaganda... Perdimos la guerra en esa área más que en ninguna otra, T. de la R.) Colectivo de autores. *Joseph Goebbels, on the power of propaganda*. Edición digital, Edit: Shamrock Eden. Londres, 2009. p8.

<sup>2</sup> "Una conciencia colectiva, porque una vez que se ha codificado una conciencia general, las opiniones individuales se sienten sobrepasadas por la presión social de conformarse según ellas". Traducción personal. Citado en: Kushner, Barak. *The thought war: Japanese Imperial Propaganda*. Edi: Honolulu University of Hawai'i press. Honolulu, Estados Unidos, 2006. p4.

<sup>3</sup> "Es el intento deliberado y sistemático de formar las percepciones, manipular la cognición y el comportamiento directo para alcanzar una respuesta que fomenta el deseo del propagandista". Garth Jowet y Victoria O'Donnell. *Propaganda and persuasion*. Tercera edición. Edit: Thousand oaks. Colección: Sage publications. Londres, 1999. p6.

<sup>4</sup> Véase: Coomaraswamy, Ananda. *Christian and Oriental Philosophy of Art*. Edit: Dover Publications. Mineola, New York, 1999.

<sup>5</sup> Truong Chinh, citado en: Buchanan, Sherry. *Artists and the Role of Propaganda*. Edit: Harrison Hall. Londres, 2002. P-15.

<sup>6</sup> "especialmente en aquella región incomoda donde religión y política coinciden." Traducción personal. Véase: Blurton, T. Richard. *Bengali Myths*. Edit: British Museum Press. Londres, 2006. p77.

<sup>7</sup> Colombres, Adolfo. *Teoría transcultural de las artes visuales*. Edit: Ediciones ICAIC. La Habana, Cuba, 2011. pp 38/39.

<sup>8</sup> <http://chineseposters.net>. Stefan Landsberger. Consultado el 15 de octubre de 2017.

<sup>9</sup> Véase: Twoney, Michael. "Cotton Textile Import Substitution. Britain, India, Japan and China: 1790-1930". <http://www-personal.umd.umich.edu/ffimtwwomey/econhelp/cottonTextiles.pdf>. 1980. pp 19/25.

<sup>10</sup> Crespi, John A. *China's Modern sketch: The Golden Era of Cartoon Art. 1934-1937*. Sitio Visualizing Cultures de MIT. [http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/modern\\_sketch/index.html](http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/modern_sketch/index.html). Consultado el 15 de Octubre de 2017.

<sup>11</sup> Garth Jowet y Victoria O'Donnell. *Propaganda and persuasion*. Tercera edición. Edit: Thousand oaks. Colección: Sage publications. Londres, 1999.

<sup>12</sup> Wong, Wendy Siuyi. *Hong Kong Comics: A History of Manhua*. Edit: Princeton Architectural Press. New York, 2002.

<sup>13</sup> Hwang, John C. *Lian Huan: Revolutionary Serial Pictures*. Edit: in Chu. Londres, 1978. pp 51/72.

<sup>14</sup> Como en el famosísimo cartel de Viktor Denisov: "El camarada Lenin viene a barrer la tierra de la escoria".

<sup>15</sup> "China gobierna la tierra a través de la piedad filial, mientras que los occidentales gobiernan la tierra con imparcialidad. China valora la soberanía, mientras que los occidentales estiman el pueblo. China valora la vía única, mientras que los occidentales prefieren la diversidad." Traducción personal. Fu, Yan. *On the Origin of Strength (Yuan qiang)*. Edit: Montenban House. New York, 2002. p22.

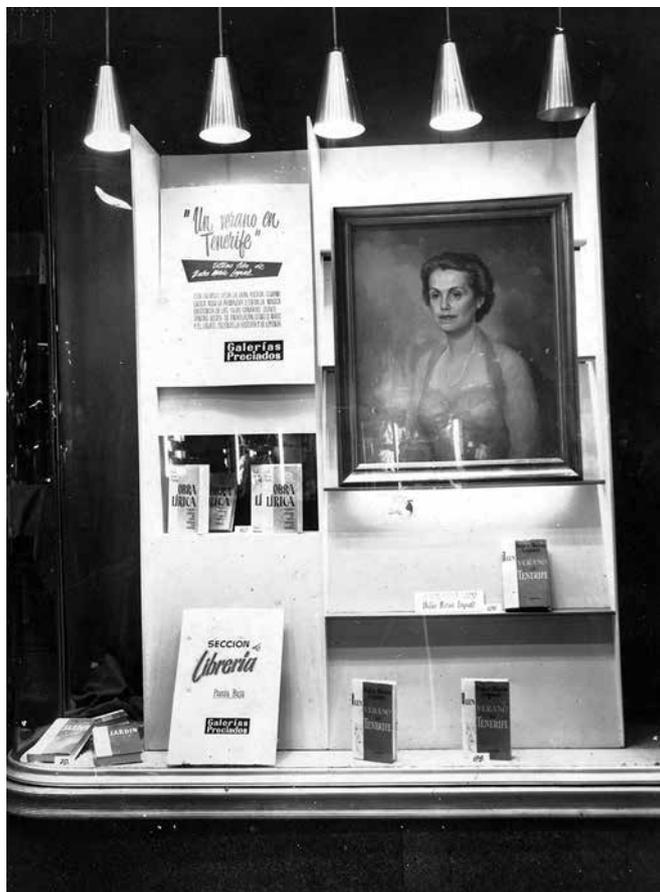
<sup>16</sup> Colombres, Adolfo. *Teoría transcultural de las artes visuales*. Edit: Ediciones ICAIC. La Habana, Cuba, 2011. p35.

<sup>17</sup> Colombres, Adolfo. *Teoría transcultural de las artes visuales*. Edit: Ediciones ICAIC. La Habana, Cuba, 2011. p35.

# Antetexto, máscaras e historia en *Un verano en Tenerife*, de Dulce María Loynaz. Una mirada trasatlántica

Luisa Campuzano

En vidriera de Galerías Preciados, Madrid, 1958, se anuncia *Jardín*, *Obra lírica* y *Un verano en Tenerife*, con retrato de Dulce María Loynaz. En la página siguiente, al ser condecorada con la Cruz de Alfonso X el Sabio, Madrid, 1947.



## I

Entre fines de 1945 y los primeros meses de 1946, Dulce María Loynaz realiza un nada común y costosísimo periplo sudamericano acompañada por su hermano Carlos Manuel y precedida por su pretendiente, el tinerfeño Pablo Álvarez de Cañas —cuyo viaje costeaba la Comisión Nacional de Propaganda y Defensa del Tabaco Habano—, cronista social de dos periódicos de La Habana, quien se adelantaba a la llegada de la escritora a cada ciudad —según escribió ella—, para ir preparando su acogida por la prensa (Loynaz, 2000: 199).

En la primavera de 1947 Loynaz viaja con Álvarez de Cañas, el que ya es su esposo, su segundo esposo, a una Europa recién salida de la guerra, y se detiene varios meses en Canarias y España.

Paralelamente a ambos viajes se publican en La Habana “Crónicas desde Sudamérica” e “Impresiones de un cronista”, firmadas por él.

Sin embargo, cuando a comienzos de los 1980’s, tras un largo insilio de más de veinte años, Loynaz percibe que hay en todo el país un renovado interés por su obra y su persona, y la Biblioteca Nacional José Martí prepara una bibliografía suya, en gran gesto reivindicativo de sus textos —pero en buena medida desacralizador de la memoria de su difunto esposo— declara ante notario público que esas “Crónicas” e “Impresiones” de viajes fueron escritas por ella. Y si bien sus razones para esta revelación son comprensibles en un nuevo contexto nacional de homenajes y ediciones, resulta difícil entender por qué antes había aceptado escribir unas páginas que otro firmaría, y en las que, en complejo ejercicio escritural, habría debido proyectar la imagen, las experiencias y en ocasiones hasta el chato lenguaje reporteril de su fingido autor.<sup>1</sup>

No podemos acudir para explicarlas ni al *cross-dressing* de la viajera decimonónica, para quien vestirse de hombre significaba adquirir derechos, ciudadanía, poder hablar (Pratt 191); ni al uso, también en el ochocientos, del pseudónimo empleado con idéntico objetivo, o como muestra de pudor femenino (George Eliot, George Sand, Fernán Caballero), porque en el caso de Loynaz se trataba del nombre de una persona muy cercana a ella y muy conocida.

¿Lo habría hecho por amor, por compasión, como mero ejercicio literario?

Me parece que hay de todo un poco, pero también fines más prácticos, más realistas. Me inclino a pensar que entre los dos se estableció un pacto: él la protegería de todo contacto no deseado; supliría, *tout court*, como lo hizo, su falta de iniciativa comercial, editorial; se convertiría en su P.A., su *personal assistant*, en su agente literario cuando esta especie aún no existía. Y a cambio, ella lo dotaría, con su compañía y con su pluma, de un barniz cosmopolita y



de La Habana, entre el 8 de julio y el 26 de septiembre de 1947. Su lectura contrastiva no deja dudas de que son un boceto del libro; una parte, seguramente la primera, de su *dosier* genético.

El proceso de creación de Loynaz era muy lento. Volvió a Canarias en 1951, y dijo más de una vez que había comenzado a escribir *Un verano en Tenerife* en 1952, por lo que todos sus estudiosos consideran este viaje, al que toman por su primera visita a las islas, como origen del libro. Es interesante que algunas partes del texto induzcan a creerlo, mientras que en otras las observaciones de la narradora coinciden cronológicamente con la fecha del primer viaje. Loynaz ofreció una importante prueba; dijo que *Un verano en Tenerife* tenía algo de diario: "Pero no diario de viajero sino el de una mujer sensible que visita las islas en el mejor de los viajes: en viaje de bodas" (Martínez Malo 53), y eso fue el viaje del 47. Mas podría pensarse que es en el transcurso de su segundo viaje, el del 51, cuando decide emprender la escritura del libro e iniciar la investigación de campo y de gabinete que tanta densidad otorgarán al texto. Pero esto lo hará, sin dudas, a partir de retomar y recrear lo que ya había escrito en 1947. Todavía el 1 de abril de 1958, año en que *Un verano en Tenerife* se publica en Madrid por Aguilar, no había terminado de decidir el orden de los capítulos ni sus títulos, como se lee en la lista manuscrita, conservada en su papelería,<sup>3</sup> en la que enumeraba los capítulos ya mecanografiados, y los por entregar a dos dactilógrafos distintos: signo inequívoco, por una parte, de sus dudas y, al mismo tiempo, por otra, de su prisa por darlo a las prensas. El único manuscrito conservado, también de 1958, escrito a lápiz, en papel rayado, con su letra de colegiala, e integrado por treinta capítulos, como el libro, pese a coincidir en buena parte con la versión editada, todavía muestra, en relación con ella, diferentes adiciones, supresiones, cambios, y entre estos, por citar solo un ejemplo, el traslado de páginas de la primera crónica aparecida en la prensa,<sup>4</sup> que se había incluido originalmente en el capítulo VI del manuscrito, al IV de libro publicado.

Y, sin darnos cuenta, ya hemos entrado en el campo de la que ha sido llamada la "tercera dimensión de la literatura", o sea, al proceso de creación. Y para continuar por él me

atendré a la teoría de la crítica genética y sobre todo a la práctica desarrollada por ella. Como ha dicho Almuth Grésillon, a quien en sentido general sigo, los borradores —en este caso los antetextos— son la memoria del proceso textual, y el *dossier* que ellos conforman se presenta a nuestra vista como una suerte de laboratorio vivo, de taller, donde el escritor escribe, sustituye, permuta, tacha, o prueba, ilustra, afina... (Grésillon *passim*).

Veamos con un solo ejemplo —no hay espacio para más— cómo las crónicas sirven de materia prima al libro y, sobre todo, cómo al transmutarlas cambia la perspectiva del narrador y se enrumba hacia otros fines. Partiremos de un breve pasaje de esa primera crónica a la que ya nos hemos referido. La voz autoral es la de quien firma, la de él:

He ido a visitar a mi madrina, doña Catalina La Serna, viuda de Torres. Tiene noventa y dos años y parece una estampa de otra época. Vestido de hilo calado a la antigua por bajo del cual asoman las puntillas de enaguas almidonadas. // Me recibe sentada en su mecedora de Viena, junto al bernegal cubierto de helechos donde gotea el agua del filtro. // El filtro es de piedra porosa y el bernegal de barro que la humedad reviste de culantrillos verdes. Filtro y ánfora ponen una nota de frescura en el corredor familiar. // Le llevo a mi madrina de regalo algo que inundaría de ternura los ojos de las amas de casa de esta tierra, café y azúcar cubanos; magnífico regalo, regalo único, y ella se sonríe con su sonrisa lejana, porque ya a su edad todo es natural. // Me habla dulcemente con voz de sueño, donde yo busco en vano el eco de mi infancia. Esto es sin duda ya demasiado lejos para mí, demasiado perdido. Se hace un leve silencio en el que sólo se oye caer la gota de agua de la piedra al bernegal musgoso... Tal vez mi madrina quiere dormir su siesta. // Le digo adiós, buscando la rosa seca de su mano. Ella sonríe siempre con su sonrisa tan pálida, tan irreal como las puntillas de sus enaguas, como el niño de faldellín y encaje que llevo a la pila bautismal un día de verano.

Ya en el libro este pasaje se disloca en dos partes: el capítulo IV — adonde llega, como dijimos antes, del ca-

de un estatuto social y literario de los que él carecía, y que les resultaban imprescindibles a ambos si su pacto incluía el convertirse en matrimonio. No quiero, no puedo, no debo opinar sobre la debatida naturaleza de la unión matrimonial de Loynaz y Álvarez de Cañas, pero hay páginas de *Fe de vida* —biografía a medias de su esposo, y a medias autobiografía de Loynaz, escrita entre 1976-1978 y publicada en 1994— que permiten por lo menos suponer que este fue un matrimonio de conveniencias, forjado al calor de la utilidad que por igual les reportaba esa unión, y de la devota admiración que el exitoso inmigrante canario sentía por la rica patricia cubana, tan poco deseosa de lidiar con temas de la vida práctica como de continuar espantando viejos o nuevos admiradores.

Mas volviendo a nuestro tema, debemos señalar que a pesar de que estas "Crónicas" e "Impresiones" desde hace décadas están registradas en sus distintas bibliografías como escritas por Loynaz, no se han leído ni estudiado como parte de su obra. Y en el caso de las europeas, se desconoce su condición de antetextos de *Un verano en Tenerife* (1958), y también de algunos de sus *Poemas náufragos* (1991).<sup>2</sup>

Me detendré brevemente en los nexos con *Un verano en Tenerife* de las once "Impresiones" originadas en Canarias y aparecidas en el diario *El País*



Boda de Dulce María Loynaz y Pablo Álvarez de Cañas en La Habana el 8 de diciembre de 1947. A la izquierda del novio, el general Enrique Loynaz del Castillo, padre de Dulce, y a su lado, Ramón Grau San Martín, presidente de la República. Debajo, Dulce y Pablo en un salón de su casa de 19 y E, El Vedado, 1947.



pítulo VI del manuscrito— y el capítulo XIX. El capítulo IV repite el motivo de la visita a la madrina con las permutaciones —la madrina es la de Pablo, no la del yo autor—, y adecuaciones de rigor —entre ellas las de la edad de la madrina—; multiplica su extensión y privilegia los temas de la familia y de la ancianidad: Hoy hemos ido a visitar a la madrina de mi esposo, doña Catalina La Serna, viuda de Torres. // Acaba de cumplir noventa y cinco años; mas ya no representa edad alguna, y es muy posible que sobre ella se siga deshojando el almanaque indefinidamente [sigue con el tema de los años] // La encontramos en la misma mecedora de Viena, donde Pablo, al partir, le dijo adiós [pasa a escribir sobre la familia que la rodea] // doña Catalina trae cubiertos los hombros con una manteleta de lana [amplía el motivo de la vejez, de los gestos involuntarios de los an-

cianos] // Le ofrecemos presentes que sólo en sueños ven las amas de casa de esta tierra: café cubano, azúcar, dulce de coco [de nuevo la vejez, de su desinterés, de lo que Pablo le dice a la anciana ya indiferente a todo] (Loynaz 1992 66-67).

El motivo del filtro y el bernegal, que atraen sobremanera al redactor de la crónica, desaparece de este contexto agrisado, crepuscular, para doscientas páginas después, expandirse en el inicio de un nuevo capítulo con todo brío, y promover ironías y meditaciones muy propias de Loynaz:

Hay en todas las viejas casonas de esta isla un mueble singular que se coloca en el cobertizo, entre el comedor y el huerto, o en la galería alta que da al patio, defendida del sol por enredaderas y celosías. Tiene el mueble de mi relato una presencia inconfundible, casi pudiéramos decir una personalidad propia, pues siempre hay uno solo en cada hogar y se llama familiarmente la destiladora. Sirve, como su nombre lo indica, para refrescar y afinar el agua que beben los moradores de la casa; tiene, pues, un oficio, un quehacer en ella... Y, a más de útil, el mueble es en sí mismo tan airoso, tan noble y lleno de encanto añejo, que no sé cómo los norteamericanos, excelentes catadores de formas típicas y bellas, no se han llevado ya los pocos que aquí quedan para los jardines colgantes de sus rascacielos, o no los han copiado en sus satinados magazines de arte y decoración.

La destiladora es alta y consta de dos cuerpos, guarnecidos ambos o uno solo por filigrana de madera dura, cuyo calado deja escapar ramas de helecho y culantrillo que le crecen dentro. En el cuerpo superior se aposenta la piedra de

filtrar, casi siempre de color oscuro y cubierta por esa vegetación de sabor nórdico que la humedad hace brotar en ella; en el cuerpo inferior va la vasija de barro donde se recoge gota a gota el agua, vasija de boca ancha y barriguda a la que dan un lindo nombre arcaico: bernegal.

El agua del bernegal, siendo la misma que se vuelca en la piedra de arriba, se hace, sin embargo, distinta al pasar a través de ella. No es que se le añada un sabor nuevo, es simplemente que el agua se limpia, se libra de contactos extraños y es otra vez el agua en toda su pureza, el agua original.

Aún antes de beberla trasciende su frescura en torno suyo; es el rincón de la destiladora, con sus helechos y sus tazones de cerámica primitiva, un remanso en la casa atareada, en el mediodía sin brisa, en el desovillar de afanes cotidianos.

Llega esta agua a nuestros labios como recién nacida de los manantiales escondidos; su verdor vivo es huella todavía del bosque reciente y parece que no la hubiera tocado artilugio humano, ni se la hubiera acarreado por caminos y ciudades. Así es ella de fresca y delicada, vástago mínimo del Fisión paradisiaco, a la hora de la sed.

Esta trasmutación del agua urbana en agua virgen me ronda el pensamiento mientras el gran pintor [...] (Loynaz 1992 260-261)

Otras muestras del papel desempeñado por las crónicas en el proceso de creación de *Un verano en Tenerife* están en los innumerables temas, motivos, sitios, costumbres, personajes reales, descripciones que reencuentramos a cada paso en el libro; y hasta en descuidos como, por citar un ejemplo, el anacronismo en que incurre la autora/narradora cuando se refiere a las alfombras de flores de la fiesta del Corpus en la Orotava y dice que fueron creadas por unas señoritas Monteverde en el año 1847 (Loynaz 1992 129-130), razón por la que en el *ahora* de su visita —que tendría que haber sido forzosamente la de 1947 y no la de 1951— se está conmemorando su centenario.

## II

Después de haber propuesto algunas respuestas a la pregunta insoslayable de por qué Loynaz escribiría cró-

nicas de viaje que firmaba Álvarez de Cañas, y sobre todo, al enigma de por qué se habría casado con él; después de habernos detenido en una mínima operación genética y de enunciar escuetamente la presencia de otros elementos que permiten leer las “Impresiones de un cronista” referidas a Canarias como el primer borrador de *Un verano en Tenerife*, y rectificar, de paso, equívocos de datación relacionados con la fecha de inicio de su primera escritura; quiero pasar desde una perspectiva trasatlántica, al entrecruzamiento de circunstancias cubanas y sobre todo españolas, que concurren en el tiempo. Doce años en que el libro se esboza como crónicas: 1947; empieza a escribirse: 1952; y se publica: 1958. Porque esta mirada nos permitirá ir más allá del proceso de creación e ingresar en el texto y sus circunstancias por otros caminos.

A mi edad, y tras distintos devaneos teóricos y aventuras críticas, desconfío un tanto de los nuevos campos epistemológicos y de las estrategias que con creciente frecuencia se presentan como un bálsamo de Fierabrás para nuestras cuitas y desastres académicos. Pero el adoptar una perspectiva trasatlántica para intentar otro acercamiento a *Un verano en Tenerife*, un libro que tiene tanto de personal como de relativo a un espacio geográfico específico y a unas experiencias ajenas concretas, me obliga a orientar mi lectura hacia zonas que problematizan su examen y lo llevan más allá del marco en el que hasta ahora se ha leído.

En primer término, una mirada trasatlántica me permite reconocer, en un texto que atiende tan rigurosamente al devenir histórico de las islas, todo lo que se oculta o no se menciona: esa densa zona de silencio que pretende acallar quizá lo más importante de la historia reciente de Canarias. Una zona de silencio demasiado estridente, porque lo que suprime es la Guerra Civil iniciada precisamente en ellas, pues Francisco Franco estaba al mando de la Comandancia Militar de Canarias en el momento de la sublevación que él encabeza en julio de 1936. Igualmente el texto elude cualquier referencia a la represión que siguió al triunfo de los sublevados y se prolongó durante años, a las ejecuciones, a los campos de prisioneros; y evita mencionar la situación de carestía, de escasez propia de una cruenta posguerra, que se padecía en el archipiélago, resumién-

dola en la aridez y la resequeidad de la tierra, en el minifundio y la inclemencia de los elementos —aunque tal vez a estas carencias remita la dimensión digamos que onírica, de esos presentes que le llevan a la madrina, “presentes que sólo en sueños ven las amas de casa de esta tierra: café cubano, azúcar”.<sup>5</sup>

Por ello, esta lectura trasatlántica tiene que ir más allá del texto para ocuparse de su contexto de producción, del compromiso de una mujer casada con un canario y los consiguientes nexos familiares que pesan en lo que decide o no sumar a sus páginas; de las relaciones e instituciones culturales que en este contexto se tejen o se forjan; de las estrategias oficiales y los ardides particulares con que se articulan; en fin, de la complejidad de una época tan violentamente acotada como los primeros años del franquismo, cuando España, que había sido aliada de las recién derrotadas Alemania e Italia, es expulsada de la ONU, aislada diplomáticamente, repudiada y combatida por buena parte de la intelectualidad de Europa y las Américas, y se ve por tanto urgida a encontrar formas de quebrantar tanta merceda hostilidad e incomunicación, y a gentes dispuestas a colaborar personalmente con esta nueva cruzada, o a contribuir a que otros lo hagan.

Y para esto el franquismo recurre a lo que fue su antiguo imperio colonial, no solo por hábito y comodidad, sino porque sabe —y ha disfrutado de ello— que si bien hubo en la América Latina gobiernos democráticos, capas populares, estudiantes e intelectuales que con mayor o menor tesón y entrega defendieron la República; también existió en los grupos oligárquicos, los empresarios y el clero de nuestros países un firme apoyo de todo tipo, y en especial económico, a los sublevados, apoyo que se mantuvo muy activo en los años de la posguerra.<sup>6</sup>

Así pues, esta lectura trasatlántica me induce a valorar cómo surgen o se renuevan, adecuándose a ese fin, el Instituto de Cultura Hispánica (1945), la Orden de Alfonso X El



Sabio (1945), la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* (1946); cómo se convoca a la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte (1951), cómo se organiza la Tertulia Literaria Hispanoamericana anclada en el rediseñado Ateneo de Madrid; cómo se invita a un II Congreso de Poesía en Salamanca, que se pretende de reconciliación y se organiza como preludeo de la conmemoración del VII centenario de la primera universidad española, “madre de las peninsulares y las hispanoamericanas”; cómo se otorgan becas, se envían exposiciones, se programan misiones de poetas viajeros...

Y cuando, teniendo en cuenta todo lo anterior, todo este pródigo repertorio de recursos destinados al intercambio cultural como blanqueo del franquismo, regreso al escenario cubano y reviso las páginas en que con tanto rigor notarial o con provinciano or-

En la página anterior, arriba, en el Ateneo de La Laguna, Tenerife, 1951, ofrece un recital y pronuncia su conferencia “Mujer entre dos islas”; debajo, conferencia en el Paraninfo de la Universidad Central, Madrid, 1947. Y en esta página, preside en Salamanca, 1953, una sesión de II Congreso de Poesía. A su derecha, Gerardo Diego.



gullo patriotero, devotos estudiosos y bibliógrafos cubanos han anotado cada paso, cada momento, cada etapa de la trayectoria española o vinculada a España de Dulce María Loynaz entre 1947 y 1958, principio y fin de su escritura de *Un verano en Tenerife*, e igualmente orto y ocaso de su relación de colaboración con Álvarez de Cañas, descubro con tristeza y con la convicción de que ella también terminó por darse cuenta de ello — como veremos más adelante—, hasta qué punto fue utilizada, manipulada por unos mecanismos de captación de intelectuales por el franquismo que se conciliaban armónicamente con las ambiciones personales de su esposo y sus afanes de promoverla. Entonces, paso a recordar algunos de esos momentos significativos de su acogida en tierras españolas y de las recompensas allí recibidas. Comienzo anotando cómo si bien antes de 1947 Dulce María Loynaz solo había publicado un libro en La Habana: *Versos, 1920-1938*, a partir de su matrimonio con Álvarez de Cañas y a lo largo de los doce años en que viaja frecuentemente a España y pasa largas temporadas en la península o en Canarias, se multiplican geométricamente sus libros: le reeditan en dos ocasiones aquel primer título — en Tenerife (1947) y más adelante en Madrid (1950)—; aparece en 1947, en Madrid, *Juegos de agua. Versos del agua y del amor*; en 1951 se publica finalmente, por Aguilar, *Jardín*, novela en la que había trabajado entre

1928 y 1935; dos años después, en 1953, la misma editorial publica *Poemas sin nombre*, y otra menos conocida edita su muy temprano poema *Carta de amor [al rey] Tut-Ank-Amen*; en 1955, Aguilar, a cuyo catálogo ya ha sido definitivamente incorporada, recoge y publica toda su *Obra lírica*; y en 1958, *Un verano en Tenerife*, y el largo poema *Últimos días de una casa*. Es decir, nueve ediciones o reediciones en doce años.

Y también recuerdo —no han dejado de hacerlo buena parte de sus estudiosos cubanos— que en 1947 y en Madrid, Loynaz recibe la Cruz de Alfoso X el Sabio; que es invitada a ofrecer una conferencia en el paraninfo de la Universidad Central; que ofrece un recital en el Ateneo amplia y elogiosamente reportado por la prensa,<sup>7</sup> y por el *Boletín de Información* del Instituto de Cultura Hispánica;<sup>8</sup> que en 1950 es designada miembro de honor de este Instituto; que al año siguiente no solo dicta una conferencia en Madrid, en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, ¡sino que es nombrada miembro del jurado de calificación de la I Bienal Hispanoamericana de Arte!<sup>9</sup> y ese mismo año, en el Ateneo de La Laguna, en Tenerife, ofrece una conferencia y un recital; que en 1953, dicta una conferencia en la Universidad de Salamanca... desde la cátedra de Fray Luis de León, la cual es publicada por los *Cuadernos Hispanoamericanos*;<sup>10</sup> preside en Salamanca una sesión del II Congreso de Poesía,

y ofrece una lectura de poemas en la Tertulia Literaria Hispanoamericana del Ateneo de Madrid... La enumeración podría extenderse, y cruzar, además, el Atlántico para incluir, por ejemplo, su recibimiento, defensa y presentación de cuatro poetas españoles: Luis Rosales, Agustín de Foxá, Leopoldo Panero y Antonio Zubiarrre, a quienes acompañó, agasajó y acogió en su casa ante el rechazo de grupos de intelectuales cubanos a su presencia en La Habana como embajadores del Instituto de Cultura Hispánica, en 1949...<sup>11</sup>

Pero pasemos página, dejemos que transcurra el tiempo, y demos la palabra a Loynaz, quien en la “Introducción” a *Fe de vida*, escrita, como hemos dicho, entre 1976 y 1978, dos o tres años después de la muerte de Álvarez de Cañas, reconoce la influencia determinante de su esposo en lo que llama su fugaz carrera, aquella incesante sucesión de publicaciones, conferencias, recitales, homenajes que se multiplican en la docena de años en que vivieron juntos y viajaban constantemente a España:

Yo misma, ¿qué soy?, ¿qué represento en esta hora? Solo lo que él quiso que fuera. Pasé como una estrella fugaz en la noche, y mi carrera duró lo que la mano que me impulsaba.

¿Que podía haber brillado con luz propia? Puede que sí. Es probable que sí. Pero me faltaban las cualidades de carácter, de ambiente, de experiencia, bien asimiladas, que en cambio abundaban en él.

[...]

Él siempre me consideró en poco —o en mucho— su obra [...]

En cuanto a mí, era su hechura. (Loynaz 2000: 10-11)

Más adelante, a comienzos de los 90, Loynaz le habló secamente a Vicente González Castro, autor de un importante libro basado en entrevistas a la escritora, del exilio de su esposo: “— Él se fue porque se encaprichó. En los primeros días de la Revolución apareció en los periódicos una lista de aquellas personas vinculadas de alguna manera al Gobierno anterior que habían sido investigadas y que no tenían cargos que recayeran sobre ellas. El primer nombre de la lista era el de Pablo, así que no tenía nada que temer”. Durante los más de diez años que permaneció lejos de Cuba, como le narrara Flor Loynaz a la periodista Nidia Sarabia, y esta me lo contara a mí, su esposa se ocupó de mantenerlo, de satisfacer sus nece-

sidades, para lo cual debió desprenderse de muchas joyas, obras de arte y antigüedades de la familia. Y su regreso, muy enfermo, a La Habana, a su casa de la calle 19, no fue para la escritora más que motivo de preocupaciones y de desencanto, por lo que cuando González Castro le preguntó si se había alegrado con su vuelta al hogar, su respuesta fue también tajante: “—Creo que no [...] solamente vino a destruir la imagen que yo me había creado de él.” (González Castro 140).<sup>12</sup>

Para finalizar, y valorando el pródigo legado de la obra toda de Dulce María Loynaz, su legítima y orgullosa cubanía, su bien establecido lugar en el canon nacional, en el aprecio de sus compatriotas, en el espacio que ocupa en las letras de nuestra lengua, detengamos aquí nuestra indagación, apartémosla de la memoria, conjurémonos para obviarla y dejémosla en el cofre inútilmente blindado de los malos recuerdos, que a veces se escapan, y en otras, nada gratas, nos obligan a reencontrarlos para repensar el pasado, para entender y al mismo tiempo exorcizar su carga de vergüenza y de dolor.

#### Bibliografía citada

- Campuzano, L., “Dulce María Loynaz: la viajera en el poema”, *Ínsula* 853-854, en-feb. 2018: 12-16.
- , “Últimos textos de una dama: crónicas y memorias de Dulce María Loynaz”, *Casa de las Américas*, (36) 201, La Habana, oct-dic. de 1995: 46-53.
- Castellanos León, Israel. “La otra y casi olvidada ‘Bienal de La Habana’”, *Revolución y Cultura*, 3 (2006): 21-26.
- Figueredo Cabrera, Katia. “Cuba en la estrategia cultural de la España franquista (1945-1958)”, *Pensamiento y Cultura*, 10 (2007), 191-212.
- González Castro, Vicente. *La hija del general: Un encuentro con Dulce María Loynaz*. La Habana: Editorial del Ministerio de Educación Superior, 1991.
- Grésillon, Almuth. *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. París: P.U.F., 1994.
- Loynaz, Dulce María. *Fe de vida*. La Habana: Letras Cubanas, 2000.
- , *Un verano en Tenerife*. Madrid: Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1992 (2da. ed. facsimilar).
- Martínez Malo, Aldo. *Confesiones de Dulce María Loynaz*. La Habana: Ed. José Martí, 1999.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres: Routledge, 1992.

#### Notas

<sup>1</sup> Ya anteriormente Loynaz había dado fe, por partida doble, de su excelencia como cronista, pues entre 1954 y 1955 había publicado con

Arriba, durante una lectura de poemas en la Tertulia Literaria Hispanoamericana del Ateneo de Madrid, 1953. A su derecha, Carmen Conde. Debajo, vidriera en que se anuncia *Un verano en Tenerife*.

su firma dos series de crónicas, cada una de más de cincuenta entregas, en dos periódicos habaneros de circulación nacional: *El País* y *Excelsior*, las cuales se insertaban precisamente en las páginas de sociales de esos diarios..., a cargo de Álvarez de Cañas. Ver Campuzano 1995.

<sup>2</sup> En artículo reciente, en el que repito en parte algunos de los párrafos iniciales de estas páginas, me he ocupado de las “Crónicas” e “Impresiones” que identifiqué como antetextos de *Poemas naufragos*. Ver Campuzano 2018.

<sup>3</sup> Actualmente en la Biblioteca Nacional “José Martí”.



<sup>4</sup> Álvarez de Cañas, Pablo. “Impresiones de un cronista”. *El País* (edición final). (La Habana), 8 de julio de 1947; 1, 12. (Contiene: Riscos y flores en el jardín de las Hespérides. La vuelta al terruño. Una visita a mi madrina.)

<sup>5</sup> Mi énfasis, L.C.

<sup>6</sup> El 2 de noviembre de 1940, poco después de terminada la Guerra Civil, se crea el Consejo de la Hispanidad, destinado a orientar la política y el pensamiento de Latinoamérica desde el falangismo, que de este modo servía también a los designios trasatlánticos de Alemania e Italia. Concluida la Segunda Guerra Mundial y aislada diplomáticamente España a causa de su permanente alianza con los derrotados, el Consejo de la Hispanidad desecha el falangismo y se reorienta hacia la recuperación de los vínculos con la América Latina a través de diversas formas de colaboración en el campo de la cultura, mediante su transmutación, en diciembre de 1945, en el Instituto de Cultura Hispánica, adscrito al Ministerio de Asuntos Exteriores.

<sup>7</sup> ABC. (Madrid), 8 de noviembre de 1947; 1; Ya. (Madrid), 9 de noviembre, 1947; 2.

<sup>8</sup> (Madrid), 2 (24): 3.

<sup>9</sup> La II Bienal Hispanoamericana de Arte, recordada con el nombre de “la bienal franquista”, se celebró en La Habana en 1954. Auspiciada por el dictador Fulgencio Batista, fue boicoteada por la mayoría de los artistas e intelectuales cubanos. Ver Castellanos León.

<sup>10</sup> (Madrid) (49): 51-66; enero de 1954.

<sup>11</sup> Ver Figueredo Cabrera.

<sup>12</sup> Lamento no haber tomado nota de una carta de Dulce María Loynaz a su prima, la escritora italo-cubana Alba de Céspedes, que pude leer en la papelería de esta autora conservada en la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, de Milán, pues en ella Loynaz expresa sentimientos semejantes a los que le confiara a González Castro.

# El Caribe *en la poesía* de Alejo Carpentier

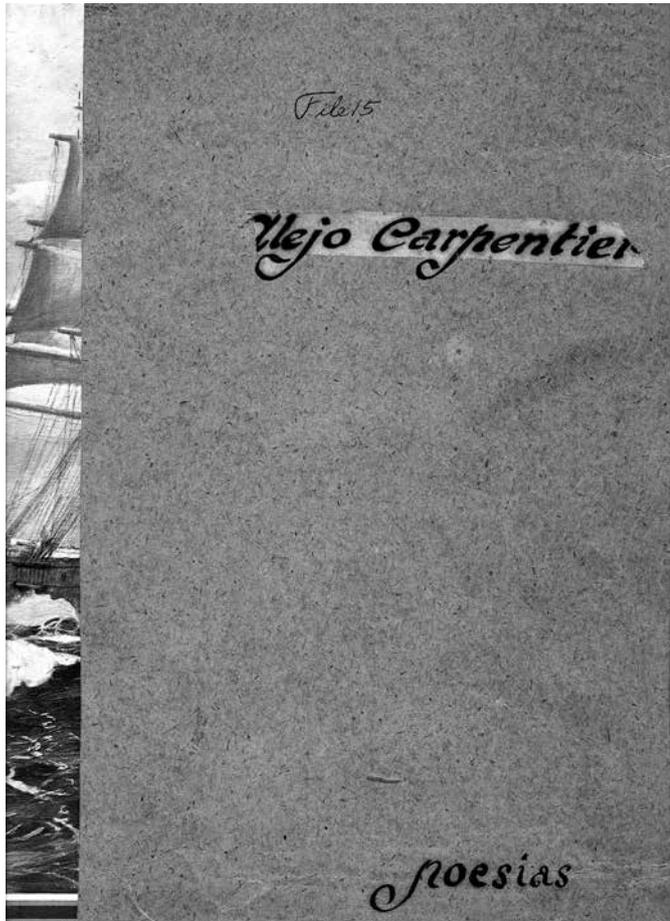
**Analay Medero Álvarez**  
Fundación Alejo Carpentier

**L**a presencia del Caribe en la narrativa y el periodismo de Carpentier ha sido ampliamente estudiada; en cambio, su representación en la poesía ha merecido escasas atenciones debido, en parte, a la propia insuficiencia de acercamientos a tal zona de su producción. Abordar un tema como este exigiría centrar los análisis en los textos poéticos de Carpentier que contuvieran referencias al Caribe; ahora bien, desde el momento mismo de la conformación del corpus con el que

trabajaría se me impuso una primera dificultad dada la existencia de una buena cantidad de material inédito, disperso o publicado de manera irregular, probablemente por el desinterés de su autor, quien, en más de una ocasión, afirmó que no se consideraba poeta. Entonces advertí que tenía un excelente pretexto para adentrarme en la poesía carpenteriana y darla a conocer, en la medida de lo posible, y sin alejarme demasiado del asunto que me había propuesto examinar.

Los textos poéticos más antiguos de Alejo Carpentier se conservan, en la Fundación que lleva su nombre, entre la papelería de la llamada maleta perdida,<sup>1</sup> dentro de una de las carpetas que su madre Lina Valmont confeccionaba para guardar su obra. Allí abundan poemas de temática amorosa bastante ingenuos —títulos como “Rubores” ilustran esta cualidad— en los que, por lo general, el sujeto lírico se declara ante su amada o canta un amor no correspondido en versos de rima, consonante en algunos casos, asonante en otros. Varios de estos poemas están datados en abril de 1922, por lo que son anteriores al primer texto en prosa publicado por Carpentier bajo el seudónimo de Lina R. Valmont.<sup>2</sup> Esto, unido al hallazgo de documentos con poemas, que al parecer Carpentier copiaba para adquirir habilidades escriturales, de autores célebres como Paul Verlaine, Rubén Darío y Manuel González Prada o pertenecientes a una co-





Carpeta elaborada por Lina Valmont con los poemas de Alejo. En la página siguiente, cubierta de la edición príncipe de *Poèmes des Antilles*.

jero recién llegado a la Isla. Me aventuro incluso a señalar, a modo de hipótesis, que tal vez sea una obra de Robert Desnos, poeta francés que durante años estuvo vinculado a Carpentier por una rela-

ción de amistad y de trabajo, con lo que no sería descabellado creer que una de sus obras hubiera ido a parar a la papelería del cubano. Apuntado esto, explico brevemente ambas conjeturas.

Lo primero que me llevó a dudar de la autoría de Carpentier es la corrección del francés con que está redactado este poema. Es sabido que el cubano era bilingüe, sin embargo, la escritura de poesía demanda un profundo dominio del idioma y su francés escrito dejaba mucho que desear pues, según él mismo decía, su formación escolar en esa lengua había sido limitada. Once años de estancia en París, sin dudas, le permitieron superar cuantiosas insuficiencias. Pero “Cap à Cuba” no data de la época en que ya había perfeccionado su francés. Al final del poema se consigna que este ha sido escrito en marzo de 1928, a bordo del *Espagne*, buque en el que Carpentier salió de Cuba, rumbo a Francia, “el viernes 16 de marzo”<sup>3</sup> de 1928. En ese mismo vapor llegó a La Habana Robert Desnos, “a las 7 de la mañana del lunes 6 de marzo de 1928”,<sup>4</sup> para participar, como representante del periódico argentino *La Razón*, en el VII Congreso de la Prensa Latina. Teniendo en cuenta tales datos, así como el hecho, antes apuntado, de que el poema está escrito desde la perspectiva de alguien que arriba a la Isla, es más verosímil

que la obra sea de Desnos. En este punto habrá lectores que objetarán que el yo lírico es una construcción del autor y su voz no tiene por qué coincidir con la de su creador. Y es cierto. Desde este punto de vista mi argumento pierde validez e incluso lo que inmediatamente apuntaré podría ser cuestionable.

El segundo motivo que me condujo a pensar que no era Carpentier, sino Desnos, el autor de “Cap à Cuba”, es el exotismo desbordante del poema. Allí, el sujeto lírico menciona unos “Cocteles de los trópicos / Hechos con ojos de negras / y plumas de loros”,<sup>5</sup> “cocteles abigarrados de tejidos claros / con los que las mujeres se cubren las grupas”<sup>6</sup> y, tras llegar a La Habana, habla de “monos nocturnos [que] sacuden [...] racimos de plátanos / de los faros”.<sup>7</sup> Todos estos elementos están muy alejados de la visión desmitificadora que de América, el Caribe y Cuba defendía Carpentier. En cambio, sí tienen mucho que ver con la imagen que del Nuevo Mundo podía manejar un europeo a principios del siglo XX. En el primero de los artículos que Desnos publicó sobre su estancia en Cuba,<sup>8</sup> titulado “Arrivée à la nouvelle Havane” (“Llegada a la nueva Habana”), se perciben similitudes con “Cap à Cuba”. Por ejemplo, en ese texto en prosa, el francés plasma sus impresiones del viaje a través del Atlántico y la llegada a la capital cubana y expresa la atracción que sobre él ejerce la ropa ligera y transparente usada por las mujeres. Si en el poema esta fascinación se enuncia de manera sutil, al establecer una relación entre los tejidos claros usados por las mujeres y el efecto embriagador de los cocteles; en “Arrivée à la nouvelle Havane” se celebra, abiertamente, a las bellas cubanas de vestidos ligeros, especialmente si son de tez oscura. En la composición poética, los ojos de las mujeres negras son uno de los ingredientes de los aludidos cocteles y, por tanto, causantes de los trastornos de la ebriedad; en el artículo, es otra parte de su cuerpo la que provoca un aturdimiento admirativo en el autor: su “piel casi azul [...], extendida sobre la carne hasta el punto que no se podría pellizcar”.<sup>9</sup>

Cuando Desnos entra en contacto con la realidad de Cuba —contacto, en buena medida propiciado por Carpentier— la idea preconcebida que traía de lo que era esta isla del Caribe comienza a modificarse y llega a apuntar: “No, esto no es La Haba-

lección de poemas eróticos de Persia llamada *El jardín de las caricias*, me conduce a pensar que nuestro novelista poseía, al menos en esta etapa inicial, un verdadero interés por cultivar la lírica.

Pero resulta evidente que ninguno de estos ejercicios de juventud, en los que se percibe la influencia de los modelos antes referidos, cabe en un corpus como el que intento formar para este estudio; tampoco un poema algo más vanguardista titulado “Cámara lenta”, que debe ser posterior a aquellos, y en el que el escritor en ciernes evoca el séptimo arte en versos que ya no busca hacer rimar. De los poemas contenidos en la mencionada carpeta solo uno parece un buen candidato para figurar en mi lista, un poema escrito en francés: “Cap à Cuba” (“Rumbo a Cuba”), donde el sujeto lírico, que viaja en barco hacia La Habana, describe, un tanto fantasiosamente, el mar, los cocteles alcohólicos de los trópicos y la llegada a la capital cubana. A continuación, me permito abrir un paréntesis con el propósito de explicar por qué este texto también fue excluido del corpus definitivo.

“Cap à Cuba” carece de firma, y aunque se encuentra dentro de la carpeta mencionada, cuya cara delantera indica que contiene poesías de Alejo Carpentier, el texto no parece haber sido escrito por él sino por un extran-



na, esta ciudad de piedras y asfalto. ¿Dónde están las grandes palmeras, las pequeñas casas, el paisaje exótico de los grabados? En ninguna parte. [...] La Habana de las cigarreras de gran sombrero, La Habana de las palmeras no es más que una leyenda de antaño.<sup>10</sup> Si “Cap à Cuba” fue, efectivamente, escrito por Desnos a bordo del *Espagne*, su concepción de nuestra Isla y el Caribe en general aún debía estar permeada por las imágenes de los grabados u otra información, más o menos fidedigna, que pudo haber obtenido en Europa. He de señalar incluso que, a pesar de haber sido “iniciado” por Carpentier en el conocimiento de lo cubano, Desnos no consiguió librarse de ciertos clichés. Así, en el mismo artículo del que he venido hablando, invita a sus lectores a beber jugo de piña, jugo de mango y leche de coco pues “el sabor de esas frutas deliciosas reconstruye la Antilla de los conquistadores”.<sup>11</sup> Cerrado este ya prolongado paréntesis, percibo que de la mencio-

nada carpeta no he conseguido nada para el corpus de este trabajo, con lo que no me queda más que seguir hurgando entre los textos de la maleta perdida.

Encuentro la “Historia de un viejo y frondoso bosque”, un poema en prosa, inédito, fechado en agosto de 1923 y marcado con el número IV —lo que me hace suponer que pudieron haber existido otros tres. Casi tengo la certeza de que ese bosque que se menciona en el título está relacionado con el entorno de estas tierras caribeñas, pero me equivoco. Desde el inicio del texto se presentan personajes propios del imaginario grecolatino: faunos, centauros, náyades, el dios Pan y se mencionan otros elementos de esa cultura de la Antigüedad: Fidas, canéfora de friso griego, ánfora, etc., que no se insertan, como en nuestro poema fundacional, *Espejo de paciencia*, en medio de esta naturaleza tropical. Entonces, puesto que no es posible establecer con claridad un contexto geográfico, desecho la idea

de trabajar con la “Historia de un viejo y frondoso bosque” y continúo pasando revista.

En la segunda mitad de la década del 20 Carpentier escribió textos donde la presencia del Caribe es indiscutible: los llamados cinco poemas afro-cubanos y los nueve *Poemas de las Antillas*. Así, al menos por ahora, mi corpus está formado por esos catorce textos. De los poemas escritos por Carpentier durante su etapa parisina y de los que habla a su madre en varias cartas,<sup>12</sup> hubiera sido provechoso contar con el texto de *La passion noire* (*La pasión negra*), una cantata con libreto del cubano, musicalizada por Marius-François Gaillard y estrenada en París en 1932. Esta composición poética no figura en los archivos de la Fundación; sin embargo, gracias a varios datos que ofrece Hilario González, estudioso de la obra carpenteriana, es posible asegurar que hubiera sido parte del corpus de este trabajo, en tanto es expresión de la postura emancipadora que sobre el Caribe mantenía Carpentier. *La passion noire* “no es una cosa de molicie antillana, de amor africano en el Caribe, una cosa erótica de tipo afroide para seducir a París [...] [sino] una denuncia en que la palabra pasión está usada en el sentido cristiano, del trayecto del Calvario que desangra a los obreros en una fábrica de una mítica, supuesta isla de un supuesto archipiélago, que pudiera ser las Antillas”.<sup>13</sup> Es tarea pendiente conseguir tal texto.

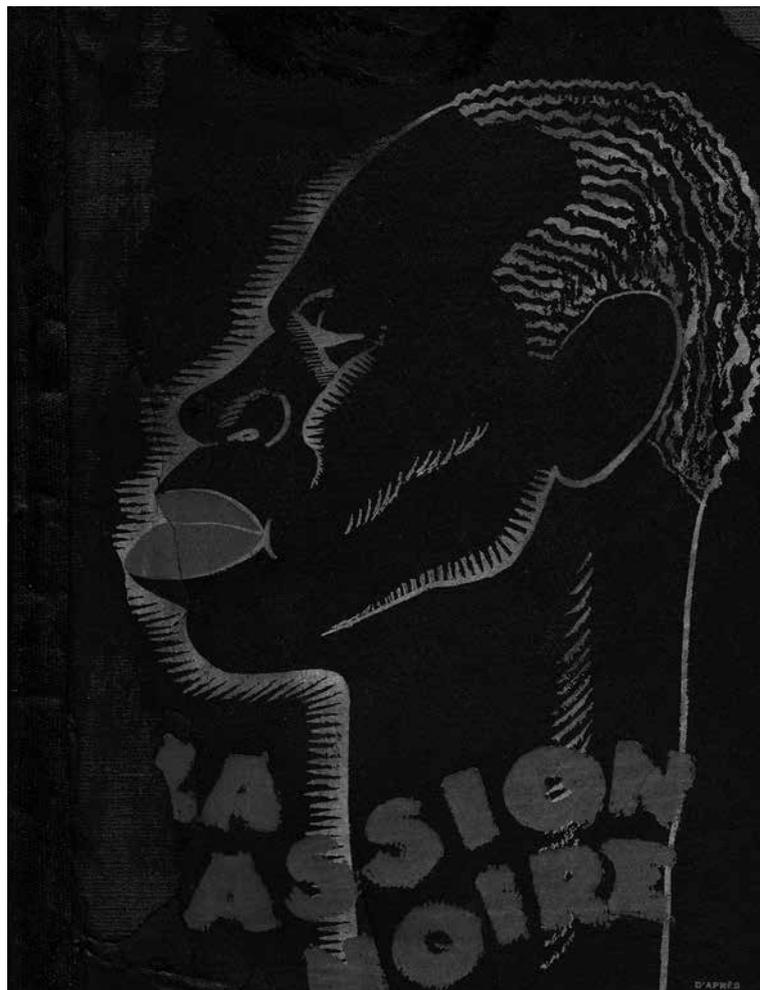
Pero aún hay material que examinar. Están los poemas “Novela de aventuras” y “Edición de la mañana”, publicados, respectivamente, en febrero y marzo de 1930, en la revista manzanillera *Orto*. Sin embargo, no hay nada en ellos que evoque el Caribe. Estos textos son, junto con el relato “El estudiante”, una clara contribución de Carpentier al movimiento surrealista. Tampoco en otros poemas inéditos de temática amorosa —que juzgo posteriores a la poesía amatoria de la que antes he hablado, pues del candor adolescente de aquella se pasa a la expresión de un erotismo maduro— se hallan referencias a lo caribeño. Asimismo, los poemas “Nombres, nombre” y “A Alicia” están bien alejados de nuestro ámbito. El primero, un inédito fechado el 9 de junio de 1967, conduce al lector, mediante la evocación de nombres de mujeres, a lugares inencontrables donde nieva y después a Israel y a París. El se-

gundo, datado en 1972 y publicado en la revista *Cuba en el ballet*, es un homenaje a Alicia Alonso, pero eso es lo único que lo acerca a nosotros pues la bailarina es comparada con la alondra, el albatros y el alción, aves nada endémicas de esta zona geográfica, así como con Ícaro, personaje de la mitología griega.

De tal forma, tras recorrer la poesía carpenteriana que he podido localizar, me percaté de que mi corpus de trabajo ha quedado conformado por los poemas afrocubanos y los *Poemas de las Antillas*. Establecido esto, me resta anunciar que, como he venido haciendo, no solo centraré mis análisis en la identificación de un nivel de representación del Caribe meramente descriptivo, sino también en el reconocimiento de la visión descolonizadora que caracterizaba las reflexiones de Carpentier sobre esta área.

Los textos agrupados bajo el rótulo de *Cinco poemas afrocubanos* fueron apareciendo, de manera independiente, entre las décadas del 20 y el 30, época de marcado interés por la cultura negra. En 1923 el escritor puertorriqueño Luis Palés Matos publica su célebre poema “Danza negra” en el que canta a “Las papiamentosas / Antillas del ron, / y las patualesas / islas del volcán”.<sup>14</sup> Estos son los años del Renacimiento de Harlem, uno de cuyos artifices, Langston Hughes, visitó Cuba en varias oportunidades. Asimismo, en nuestro país, Fernando Ortiz ya había realizado varias de sus investigaciones sobre el mundo afrocubano y la llamada poesía negrista gozaba de un verdadero auge: además de los textos de Carpentier, se publican los poemas “Bailadora de rumba” (1928) de Ramón Guirao, “La rumba” (1928) de José Zacarías Tallet y los poemarios *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro Cosongo* (1931) de Nicolás Guillén, así como el *Cuaderno de poesía negra* (1934) de Emilio Ballagas. Varios especialistas consideran que los poemas afrocubanos de Carpentier son precursores de esta poesía negrista cultivada en Cuba. Resulta curioso destacar que el propio autor señalaba, en uno de sus artículos de *Letra y Solfa*, que esa “poesía que pareció surgir, espontáneamente, [...] en la cuenca del Caribe”,<sup>15</sup> tenía su más remoto antecedente en algunos de los autores del Siglo de Oro español. Ahora bien, volvamos a los cinco poemas afrocubanos. Según una parte de la crítica, “Liturgia” y “Canción” se

Programa de  
*La passion noire*,  
por Massaguer.  
En la página siguiente,  
manuscritos de Alejandro  
Carpentier de los poemas  
“Spiritual Song”  
y “Blue”.



publicaron en París, en julio de 1928, en la revista *Génesis*,<sup>16</sup> y algunos años después en Cuba: “Liturgia”, en 1930, en la *Revista de Avance*, y “Canción”, en 1932, en una publicación santiaguera llamada *Aventura en Mal Tiempo*. En el caso del primer poema habría que destacar el empleo del término *liturgia* en el título de un texto que describe una ceremonia de iniciación abakúa en lugar de un rito cristiano pues, aunque el vocablo no es privativo del cristianismo, al menos en nuestro contexto, su uso más extendido está relacionado con el conjunto de prácticas que regulan el culto católico, especialmente. Con la elección de tal título, Carpentier pone en igualdad de condiciones las ceremonias del ñañiguismo, sociedad secreta cubana fundada por esclavos negros, y las ceremonias del cristianismo. La intención de equiparar ambos rituales se hace más evidente si se tiene en cuenta que, por esos años, el español residente en Cuba, Pedro Sanjuán, compone una obra inspirada en el panteón yoruba a la que da el título de “Liturgia negra”. Llamo la atención sobre el hecho de que Carpentier prescinde de tal adjetivo, a pesar de que en la época en que escribe su “Liturgia”, la sociedad abakúa estaba, casi exclusivamen-

te, compuesta por negros. En este poema y en el titulado “Canción” se menciona a Papá Montero, personaje referido en la novela *¡Écuel-Yamba-Ó!*, narrador-cantante en la ópera bufa *Manita en el suelo* e integrante de la mitología popular antillana que Carpentier alguna vez planeó escribir. En cuanto a “Blue”, publicado en el *Diario de la Marina*, el 26 de agosto de 1928, he de decir que existe una primera versión manuscrita e incompleta llamada “Biblia con blues” que presenta algunas variaciones con respecto a la versión conocida y otra, mecanoscrita, mucho más similar a esta. La segunda versión que acabo de mencionar presenta, encima del título, la siguiente frase subrayada: “Poemas en percusión”.<sup>17</sup> Según Araceli García-Carranza,<sup>18</sup> cuando “Blue” se publicó en el *Diario de la Marina* también presentaba esa suerte de título general que, ¿haría referencia a una serie de poemas en percusión que Carpentier planeaba escribir? Tal vez. En su papelería hay otro texto con ese rótulo, un poema titulado “Spiritual Song” —firmado por él y lleno de correcciones con su caligrafía— del que Marta Rojas ofrece una estrofa en su reportaje sobre la maleta perdida,<sup>19</sup> y que cito aquí en su totalidad:

SPIRITUAL SONG

Louisiana: Biblia con blues;  
ritmo triste, capillas de tabla  
Y en alguna parte ---alma o paisaje---  
la choza del Tío Tom

Domingo: pastor negro;  
cosquillas en vientre de banjo,  
humor de notas  
en pipa de cobre---  
saxofon ~~de liturgia~~ *de liturgia mañanera.*

"Venid con nos,  
en el dulce ferrocarril del Señor,  
ferrocarril con primeras,  
con primeras para ~~los~~ *hombres todos.*  
negros  
¡Ya parte el ferrocarril del Señor!  
El ferrocarril con primeras,  
con primeras para ~~los~~ *los hombres negros!*

(¡Locomotora en rieles de azul!  
¡Somos iguales ante Dios y el radio!  
*¡Cómo dejata partir, hermana Ruby?*

Mediodía:  
los fieles ---rudos fieles---  
se dispersaron ~~en~~ *plantío* de algodón;  
semillas ---negras semillas---  
de la próxima nevada

lc

Biblia con blues  
Jaramis

Luna roja y canto de *W. Carlos*  
Hay capillas de tabla *Blau*  
y *Melro* de *rueda* por el *ro.*  
El *homingo* *tin* *homenos*  
La *historia* de *Dand* en la *fora* de *la* *luna*  
y *partida* el *ferrocarril* del *señor*  
en *nuestra* *capilla* de *tabla* *blau*

En la *capilla* de *tabla* *daca*,  
se *hitará* el *ferrocarril* del *señor* *cada* *domingo*,  
el *ferrocarril* del *señor*;  
*con* *ray*

*Porque* *homo* de *rueda*,  
*que* *surge* *en* *la* *rueda* *del* *ro.*  
*¿* *qué* *importante* *que* *no* *dejar* *en*  
*¡* *que* *surge* *el* *ruedo*  
*de* *los* *leitos* *homo* *de* *rueda*  
*¡* *en* *el* *mi* *homo* *canta* *guitarras*  
*¿* *de* *David* *¿* *de* *David* *¿* *de* *David* *¿*  
*¿* *de* *David* *¿* *de* *David* *¿* *de* *David* *¿*  
*¿* *de* *David* *¿* *de* *David* *¿* *de* *David* *¿*

*Siempre* *homo* *surge* *en*  
*Seguir* *contando* *homo* *blau*  
*con* *homonos* *homo*  
*homo* *topog.*  
*¿* *ruedo* *suba* *al* *ce* *trabla*

Poemas en percusión  
"Spiritual Song"

Louisiana: Biblia con blues;  
ritmo triste, capillas de tabla.  
Y en alguna parte —alma  
o paisaje—  
la choza del Tío Tom.  
Domingo: pastor negro;  
cosquillas en vientre de banjo,  
inciensio de notas  
en pipa de cobre—  
saxofón de liturgia mañanera.  
"Venid con nos,  
en el dulce ferrocarril del Señor,  
ferrocarril con primeras,  
con primeras para todos.  
¡Ya parte el ferrocarril del Señor!  
El ferrocarril con primeras,  
con primeras para los hombres  
negros."  
(¡Locomotora en rieles de azul!  
¿Cómo dejarla partir, hermana  
Ruby?  
¡Somos iguales ante Dios  
y el radio!  
Amén.)  
Mediodía:  
los fieles —rudos fieles—  
se dispersaron en los plantíos  
de algodón;  
semillas —negras semillas—  
de la próxima nevada.<sup>20</sup>

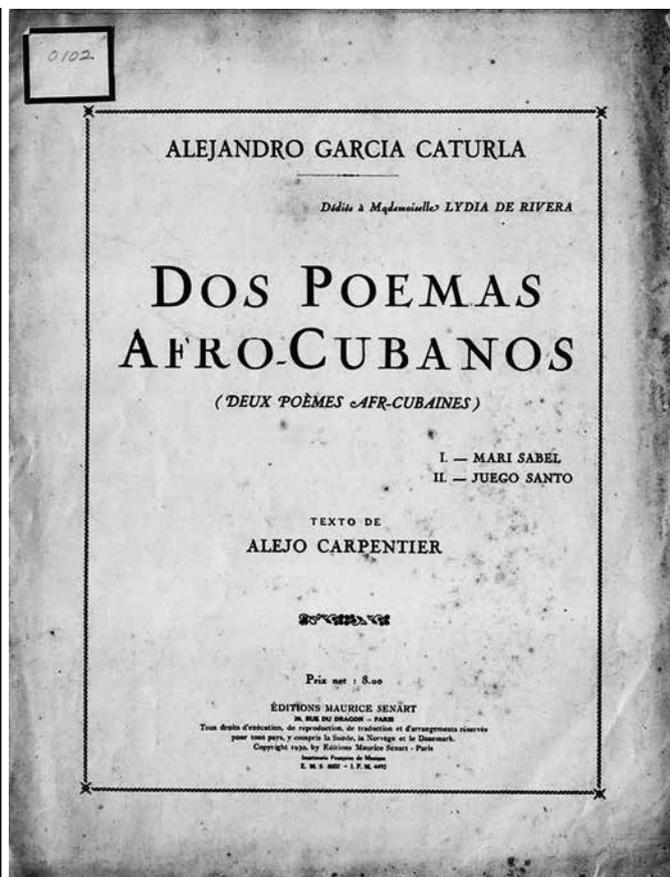
Hago notar que, tanto el *spiritual* —  
mencionado en el título de este tex-

to—, como el *blues* —al que debe que-  
rer remitir el poema titulado "Blue",  
aunque la palabra carezca de la -s final—  
son, respectivamente, un canto  
cristiano y un género musical origi-  
nados en las comunidades afroame-  
ricanas de Estados Unidos. Señalo,  
además, que en innegable coherencia  
con sus títulos, ambos poemas aluden  
a los trabajadores negros de las  
plantaciones algodoneras del sur de  
ese país. Recuerdo solo un fragmento  
de "Blue":

Traje mil copos,  
mil copos del plantío  
—rojo el sol, rojo el río...—,  
los copos eran blancos  
y todos se incendiaron.  
Luna roja, cantar de negros  
lleva el Mississippi  
lleva el Mississippi  
un rezongar de letanía,  
[...]<sup>21</sup>

Teniendo esto en cuenta, y visto que  
el ámbito cubano no aparece repre-  
sentado en el poema, ¿cómo es que  
"Blue" se sigue publicando, una y  
otra vez, bajo el rótulo de "poema  
afrocubano"? Si pensamos, como  
Margarita Mateo, Luis Álvarez y otros  
críticos contemporáneos, que la Lui-  
siana y varios territorios del sur de  
Estados Unidos, se han considera-  
do parte del Caribe,<sup>22</sup> y afirmamos,

con Landry-Wilfrid Miampika, que la  
plantación esclavista —sea de azúcar  
o de algodón— constituye un "eje de-  
terminante de las fronteras geográ-  
ficas, sociales y étnico-culturales de  
las sociedades caribeñas",<sup>23</sup> entonces  
podemos valorar un cambio del título  
general de este grupo de cinco poe-  
mas y publicarlos, junto con el "Spi-  
ritual Song", bajo la denominación de  
"poemas afrocaribeños". Seguramen-  
te Carpentier, quien concebía el Cari-  
be como una zona "que se ensancha,  
etnográficamente, hasta las costas de  
Veracruz, y [...] hasta las coplas que  
resonaban en el Serton de Canudos"<sup>24</sup>  
—o sea, Brasil—, encontraría acer-  
tado el nuevo nombre. Es relevante  
tener en cuenta, además, que esa  
concepción carpenteriana debió con-  
formarse desde fecha temprana pues  
este escritor tuvo la oportunidad de  
conocer un texto precursor en el en-  
tendimiento del Caribe más allá de la  
zona antillana: *Azúcar y población en  
las Antillas*, del historiador cubano  
Ramiro Guerra. Antes de publicarse  
como libro, esta obra fue saliendo, en  
formato de artículos, en el *Diario de la  
Marina*, entre mayo y agosto de 1927.  
Es probable que Carpentier la hubie-  
ra leído en aquella época pues enton-  
ces él colaboraba en esa publicación  
seriada. En una carta de 1931, le co-



menta a su madre: “Una cosa importante: necesito que me consigas [...] un ejemplar de un libro [...] de Ramiro Guerra sobre el azúcar y la importación de negros a las Antillas. Yo no me acuerdo del título, pero todo el mundo lo conoce allá. [...] Apenas lo tengas, mándamelo. Me será muy útil para ciertas cosas”.<sup>25</sup>

Con el título de *Dos poemas afro-cubanos*, “música de Alejandro García Caturla e interpretación de Lydia de Rivera”,<sup>26</sup> se dieron a conocer en París, en 1929, los poemas “Mari-sabel” y “Juego santo”. En Cuba se presentaron, bajo ese mismo nombre, en octubre de 1930, también interpretados por Lydia de Rivera, esta vez “acompañada al piano por Ernesto Lecuona”.<sup>27</sup>

Sería conveniente recordar aquí que desde el inicio del poema “Mari-sabel” se sitúa al lector en el ámbito de una casa de vecindad cubana, para destacar que algunos de los intereses —digamos, antropológicos— que movían a Carpentier a escribir textos como este, ocupaban a otros creadores de la región, pues, casi simultáneamente a esta producción poética, y cito al estudioso del Caribe, Emilio Jorge Rodríguez,

[...] los trinitarios [entiéndase, de la República de Trinidad y Tobago] C. L. R. James y Alfred

Mendes [...] dedicaban tiempo a incursionar y hacer estancias de convivencia —con verdadera vocación de antropólogos participantes— en viviendas colectivas (“solares” les llamamos en Cuba) para beber experiencias así como hurgar en mentes y motivaciones de personajes reales de los más humildes sectores urbanos. Su objetivo era escribir obras que rompieran con el estilo victoriano imperante en la colonia, en lo que sería acuñado como *barrack-yard literature*, de amplia repercusión en las letras anglocaribeñas.<sup>28</sup>

A ese mismo ambiente popular remite el poema “Juego santo”, donde Carpentier “especula de nuevo con la rítmica y con los elementos del desfile de una comparsa Abakuá”,<sup>29</sup> e insinúa la “rima por medio de asonancias que evocan las sonoridades reiterantes del canto ceremonial”.<sup>30</sup> Me interesa remarcar que este texto, los trabajos de Alejo antes vistos y las indagaciones de los trinitarios mencionados constituyen una prueba de la propensión que existía en la región, en esos años, a darles voz a sectores silenciados de las sociedades caribeñas.<sup>31</sup>

En cuanto a los *Poemas de las Antillas*, he de apuntar que fueron escritos por Carpentier y musicaliza-

dos por Marius-François Gaillard en 1929. El estreno de tres de ellos se produjo, ese mismo año, con interpretación de Jane Bathori, en la sala Erard. En mayo de 1930, en los parisinos salones del editor Martine, fueron interpretados, en su totalidad, por Georges Petit y el propio Gaillard al piano, y en octubre se conocieron en La Habana, con interpretación de Lydia de Rivera, acompañada al piano por Ernesto Lecuona.

En una de las cartas que Carpentier envía a su madre desde París, le dice que “en esos poemas [ha] tratado de resumir todo el ambiente de las Antillas en general y no de Cuba en particular”<sup>32</sup> y agrega que los “nueve poemas se refieren a unas Antillas casi imaginarias, en donde se encuentran imágenes que lo mismo pueden sugerir Martinica, [...] Haití o Jamaica”.<sup>33</sup> Ya he señalado que el Caribe de Carpentier no se circunscribe a esta zona insular, sino que abarca otros territorios. Precisamente, tal concepción se refleja en un texto relacionado con los *Poemas de las Antillas*. En la Fundación Alejo Carpentier se conservan dos versiones de una presentación de estos poemas que, al parecer, el entonces joven escritor pensaba leer en la premier de su obra en París. En una de ellas afirma que había decidido colaborar con Gaillard pues este

era, posiblemente, el único músico europeo de la época que conocía los ritmos de los rituales mágicos de los negros cubanos, gracias a sus viajes a Brasil, cuya música negra, señala allí, “posee un parecido impresionante con la de Cuba”;<sup>34</sup> o sea, que en opinión de Carpentier, para evocar, musicalmente, el ambiente antillano, bastaba con que el compositor poseyera conocimientos de música brasileña. En esa misma nota de presentación, Carpentier indica que tres de estos poemas: “Ekoriofó”, “Fiesta” y “Llanto”, poseen “ritmos y [un] carácter antillano [...] de una exactitud sorprendente”<sup>35</sup> pues la “letra fue escrita a partir de estrofas y canciones ne-

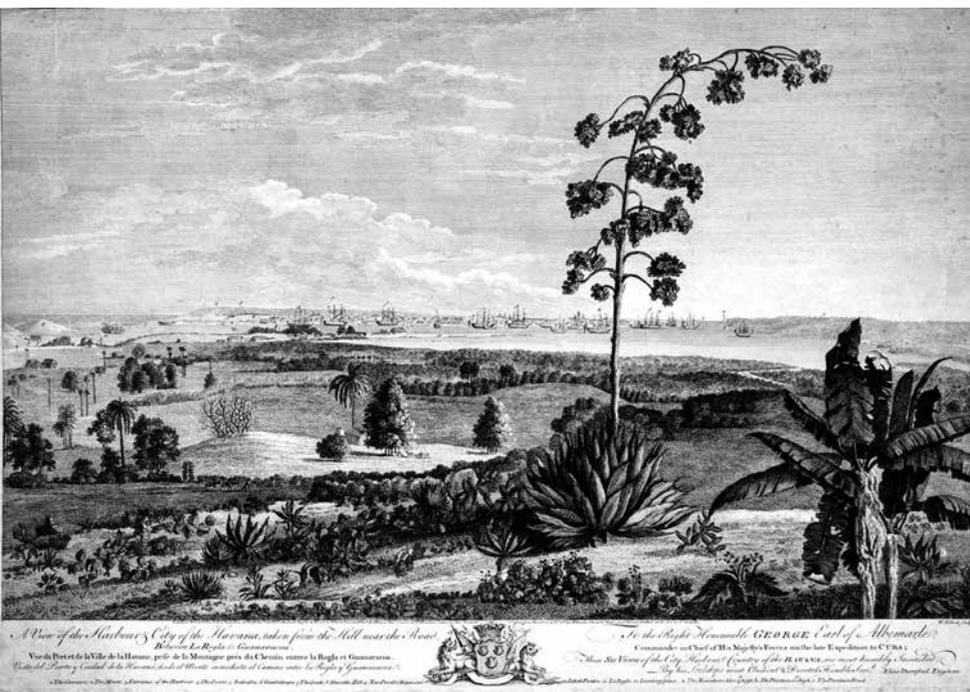
sincrética, dice adorar a San Pedro porque en la noche se transforma en Babalú Ayé, “dios de los negros desdichados”.<sup>39</sup>

Aún me gustaría referirme a otro elemento que remite al Caribe en uno de estos poemas: el huracán. Como apunta Alexis Márquez Rodríguez, en “la historia de los pueblos del Caribe los huracanes han tenido una tremenda importancia. La palabra huracán, de origen al parecer taíno o caribe, no solo designa un fenómeno natural, sino que, además, se supone relacionada con fuerzas esotéricas, con deidades primitivas e incluso demoníacas”.<sup>40</sup> En las novelas de Carpentier *¡Écue-Yamba-Ó!* y *El siglo de*

que, a partir de los análisis hechos, apuntaré algunas conclusiones. En primer lugar, he de señalar que la cultura afrocubana y afrocaribeña constituyen un elemento clave en la representación carpenteriana del Caribe y su obra poética contribuyó a visibilizarlas a nivel internacional. Ahora bien, como advierte Miampika, no hay exotismo en la imagen que ofrece Carpentier del negro caribeño, no le interesa explotar los “estereotipos inseparables del ron, el tabaco, la caña de azúcar”,<sup>42</sup> sino superar “la exclusión o la negación [...] de las culturas negras”.<sup>43</sup> Habría que destacar, además, que su temprana intuición de incluir, dentro del universo caribeño, a territorios como Brasil, adelantaba ya la propuesta de teóricos posteriores que han considerado ese país parte de un macro-Caribe debido a “una serie de concordancias innegables, como la economía de plantación, la fuerza y persistencia [...] de la esclavitud como institución ‘legal’, la inextricable mezcla racial, la africanía de los cultos animistas, etc.”<sup>44</sup>

Antes de concluir, me gustaría volver a subrayar que la poesía de Carpentier es una zona apenas explorada que merece más atención, al menos para hacer realidad un plan de este autor, quien en 1932 le escribía a su madre: “Quiero, por mi gusto, hacer un pequeño volumen de veinte poemas, para demostrar que esto también lo sé hacer.”<sup>45</sup>

Junto a estas líneas, grabado de Elías Durnford.



gras”<sup>36</sup> que había escuchado en la casa de un brujo de Regla. Agrega que “Ekoriofó” está inspirado en un ritual ñáñigo: la preparación de la comida de los muertos, “un plato mágico que debe colocarse, en determinadas fechas, en un lugar rocoso donde se considera que los fantasmas vendrán a buscarlo”.<sup>37</sup> Pero, para sugerir la atmósfera antillana no solo son apropiados los cantos negros, así, el poema “Pueblo”, según Carpentier, está vinculado con canciones de origen español y se diferencia de los otros tres por “su delicadeza y su ausencia de ritmos de percusión”.<sup>38</sup> Justamente, el contacto cultural propio de estas tierras caribeñas —denominado “transculturación”, años después, por don Fernando Ortiz— se refleja en poemas como “Misterio”, en el que el sujeto lírico, en evidente confusión

las luces, el huracán juega un rol importante en el desarrollo de la trama. En el caso del último de los nueve *Poemas de las Antillas*, titulado “United Press, octubre”, se describen los efectos del paso de un huracán por las Antillas y se contraponen la violencia del fenómeno atmosférico tropical a la apacibilidad del clima europeo. En los últimos versos, un sujeto lírico que pudiera identificarse con el propio autor, canta, desde el otro lado del Atlántico: “El Sena avanza entre la bruma, / la lluvia se desliza sobre los techos grises. / Ah, si yo supiera que tu rosal / sobrevivió a la tempestad, / tal vez el frío me sería más leve”.<sup>41</sup>

Sobre la presencia del Caribe en la poesía de Carpentier se podría todavía escribir mucho más, pero no cuento con espacio suficiente para ello así

## Notas

<sup>1</sup> “Maleta perdida” fue el nombre dado por la periodista Marta Rojas a una maleta de Carpentier encontrada en Francia y traída a Cuba a finales de los años 80. Cf. Marta Rojas. *La maleta perdida*, Pablo de la Torriente Editorial, La Habana, 2004.

<sup>2</sup> Se trata del artículo “Tras los vetustos muros del Convento de Santa Clara surge la ciudad antigua del romance y la leyenda”, publicado en *El País*, el 16 de octubre de 1922.

<sup>3</sup> Carmen Vásquez. *Robert Desnos et Cuba. Un carrefour du monde*, L’Harmattan, París, 1999, p. 14. (La traducción es mía).

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p.11.

<sup>5</sup> Anónimo. “Cap à Cuba”, MP 15 Archivo Fundación Alejo Carpentier. (La traducción es mía).

<sup>6</sup> *Ibíd.*

<sup>7</sup> *Ibíd.*

<sup>8</sup> Entre el 9 y el 30 de abril de 1928 se publicaron en *Le Soir*, bajo el título general de “Un carrefour du monde”, cinco artículos de Robert Desnos sobre su visita a Cuba: “Arrivée à la nouvelle Havane”, “L’admirable musique cubaine”, “Yo no tumbo caña”, “Un soir au quar-

tier chinois de La Havane” y “Scènes de la vie havanaise”. Cf. Robert Desnos. “Annexes. Textes de Robert Desnos sur Cuba” en Carmen Vásquez. Op. cit., pp. 91-108.

<sup>9</sup> Robert Desnos. Op. cit., p. 92.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> En la correspondencia recogida en el volumen *Cartas a Toutouche* se mencionan, además de la cantata *La passion noire*, otros textos poéticos que no se conservan en la Fundación Alejo Carpentier, a saber: la “Canción de la niña enferma de fiebres”, poema concebido para ser musicalizado por Edgar Varèse, y la cantata *Invocaciones*, que según Hilario González, eran versiones de poemas náhuatl en las que Carpentier trabajaba para que Darius Milhaud musicalizara. Cf. Alejo Carpentier. *Cartas a Toutouche*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2010. Cf. Hilario González. “Alejo Carpentier: precursor del ‘movimiento’ afrocubano” en *Alejo Carpentier. Obras completas*, t. 1, Siglo XXI editores, México D.F., 2002, pp. 13-14.

Asimismo, en el fragmento de otra carta, publicada por Marta Rojas en su texto *La maleta perdida*, Carpentier le dice a su madre que está escribiendo un poema para Berta Singerman, que tampoco ha podido localizarse. En ese mismo reportaje, Marta Rojas da noticias de otro poema de Carpentier dedicado a Simón Bolívar. Cf. Marta Rojas. Op. cit., p. 22 y p. 26.

<sup>13</sup> Hilario González. “¡Écue-Yamba-Ó! por dentro” en *Imán*, anuario / año II, 1984-1985, p. 23.

<sup>14</sup> Luis Palés Matos. “Danza negra” en *Emilio Ballagas: Mapa de la poesía negra americana*, Editorial Pleamar, Buenos Aires, 1946, p. 171.

<sup>15</sup> Alejo Carpentier. “Cuatro siglos de poesía negra” en *Letra y solfa. Literatura. Libros*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1997, p. 44.

<sup>16</sup> Cf. Hilario González. “Alejo Carpentier: precursor del ‘movimiento’ afrocubano” en op. cit., p. 11.

<sup>17</sup> Alejo Carpentier. “Spiritual Song”, MP 1, Archivo Fundación Alejo Carpentier.

<sup>18</sup> Cf. Araceli García-Carranza. *Biobibliografía de Alejo Carpentier*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984, p. 104.

<sup>19</sup> Cf. Marta Rojas. Op. cit., p. 27.

<sup>20</sup> Alejo Carpentier. “Spiritual Song”, *ibidem*.

<sup>21</sup> Alejo Carpentier. “Blue” en *Obras completas*, op. cit., p. 215.

<sup>22</sup> Cf. Ana Margarita Mateo Palmer y Luis Álvarez Álvarez. *El Caribe en su discurso literario*, Siglo XXI editores, México, 2004.

<sup>23</sup> Landry-Wilfrid Miampika. “El Caribe de Alejo Carpentier: transculturación, poscolonialismo y relatos de emancipación” en Álvaro Salvador y Ángel Esteban (editores). *Alejo Carpentier: Un siglo entre luces*, Editorial Verbum, Madrid, 2008, p. 13.

<sup>24</sup> Alejo Carpentier. “Miremos hacia Haití” en *Letra y solfa. Literatura. Poética*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001, p. 26.

<sup>25</sup> Cf. Alejo Carpentier. *Cartas a Toutouche*, op. cit., p. 266.

<sup>26</sup> Yuri Rodríguez. “Cinco poemas de un narrador” en *Alejo Carpentier. Poemas afrocubanos*, Casa Editora Cuadernos Papiro, Holguín, 2014, s/p.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Emilio Jorge Rodríguez. “Prólogo” en Emilio Jorge Rodríguez (selección y prólogo). *Alejo*

*Carpentier. Crónicas caribeñas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2012, p. 10.

<sup>29</sup> Hilario González. “¡Écue-Yamba-Ó! por dentro” en op. cit., pp. 16-17.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>31</sup> Esa misma intención se hace evidente en un poema, adjudicado a Carpentier por Hilario González, quien lo denomina: la otra “Mari-sabel” o “Sangría”. La obra fue musicalizada por el compositor Alejandro García Caturra en octubre de 1929. Sería interesante hallar pruebas más decisivas para esclarecer la autoría de este poema.

<sup>32</sup> Cf. Alejo Carpentier. *Cartas a Toutouche*, op. cit., p. 200.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Alejo Carpentier. [Presentación de *Poemas de las Antillas*] MP 1, Archivo Fundación Alejo Carpentier (La traducción es mía).

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Alejo Carpentier. *Poemas de las Antillas*, trad. Carmen Suárez León, Imprenta de la Dirección de Información, Ministerio de Cultura, La Habana, 1989, p. 9.

<sup>40</sup> Alexis Márquez Rodríguez. “El Mar Caribe en la vida y la obra de Alejo Carpentier” en *América sin nombre*, no. 19, 2014, p. 104.

<sup>41</sup> Alejo Carpentier. *Poemas de las Antillas*, op. cit., p. 21.

<sup>42</sup> Landry-Wilfrid Miampika. Op. cit., p. 24.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Ana Margarita Mateo Palmer y Luis Álvarez Álvarez. Op. cit., p. 59.

<sup>45</sup> Alejo Carpentier. *Cartas a Toutouche*. Op. cit., p. 329.

### Bibliografía

Anónimo. “Cap à Cuba”, MP 15, Archivo Fundación Alejo Carpentier.

Carpentier, Alejo. [Poesías], MP 15, Archivo Fundación Alejo Carpentier.

— “Historia de un viejo y frondoso bosque”, C 15, B 2, S 75, Archivo Fundación Alejo Carpentier.

— “Spiritual Song”, MP 1, Archivo Fundación Alejo Carpentier.

— [Presentación de *Poemas de las Antillas*], MP 1, Archivo Fundación Alejo Carpentier.

— “Novela de aventuras” en *Orto*, no. 2, febrero, 1930, pp. 62-63.

— “Edición de la mañana” en *Orto*, no. 3, marzo, 1930, pp. 109-110.

— “Nombres, nombre”, Colección mecanoscritos, Fundación Alejo Carpentier.

— “A Alicia” en *Cuba en el ballet*, no. 3, julio-septiembre, 1981, p. 33.

— *Poemas de las Antillas*, trad. Carmen Suárez León, Imprenta de la Dirección de Información, Ministerio de Cultura, La Habana, 1989.

— “Cuatro siglos de poesía negra” en *Letra y solfa. Literatura. Libros*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1997, pp. 43-44.

— “Miremos hacia Haití” en *Letra y solfa. Literatura. Poética*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001, pp. 26-27.

— “Cinco poemas afrocubanos” en *Obras completas*, t. 1, Siglo XXI editores, México D.F., 2002, pp. 209-219.

— *Cartas a Toutouche*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2010.

Desnos, Robert. “Annexes. Textes de Robert Desnos sur Cuba” en Carmen Vásquez. *Robert Desnos et Cuba. Un carrefour du monde*, L'Harmattan, Paris, 1999, pp. 91-186.

García-Carranza, Araceli. *Biobibliografía de Alejo Carpentier*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984.

González, Hilario. “¡Écue-Yamba-Ó! por dentro” en *Imán*, anuario / año II, 1984-1985, pp. 5-24.

— “Alejo Carpentier: precursor del ‘movimiento’ afrocubano” en *Alejo Carpentier. Obras completas*, t. 1, Siglo XXI editores, México D.F., 2002, pp. 11-20.

Márquez Rodríguez, Alexis. “El Mar Caribe en la vida y la obra de Alejo Carpentier” en *América sin nombre*, no. 19, 2014, pp. 103-112.

Mateo Palmer, Ana Margarita y Luis Álvarez Álvarez. *El Caribe en su discurso literario*, Siglo XXI editores, México, 2004.

Miampika, Landry-Wilfrid. “El Caribe de Alejo Carpentier: transculturación, poscolonialismo y relatos de emancipación” en Álvaro Salvador y Ángel Esteban (editores). *Alejo Carpentier: Un siglo entre luces*, Editorial Verbum, Madrid, 2008, pp. 11-30.

Palés Matos, Luis. “Danza negra” en *Emilio Ballagas: Mapa de la poesía negra americana*, Editorial Pleamar, Buenos Aires, 1946, pp. 170-171.

Rodríguez, Emilio Jorge. “Prólogo” en Emilio Jorge Rodríguez (selección y prólogo). *Alejo Carpentier. Crónicas caribeñas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2012, pp. 7-29.

Rodríguez, Yuri. “Cinco poemas de un narrador” en *Alejo Carpentier. Poemas afrocubanos*, Casa Editora Cuadernos Papiro, Holguín, 2014, s/p.

Rojas, Marta. *La maleta perdida*, Pablo de la Torriente Editorial, La Habana, 2004.

Vásquez, Carmen. *Robert Desnos et Cuba. Un carrefour du monde*, L'Harmattan, Paris, 1999.

# Aquí y ahora, ellas también hablan sobre literatura: crítica literaria y perspectiva de género en Cuba

**Rayza Rodríguez Domínguez**  
Investigadora del Instituto  
de Literatura y Lingüística,  
donde trabaja en el equipo dedicado  
al estudio de la ensayística cubana.

*Yo no sé cuál ha de ser en último término la contribución máxima de la mujer a la nueva vida de la humanidad, pero su actuación pública a lo largo del tiempo tendrá que afectar las raíces espirituales de la organización social (...). Quizás el recuerdo de una inferioridad secular la impulse a ayudar a la construcción de un orden donde no exista la inferioridad.*

Camila Henríquez Ureña

*Cada cual escribe desde su rango de honestidad consigo mismo. Lo que no pueden negar es que un estudioso o estudiosa venga a analizar sus textos y comentarlos desde una perspectiva de género. La libertad de escribir y la libertad de opinar. Ambos están en su derecho.*

Mirta Yáñez

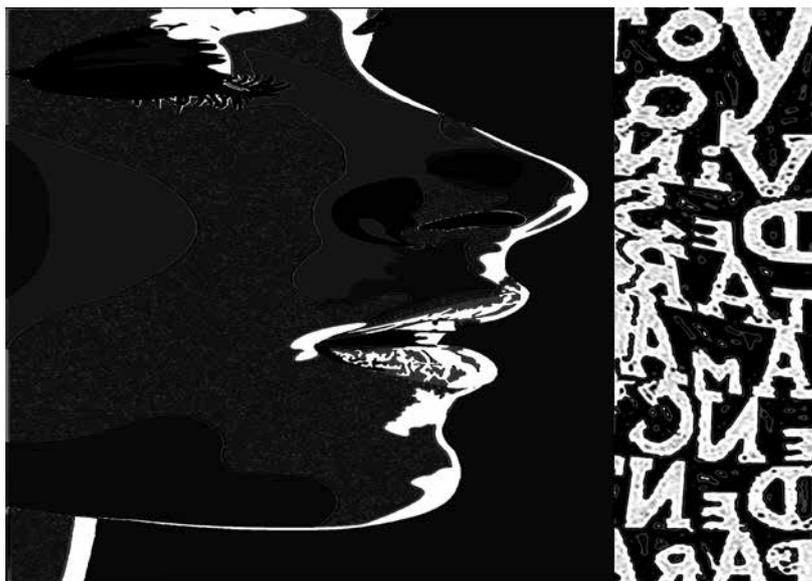
**E**l debate sobre el género<sup>1</sup>, entendido como identidad sexual y construcción sociohistórica, concitó la atención de las ciencias sociales desde los años sesenta. Un interés que comenzó en los Estados Unidos y Europa pronto se difundió en América Latina y el Caribe, donde también el feminismo de principios del siglo XX había tenido

amplio arraigo. Inevitablemente, las diferencias contextuales, el cruce con otras formas de opresión social (la raza, la clase) y con el problema de la etnicidad y la nación, terminaron haciéndolo más complejo.

La impronta de esta categoría en los estudios literarios cubanos se visibilizó en el auge de la teoría y la crítica feministas. Nuestra crítica literaria contemporánea asumió la perspectiva teórica de género como una posibilidad interpretativa válida y la convirtió, en ocasiones, en punto de partida medular para evaluar el texto literario. Encontró en ella un potencial teórico desmitificador idóneo para estudiar la literatura, entendida no solo como creación, sino también en su “organización”, digamos, por la crítica y la historiografía anteriores.

Aquí leeré entrevistas, artículos y ensayos de las principales representantes de la crítica literaria feminista en nuestro país, publicados desde la década del noventa del pasado siglo hasta el 2012. Particularmente me centraré en

la obra de Luisa Campuzano (1943), Nara Araújo (1945-2009), Mirta Yáñez (1947), Susana Montero (1952-2004) y Zaida Capote (1967). En sus ensayos el enfoque de género coexiste con otras teorías y metodologías: neohistoricismo, postestructuralismo, deconstruccionismo, marxismo, et al. Sin embargo, la diversidad de esta crítica literaria en nuestro contexto, lejos de ser una debilidad, puede considerarse una fortaleza<sup>2</sup>.



Ilustraciones: CILCH

No obstante, “todas las teorías literarias feministas (comparten) su preocupación por las mujeres como escritoras, lectoras y objetos de la representación” (Golubov, 2012:22). Es por ello que, a pesar de la diversidad y heterogeneidad de sus propuestas críticas, estas ensayistas poseen una preocupación (objeto), estrategia (método) y propósito (objetivo) comunes: estudiar la relación mujer-literatura desde una perspectiva feminista —que reconoce la igualdad creativa e intelectual de la mujer— con el fin de desarticular el pensamiento patriarcal —el cual ha dominado nuestra cultura, amparado en buena parte del pensamiento filosófico occidental que ha perpetrado la supremacía masculina en todos los aspectos públicos de la organización social. Por las peculiaridades de nuestro contexto político, económico y cultural las teorías literarias feministas llegaron atrasadas al campo intelectual y ámbito académico cubanos. Así lo reconocieron Campuzano y Araújo al ubicar su irrupción en nuestros estudios literarios en torno a los inicios de la década del noventa. En *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios...*<sup>3</sup>, aquella explicaba: “En Cuba no ha habido crítica feminista: recién ahora intentamos comenzar...” (Campuzano, 2004:13). En efecto, la crítica feminista sobre literatura resurgió y se consolidó en Cuba en la última década del pasado siglo, época donde “comenzó a ganar un lugar en los medios de difusión cultural y espacios académicos, avances que no podían desligarse de un cambio en la percepción sobre el feminismo y los estudios de género en las instituciones relacionadas con la investigación sobre la mujer en Cuba” (Araújo, 1997:9). Sin embargo, en la década anterior se publicaron dos textos fundacionales: *La mujer en la narrativa de la Revolución cubana 1928-58* (1984) y *La narrativa femenina cubana 1928-58* (1989), de Campuzano y Montero, respectivamente. Desprovistos aún del andamiaje teórico propio de los estudios de género, ambos tienen méritos indiscutibles: tematizar y periodizar la narrativa escrita por mujeres en los sendos períodos que indican sus títulos (Araújo, 1997:9) y reclamar el estudio de este *corpus*, hasta entonces preterido por la crítica y la historiografía literarias. Estos antecedentes muestran la preocupación genuina de nuestra crítica por la creación femenina y su voluntad de revalorizarla; el primero

a partir de la denuncia de la escasa presencia de la narrativa escrita por autoras en nuestro contexto y el segundo, del estudio de las principales tendencias de la narrativa femenina cubana producida entre 1928 y 1958.

La eclosión de esta crítica en nuestro contexto estuvo vinculada al auge y desarrollo sin precedentes de la narrativa femenina durante la década del noventa. La amplia producción textual de las narradoras cubanas incentivó la reflexión; se publicaron entonces varios ensayos antológicos cuyo propósito fue caracterizar, interpretar y valorar el discurso narrativo femenino contemporáneo. En esta temática destacan los trabajos de Yáñez, Campuzano y Araújo<sup>4</sup>.

En ocasiones, la labor reflexiva se fundió con la divulgativa, como en *Estatuas de sal* (1996), primera antología de narrativa femenina cubana, organizada por Marilyn Bobes y Mirta Yáñez. En el marco de este volumen se publicó, en calidad de introducción, el estudio de Yáñez sobre el referido *corpus*, “Y entonces la mujer de Lot miró...”<sup>5</sup>, en el cual se construye la historia de la narrativa escrita por mujeres a lo largo de una línea temporal continua que comienza con el texto de la marquesa Jústiz de Santa Ana y termina con la narrativa contemporánea. En él se abordaron aspectos medulares en torno a la relación literatura, cultura y género que han ocupado posteriormente a la crítica feminista de la isla. Entre otros: la exclusión del canon cubano de la narrativa femenina; la ausencia de paradigmas para las narradoras contemporáneas, y su invisibilidad en nuestra historia literaria, nocivas consecuencias de una crítica hegemónica de valores asentados en el patriarcado. La publicación de esta colección de relatos, y de los ensayos que en ella vieron la luz, dio cuerpo a una producción textual que venía en aumento, a la par que ofreció a las narradoras cubanas un marco teórico y un respaldo dentro de la tradición literaria nacional.

Por otra parte, Campuzano sistematizó los temas recurrentes en los textos de las narradoras de los noventa en “Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy” (Campuzano 2004), y Araújo estudió el *corpus*, atendiendo distintos aspectos de la creación, en “El espacio otro en la escritura de las (novísimas) narradoras cubanas”, “Más allá de un cuarto propio: once novelas en pugna

en el siglo XXI” y “Zonas de contacto: narrativa femenina de la diáspora y de la isla de Cuba” (Araújo 2003).

En sus inicios la crítica feminista cubana asumió tareas semejantes a la de otros contextos. Como en ellos, la nuestra se perfiló “como una crítica de desagravio, destinada a la doble tarea de la desmitificación de la ideología patriarcal y a la arqueología literaria” (Franco en Campuzano, 2004:13). Al principio su objetivo fue rescatar —y releer— las escritoras del pasado, pero sus propósitos se ensancharon hasta “descentralizar una perspectiva de análisis androcéntrica en la literatura, establecida por un canon literario masculino, blanco y heterosexual” (Hernández Hormilla, 2011:54). Finalmente, evolucionó hasta el punto de considerar lo femenino categoría no exclusiva de la literatura de mujeres, sino poderoso instrumento de análisis, capaz de desmontar las oposiciones binarias sobre las cuales se ha estructurado la cultura occidental (Araújo 1997). Una zona de esta crítica ha revisado la obra de escritoras cubanas consagradas, prestando particular atención a la huella del género. Especialmente ha privilegiado la de Gertrudis Gómez de Avellaneda y la de Dulce María Loynaz. Araújo y Campuzano aportaron una visión desprejuiciada y novedosa sobre determinados aspectos de la creación de estas autoras en “El alfiler y la mariposa” (Araújo 1997), “La huella y el tiempo” (Araújo 2003) y “Últimos textos de una dama: crónicas y memorias de Dulce María Loynaz” (Campuzano 2004). También, Montero y Capote publicaron enjundiosos estudios dedicados a la vida y obra de ambas, *La Avellaneda bajo sospecha* (2005) y *Contra el silencio* (2005), respectivamente<sup>6</sup>. Progresivamente esta crítica literaria asumió nuevas tareas y amplió sus intereses. Vieron la luz ensayos cuyos objetivos principales fueron la descripción de las principales tendencias de la escritura femenina (géneros privilegiados y estrategias discursivas más recurrentes); el examen de sus tensiones con las distintas manifestaciones del poder, político y/o literario (canon, instituciones, historias y antologías literarias); la enumeración de las multifactoriales causas (históricas, culturales, religiosas y sociales) de su posición desventajosa con respecto a la literatura escrita por varones, y el estudio de la construcción de la imagen y la representación de la mujer en la literatura

(de autoría femenina como masculina) y sus consecuencias en la modelación de los sujetos nacionales.

Algunas de sus representantes prestaron particular atención a la literatura íntima o “escrituras del yo”—autobiografías, relatos de viajes y confesionales. Araújo y Capote se destacan en esta vertiente con sendos ensayos teóricos dedicados al estudio de los vínculos entre el género sexual y el género literario: “La autobiografía femenina ¿un género diferente?” y “Vidas de Mujeres. Biografía y relaciones de género”, respectivamente. La primera estudió la escritura de viaje femenina del siglo XIX en “Verdad, poder y saber. Escritura de viajes femenina” y en “Otra vez, Viajeras al Caribe”, y la segunda, el discurso autobiográfico cubano en “Memoria familiar/memoria nacional. El ‘caso’ Lola María” e “Identidad y nación. Memorias de una cubanita que nació con el siglo”. Además, son ilustrativos en tal sentido los primeros tres epígrafes de *La nación íntima* (2008), de Capote<sup>7</sup>.

En cuanto a la relación entre escritura femenina y poder, nuestra crítica feminista ha interrogado las estructuras y prácticas de autoridad. Ha analizado la presencia de la literatura escrita por mujeres en las antologías e historias literarias—por el peso que estas tienen en la conformación del canon— y ha denunciado la marginación del discurso tanto como de la visión de las escritoras. Un ejemplo concreto son las reflexiones de Capote en “La doncella y el minotauro”, “Cuba, años sesenta. Cuentística femenina y canon literario” y “La doncella y el minotauro. Otra vez sobre la cuentística femenina de la Revolución” (Capote 2004). Nuestro discurso crítico feminista también ha profundizado en temas de género, identidad y nación; ha demostrado cuán imperativo es reconsiderar la comprensión de la nacionalidad y de su proceso de formación y consolidación sobre la plataforma teórica de la perspectiva de género. Al replantearse la historia literaria del país y estudiar las imágenes de la mujer en las obras literarias desbrozó el camino para análisis más complejos sobre la conformación del imaginario nacional. El entrecruzamiento de tales categorías de análisis—género, identidad y nación— dio como resultado una crítica que modeló una imagen nueva, inusitada—inclusiva, proteica y heterogénea— del sujeto y la nación cubanos: *La*



*cara oculta de la identidad nacional* (2003), de Montero y *La nación íntima* (2008), de Capote. El primero, al indagar en la actividad y el discurso identitarios cubanos correspondientes al romanticismo, a fin de determinar cuánto y cómo influyeron los valores, estereotipos y roles identificados secularmente por la cultura patriarcal como *lo femenino* en la modelación del sujeto nacional (Montero 2003), parte del supuesto de que existe una relación entre los tópicos relativos a las imágenes de mujer y de sujeto nacional. En el segundo esos conceptos se entretajan en un discurso que desarticula la imagen unívoca de la nación para develar una otra alternativa construida en la zona oculta de la producción literaria femenina.

La crítica feminista de la isla ha reflexionado sobre su propia condi-

ción en una serie de ensayos donde repasa los logros, propósitos, ventajas, alcance metodológico y poder desmitificador de esta praxis. Este discurso metacrítico, en esencia, defiende la capacidad interpretativa de la perspectiva de género para develar nuevos aspectos de la literatura (así como del resto de las manifestaciones de la cultura y de la sociedad), y advierte sobre lo perjudicial de las posiciones fundamentalistas y biologicistas.

La perspectiva de género en la investigación literaria no solo permite identificar las características de la manipulación de los poderes y la sociedad en la construcción del propio género, sino que, además, suministra un beneficioso instrumento de análisis” [...] No obstante, “no se

puede restringir de manera fundamentalista el debate acerca de la expresión artística exclusivamente al tema de género so riesgo de caer en simplificaciones (Yáñez, 2012:36).

Las ensayistas cubanas han conseguido escapar de posturas reduccionistas, así como de explicaciones biologicistas, y se encuentran más cercanas a la interpretación del texto literario en su relación con los múltiples factores de la historia y la sociedad. En el comentario crítico que dedicó al volumen *Alguien tiene que llorar*, de Marilyn Bobes, Campuzano expresó su punto de vista respecto al tema. Allí caracterizó el libro extraordinario y “único” dentro de la literatura cubana del momento por su perspectiva que definía como “más que femenina, feminista”; aunque aclaraba: “no del feminismo más ra-

dical, agresivo y, a la postre, *estéril*, pero sí del que propone un cambio en la percepción y la realización de la mujer” (Campuzano, 1996:53, énfasis nuestro). Por su parte, Araújo aseguró estar convencida de la utilidad de una lectura de género y alertó sobre lo necesario que resulta para la crítica feminista evitar ciertas actitudes: “Interesada en una acción teórica y académica que resulta, aunque no me lo propusiera, política y reivindicativa, trato de evitar los peligros del esencialismo absolutista” (Araújo, 1997:8).

En tal sentido, merece mención especial la labor crítica de Yáñez, quien ha defendido con valentía y compromiso la crítica y teoría feministas como instrumentos reveladores para evaluar el texto literario. Ha afirmado: “... No creo para nada [...] que exista un modo ‘femenino’ de escribir, como no existe un modo ‘campesino’. Se escribe como lo que se es, y punto. Bien distinto a la hora de analizar críticamente un texto o una obra de arte sea válida, cómo no, la perspectiva de género” (Yáñez en Hernández Hormilla, 2013:27).

Su poética considera la literatura en estrecha relación con la experiencia vital y se fundamenta en la falacia de la neutralidad del lenguaje. Ha afirmado categóricamente “Ni el lenguaje, ni mucho menos la literatura, podrán ser neutros nunca. *Ni tampoco la crítica*” (Yáñez, 2012:36, énfasis nuestro). Sus consideraciones en torno a lo nocivo de posiciones extremistas en la crítica pueden resumirse en la siguiente frase, contundente por su síntesis: “Todo fundamentalismo es anti intelectual”, y, más ampliamente afirma: “A mí todos los *quettos* me molestan, todos los fundamentalismos, y el fundamentalismo feminista también me molesta” (Yáñez, 2012:138).

Por distintas razones, la tardía llegada de esta teoría literaria y su crítica al entorno académico cubano, en general, y a los estudios literarios, en particular, así como las especificidades de nuestro contexto político y social, las intelectuales cubanas defienden una crítica feminista genuina cuyo mayor logro es la creación de igualdad de oportunidades para las mujeres de letras en Cuba. Ellas han denunciado la exclusión de las escritoras proveniente tanto del sector masculino como femenino y han logrado revertir esta situación, siempre desde una postura inclusiva y democrática<sup>8</sup>.



...a tropezones y con retrocesos, más con firmeza, las escritoras y estudiosas cubanas han crecido en “ciencia y conciencia”. Se ha roto, pienso que definitivamente, el silencio en torno a las escritoras, [...] se habla del discurso femenino y de los estudios de la mujer, se debate y se investiga; pero sobre todo las escritoras cubanas publican, participan activamente, ganan importantes concursos, *tienen ya un espacio de reconocimiento*. (Yáñez, 2012:63, énfasis nuestro)

Afortunadamente, en Cuba la crítica literaria feminista es una vertiente consolidada y madura. Con objetivos y propósitos diferentes a los de la crítica literaria tradicional, ha visibilizado el aporte de las escritoras a la literatura, cultura e identidad nacionales. Al centrar su atención en la mujer

como emisora, receptora o personaje de la literatura, ha estudiado nuestra historia literaria y la foránea desde un nuevo punto de vista y ha modificado los “presupuestos básicos de la historiografía literaria cubana que han sido fundamentados únicamente por el orden androcéntrico” (Montero en Yáñez, 2000:17). En su desarrollo se aprecia una evolución teórica, notable en un aumento del dominio del instrumental teórico propio de los estudios de género, así como en la ampliación de sus objetos de estudio, sus propósitos y su campo de acción, de lo meramente literario a la complejidad epistemológica de una crítica con una elevada capacidad para replantearse ya no un canon literario, sino la modelación de la identidad de la nación y de los sujetos nacionales<sup>9</sup>.

A la mujer le costó (y le cuesta todavía) imponer su voz en la ficción, cuanto más en la reflexión literaria, tradicionalmente reservada a los hombres. Su acceso a la crítica literaria es fundamental en la ascendente conquista por el poder interpretativo. Es desde aquí que podrá minar de forma definitiva la estructura monolítica del patriarcado. Las ensayistas cubanas estudiadas aquí hablan sobre literatura con independencia de criterio desde una heterogeneidad de filiaciones estéticas, teóricas y filosóficas, y su obra reflexiva se distingue por su alto valor contestatario al cuestionar las nociones sobre literatura cubana elaboradas desde el androcentrismo crítico. No obstante, el discurso crítico femenino cubano es punto menos que estudiado como conjunto. En un contexto complejo como este, la contribución del presente trabajo

es menor y podríamos resumirla en un refrán muy popular entre nosotros: “Poner el parche, antes de que salga el hueco”. Anticiparse. La experiencia obtenida del pasado nos indica la desmemoria de la crítica androcéntrica, cuando se trata de (re) presentar la escritura femenina en la tradición literaria nacional. Un panorama serio y justo de nuestra crítica literaria del periodo revolucionario no podría prescindir de las autoras y los trabajos más representativos de esta vertiente, sin el riesgo de ofrecer una visión sesgada de los estudios literarios contemporáneos en la isla. Las intelectuales cubanas y, en especial, las mujeres de pensamiento no pueden retroceder en las conquistas logradas y es deber suyo (y nuestro) permanecer alertas ante las guatacas<sup>10</sup> peliagudas del machismo acendrado aún, lamentablemente, en algunos espacios de nuestro campo literario.

#### Notas

<sup>1</sup> Género: “construcción social, cultural e histórica que asigna ciertas características llamadas femeninas y masculinas con base en el sexo biológico” (Olivares, 1997: 51). Las antropólogas y las historiadoras feministas estadounidenses fueron las primeras en utilizar el concepto, en los primeros años de la década de los sesenta. Después se extendió a otras disciplinas como la teoría y la crítica literaria. Podríamos añadir: “La categoría género permite explicar las variables que se presentan como consecuencia de los roles que asumen los individuos en un determinado contexto social [...] El género surge [...] de una elaboración socio-cultural específica y, por ende, se vuelve un elemento indispensable en la definición de la identidad (Yáñez, 2012: 37).

<sup>2</sup> Por el momento no es nuestro objetivo caracterizar la crítica literaria feminista cubana según sus filiaciones con otras teorías literarias. No obstante, consideramos imprescindible atender tales diálogos en futuros acercamientos para ofrecer un estudio descriptivo más completo de este corpus.

<sup>3</sup> El ensayo, fechado en 1990, fue la ponencia presentada por la autora en un congreso sobre género y raza celebrado en Sao Paulo, Brasil.

<sup>4</sup> Más recientemente, Helen Hernández Hormilla publicó *Mujeres en Crisis* (2011), un estudio sobre la narrativa femenina de la década del noventa.

<sup>5</sup> En *Estatuas de sal* (1996), además del mencionado estudio, se publicó como epílogo el ya referido trabajo de Campuzano, “La mujer en la narrativa de la revolución: ponencia sobre una carencia”, y el de Araújo, “La escritura femenina y la crítica feminista en el Caribe: otro espacio de la identidad”.

<sup>6</sup> *Contra el silencio* (2005) fue ganador del Premio de la Crítica “Alejo Carpentier” en 2004.

<sup>7</sup> “Autobiografía y relaciones de género”, “Entre la verdad y la incertidumbre. Autobiografía

y relaciones de poder entre los géneros” y “De Narciso y el espejo: autobiografía, psicoanálisis y género”.

<sup>8</sup> Han reconocido las masculinidades e incluso abogado por su estudio y defensa, así como la solidaridad de intelectuales y artistas que han contribuido al desarrollo de la mujer como ser social y como escritora. Existen varios ejemplos de este reconocimiento en sus obras. En una entrevista ante la pregunta que indagaba sobre las causas del boom de la narrativa femenina en la isla durante la década del noventa, Yáñez expresaba: “La decisión de muchas escritoras de decir: aquí estamos, y [...] no solamente las escritoras, también [...] escritores o investigadores que se han sumado al reconocimiento y la apreciación de la literatura femenina” (Yáñez, 2012: 141).

<sup>9</sup> Esto no es un hecho aislado, fue el resultado de una larga evolución del pensamiento y la ideología feministas en la isla. Cuba tiene una notable tradición de intelectuales cuya labor es invaluable para el estado actual de la cuestión. Por sólo ofrecer pinceladas, podríamos mencionar los nombres de Gertrudis Gómez de Avellaneda, Ofelia Rodríguez Acosta, Camila Henríquez Ureña, Dulce María Loynaz, Mirta Aguirre, entre otras muchas. Sus obras abonaron el campo para que las ideas contemporáneas de la teoría de género amparadas en la filosofía del feminismo fructificaran en nuestro patio. Nara Araújo llamó a estas intelectuales los “antecedentes indiscutibles” en *El alfiler y la mariposa* (1997) donde se refirió al valor de la crítica feminista de los años treinta, la cual nació vinculada a la narrativa feminista y al feminismo de esa época.

<sup>10</sup> Es un término que se usa en Cuba para referirse a las orejas, por lo general, muy grandes de algunas personas y, también, en un sentido metafórico, a las que rinden adulación a otras casi siempre superiores o de más recursos en busca de su mejoramiento (personal, intelectual, económico, etc.). Aquí está usado en este doble sentido.

#### Bibliografía

- Araújo, Nara. “La escritura femenina y la crítica feminista en el Caribe: otro espacio de la identidad”. *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, comp. Mirta Yáñez y Marilín Bobes. La Habana: Ediciones Unión, 1996. 373-384.
- *El alfiler y la mariposa: género, voz y escritura en Cuba y el Caribe*: La Habana, Letras Cubanas, 1997.
- “El espacio otro en la escritura de las (novísimas) narradoras cubanas”. *Temas* 16-17 (1999): 212-213.
- *Diálogos en el umbral: Santiago de Cuba*, Editorial Oriente, 2003a.
- *La huella y el tiempo*: La Habana, Letras Cubanas, 2003b.
- “Más allá de un cuarto propio: once novelas en pugna en el siglo XXI”. *La Gaceta de Cuba* 2 (2007): 3-5.
- Campuzano, Luisa. “La mujer en la narrativa de la Revolución: ponencia sobre una carencia”. 1984. *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, comps. Mirta Yáñez y Marilín Bobes. La Habana: Ediciones Unión, 1996. 351-371.
- “La voz de Cassandra. Para presentar *Alguien tiene que llorar* de Marilyn Bobes”,

*La Gaceta de Cuba*, 34 (1996): 52-53.

— *Las Muchachas de La Habana no tienen temor de Dios: escritoras cubanas siglo XVIII-XIX*: La Habana, Ediciones Unión, 2004.

Capote, Cruz, Zaida. *Contra el silencio: otra lectura de la obra de Dulce María Loynaz*: La Habana, Letras Cubanas, 2005.

— *La nación íntima*: La Habana, Ediciones Unión, 2008.

Golubov, Nattie. *La crítica literaria feminista: una introducción práctica*: México D.F, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2012.

Hernández Hormilla, Helen. *Mujeres en crisis. Aproximaciones a lo femenino en las narradoras cubanas de los noventa*: La Habana, Publicaciones Acuario, 2011.

Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*: Ed. Cátedra, Madrid, 1995.

Montero, Susana. *La narrativa femenina cubana 1923-1958*: La Habana, Editorial Academia, 1989.

— y Zaida Capote, (comps.). *Con el lente oblicuo. Aproximaciones cubanas a los estudios de género*: La Habana, Editorial de la Mujer, Instituto de Literatura y Lingüística, 1999.

Montero, Susana. *La cara oculta de la identidad nacional. Un análisis a la luz de la poesía romántica*: Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2003.

— *La Avellaneda bajo sospecha*: La Habana, Letras Cubanas, 2005.

Olivares, Cecilia. *Glosario de términos de crítica literaria feminista*: México, El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1997.

Pino Reina, Yanetsy. *Aproximaciones a los estudios de género en la crítica literaria*: Guantánamo, Editorial El Mar y la Montaña, 2008.

Yáñez, Mirta. *Cubanas a capítulo. Selección de ensayos sobre mujeres cubanas y literatura*: Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2000.

— *Cubanas a capítulo. Segunda temporada*: La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2012.

*"La Habana es la Habana...  
y el año próximo será un año  
propicio para muchas cosas..."*  
Eusebio Leal



# Caleidoscopio y contrarreloj en Boloña

## Entrevista a Mario Cremata, su director

Alain Serrano

**L**os que siguen son extractos de un diálogo espontáneo.

**AS.** ¿Cómo es posible que un libro como Los Vikingos y otros temas navales pueda publicarlo una editorial como Boloña, que según su perfil editorial se dedica específicamente al patrimonio de La Habana [Vieja]?

**MC.** Ese es el objetivo principal, pero no el único. De hecho, en los últimos años hemos tratado de diversificar, de abrir el abanico de expresiones e intereses... Porque habíamos sido una editorial un poco elitista, tanto en sus temas, como en los autores que engrosaban su catálogo... (No lo digo en tono de crítica, sino con el ánimo de reconocer una realidad). Elitista al colmo de que las producciones se comercializaban en CUC. ¿Quién podía adquirir los libros de Boloña? Unos pocos que tenían dinero para invertir en ello y los extranjeros interesados en acercarse y tratar de entender el proyecto cultural que admiraban. Es decir, nuestros libros tenían una recepción muy limitada. Puntualmente, cuando salían de imprenta, nuestro fundador, Eusebio Leal, enviaba algunos ejemplares a miembros del campo intelectual. Pero no era una relación fluida ni constante, como es hoy que por ley —y nos encargamos de que se cumpla— van a todas las bibliotecas los ejemplares correspondientes. Tratamos de que, con la mayor asiduidad posible, nuestros textos acompañen al Programa Cultural que la oficina distribuye todos los meses —son cerca de mil— por todo el país; y que a las instituciones de puntería les lleguen. Otro paso importante en este sentido fue cuando en 2016 pasamos toda la comercialización de Boloña a moneda nacional, excepto tres títulos que, por su excesivo costo de realización, no ha sido posible.

**AS.** Según lo que me dices, Boloña ha querido como que dejar ahora un sello entre, lo que se diría, dos aristas de una misma cara: la divulgación popular o la incidencia en el campo intelectual como no lo hacía antes. ¿En cuál de estos dos puntos pondrías tu acento?



**MC.** Tener una mayor incidencia en el campo intelectual cubano. Estamos de acuerdo en que las producciones de Boloña no son de aquellas que interesen a todo tipo de público. Eso lo tengo claro. Tampoco la masividad es buena. Por lo menos la masividad desde la filosofía de Boloña, no. Y mía, no. Me interesa más incidir en el campo intelectual, porque muchas veces nuestros libros se quedan en el estrecho marco del Centro Histórico, donde están ubicadas nuestras dos librerías y la mayoría de los más de veinte puntos de

venta con los cuales contamos. ¿Por qué no se venden en la Fayad Jamís o en las librerías de la UNEAC? ¿Por qué? Si en un momento se gestionó la venta de algunos ejemplares en el Instituto Cubano del Libro (ICL) y ellos lo hicieron. ¿Por qué no se puede establecer un contrato en consignación? Es decir, que los títulos que vayan saliendo se inserten ahí en las librerías de mayor demanda, compartiendo espacio con los títulos de otras editoriales. Hay público que no va a las librerías de Boloña, porque ya tienen el concepto de “no, esa librería es en CUC, ¿pa’ qué? Ni voy a entrar ahí”. Entonces se dirige a la Fayad Jamís y no encuentra los libros de Boloña. Y llaman aquí, se quejan, escriben... con razón.

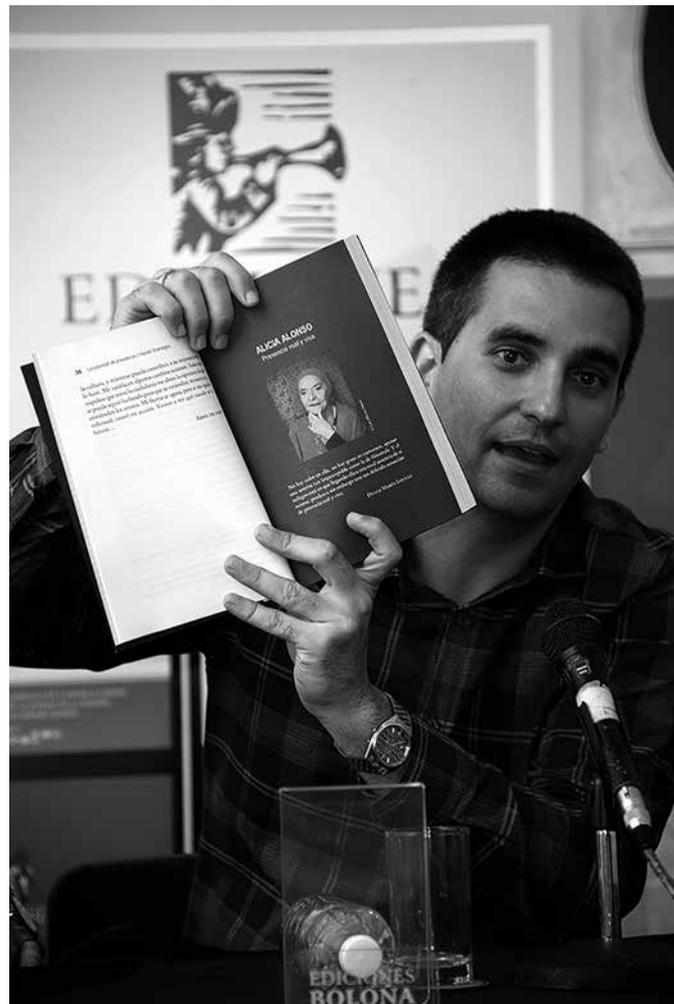
De vuelta a la esencia de tu pregunta, me considero un puente generacional y epocal. Aquí había un director — desde la fundación del sello en 1996—, Pedro Juan Rodríguez, procedente del ICL. Es una persona de gran experiencia, que conoce al dedillo el mundo editorial, que estuvo entre los gestores de esa gran institución que se ocupa del libro... y en el 96, cuando Leal concreta la idea, el sueño, de fundar una casa propia de publicaciones, trae a Pedro Juan y él es quien se encarga de darle forma. Se jubila a principios de 2015, lo sustituye una muchacha joven, editora, pero que en realidad estuvo muy poco tiempo.

**AS.** ¿Tú tenías algo como preconcebido?..

**MC.** Yo venía trabajando hacia cinco años como periodista y editor en la revista *Opus Habana*. Me pidieron que asumiera la editorial y que tratara de darle un vuelco. Entonces así empezamos. Poco a poco traté de consolidar un equipo. Hubo gente que se fue, que vino, otros que se han mantenido. A veces con problemas; porque no todo el mundo comprende a los jóvenes y el querer cambiar las cosas de un modo brusco, ya me di cuenta de que no podía ser, como creí al principio: con muchas ganas de cambiar cosas en poco tiempo. Me di cuenta de que no, que era un proceso lento. Tratar de no herir susceptibilidades, pero tratar de incidir en los asuntos que eran puntos flacos que tenía la editorial; y que tiene. Hay mucho por avanzar. Una de las insatisfacciones que me quedan, que no he podido resolver —espero, en lo que queda de año, resolverlo— [es] abrir una línea infantil en Ediciones Boloña...

**AS.** He estado leyendo que pretenden fundar —o que han fundado— un sello llamado “Aniversario 500 de La Habana”, que agrupa varios proyectos: líneas de novela, cuentos, historietas... Sobre todo, la de historietas.

**MC.** Todavía se recuerda la *Historia de La Habana contada por sus piedras*, ilustrada por Evelio Toledo y con textos de Ciro Bianchi. Nos dimos cuenta de que esa podía ser una línea. En este sentido, he valorado reunir, en un solo volumen, el resultado del taller infantil “Vamos a armar un libro”, que tiene como eje las Aulas-Museo. La idea fue elegir textos breves de la literatura universal y tratar de que los niños los ilustraran y comentaran. Que hicieran sus aportaciones los que supieran escribir. Y el que no tuviera habilidad para redactar —pero tuviera las herramientas para dibujar—, pues que ilustrara, para hacerlos más atractivos a los propios niños. Estoy hablando de escolares de cuarto, quinto, sexto grado; hasta ahí. Empezamos por *Nené traviesa*, luego *El soldadito de plomo*, están *Pipa medias largas*, *Chocolat*, *el primer payaso negro*..., y el más reciente es *Espejo de paciencia*. Ahora apostamos por insertarnos en un proyecto de Lectura fácil —hasta donde sé, inédito en Cuba—, que consiste en acercar la literatura a las personas que no tienen el mismo coeficiente intelectual tuyo y mío, que tienen un

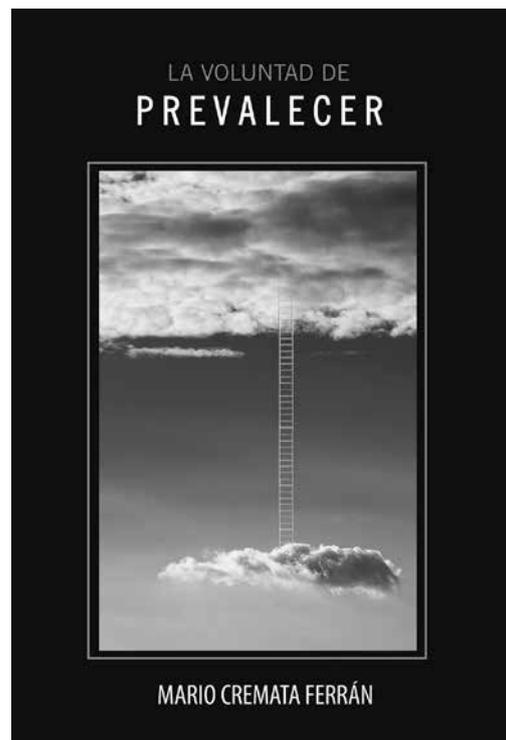
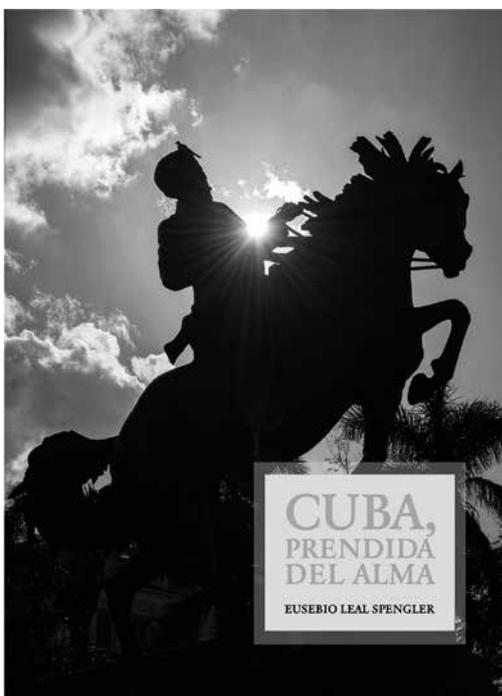


nivel de descifrado más lento. Se trata de emprender una adaptación del libro sin perjudicar o mutilar el estilo del autor. En vez de hacer un glosario al final y una remisión a veces cansona, porque se ha de interrumpir la lectura para ir hasta las últimas páginas en busca de un significado, te apoyas primero en los dibujos —aunque no sea un libro infantil— y dondequiera que haya un término difícil o una palabra complicada, inmediatamente se abra al margen una ventana que te la explique.

**AS.** Pero versionan el texto, ¿Vds. versionan el texto?

**MC.** Como botón de muestra, en abril, durante la Fiesta del Libro Infantil en el Centro Histórico, presentamos *Espejo de paciencia*, adaptado al sistema de Lectura fácil por jóvenes extremeñas. Si todo fluye, en pocos meses un grupo multidisciplinario de la Oficina del Historiador podrá recibir un entrenamiento con ellas. No lo puede hacer cualquiera. Parece fácil, pero no lo es. Y hay que ser muy respetuoso, hay normas internacionales... hay que contar con la anuencia del autor si están vigentes sus derechos. En nuestro caso vamos a comenzar con *La Edad de Oro*. Queremos acometer una versión en Lectura fácil de esta obra para tratar de acercarla al presente. Porque todos los años se publica *La Edad de Oro* y todo el mundo la compra, pero pocos la leen e interpretan las moralejas explícitas e implícitas: la gente la pone a acumular polvo en el librero. Además de la falta de hábitos de lectura o la incidencia negativa de las nuevas tecnologías, la enseñanza se ha deteriorado muchísimo; y la formación. Hay muchas palabras de Martí que son inentendibles para los niños de hoy. Entonces ahí podría incidir Lectura fácil. No solo en los que tienen necesidades especiales, sino en los que tienen débil preparación.

**AS.** Me has dicho entonces que la línea de las historietas ha tenido éxito de ventas.



**MC.** Mucho.

**AS.** *O sea, Vds. expanden una línea, por ejemplo, la historieta, a partir de que haya tenido éxito editorial, éxito de ventas, ¿o lo hacen pensando más bien en la incidencia en el campo intelectual, de la que hablamos anteriormente, o la expanden porque sea una política práctica y tiene que ver con los quinientos años de La Habana, por ejemplo, aunque no rinda frutos de ventas?... ¿En qué se basan Vds. para hacer un libro?*

**MC.** Lo primero es que para Boloña ningún libro es rentable. A diferencia de otras editoriales, nuestro indicador no es el monto económico que pueda resarcir lo que se invierte en el producto libro. Éxito de ventas sí lo medimos, porque eso es un termómetro que nos dice: “esto vale la pena reeditar, esto no se nos ocurra hacerlo más o [de] esto no hay necesidad de imprimir mil quinientos ejemplares porque con mil bastaban o con quinientos sobraban...” Nuestra filosofía se basa en no ver el libro como una mercancía, ni ver a Boloña como una empresa rentable. Boloña, desde el punto de vista económico, no genera ganancias. Casi nunca se recupera en la venta lo que cuesta hacer los libros. Pero es que para nosotros lo más importante es el valor simbólico del libro. Porque, además —no hemos tocado ese tema—, pero el trabajo de Boloña, el diez por ciento responde a los libros. El noventa por ciento no. ¡Ojalá fuera el ciento por ciento libro!... ¡Yo estaría feliz!

**AS.** *¿Qué hace el noventa por ciento...?*

**MC.** Respalda la gestión cultural de la Oficina del Historiador. Solamente en la Dirección de Patrimonio Cultural tenemos ochenta y ocho centros, entre museos e instituciones, que giran en torno a Ediciones Boloña. Y enfatizo esto porque nuestra razón de ser es la Oficina del Historiador en su conjunto, es decir, todos los polos que la conforman. Al dar cuenta del acontecer en el Centro Histórico, Boloña es la encargada de producir todos los programas de concierto semanales, los catálogos de las exposiciones, renovar o concebir la museografía de las instituciones... Todo se diseña, se edita, se imprime o se manda a imprenta, si la cantidad requerida o las características nos sobrepasan. Pero es desde aquí. Las lonas,

para anunciar cualquier cosa que ves en una calle de La Habana Vieja, se generan aquí. Cualquier soporte que lleve impresa una información, textual o gráfica, surge o pasa por aquí. Te imaginas, si son más de ochenta centros, todas las semanas hay más de uno que tiene algo. Y es un trabajo desgastante porque es un trabajo de todos los días. Y es un trabajo, además, efímero. Porque cuando pasa la exposición ya nadie se acuerda del catálogo ni del trabajo que costó a los editores, ni del diseñador que tuvo que convertirse en fotógrafo porque las fotos que entregaron no servían, estaban movidas, desenfocadas o en baja resolución... Igual sucede en el concierto: al momento el plegable va al cesto de basura. Con suerte hay dos o tres personas que lo guardan, pero el resto lo dobla a capricho en el asiento, lo pisotea o lo tira en el piso. Entonces ese es el trabajo desgastante del día a día. ¿Cuál es el trabajo agradable?, ¿cuál el impercedero? El libro. Que desgraciadamente —y te repito— en cifras es el diez por ciento.

**AS.** *A pesar de que es un trabajo, es un trabajo más que necesario, como la columna vertebral de la vida de La Habana Vieja. En ese sentido creo que la editorial Boloña está más viva que otra cualquiera, en el sentido de armar una vida cultural. Pero también hay asociaciones que son mucho menos efímeras. Por ejemplo, Vds. tienen una asociación con la Academia Cubana de la Lengua: han publicado ciclos de conferencias que se han dado allí.*

**MC.** Y lo vamos a seguir haciendo.

**AS.** *¿Ese tipo de proyecto también lo tienen con otras instituciones?*

**MC.** Con la Biblioteca Nacional

**AS.** *Es decir, que incluso se extiende más allá de los límites de La Habana Vieja.*

**MC.** Sí

**AS.** *¿Por qué? ¿Por qué en especial Vds.?*

**MC.** Porque consideramos que son empeños intelectuales meritorios y que se quedarían ahí. Porque nadie, ninguna editorial, se ha interesado en recoger esos testimonios... Me puse el otro día a revisar el de Plácido, y luego el de Lezama, y releí las conferencias de Monseñor Carlos Manuel de Céspedes, ya fallecido... Entonces, son



De izquierda a derecha, nuestro entrevistado en compañía de Monseñor Carlos Manuel de Céspedes, Graziella Pogolotti, Eusebio Leal, y Alfredo Guevara.

reflexiones documentadas que van a quedar y que de otra manera no se conservarían.

Con la Academia Cubana de la Lengua pensamos hacer una edición casi facsimilar de *Los poetas de la guerra*, un empeño que nos parece loable y oportuno en este año de conmemoración del 150 aniversario del inicio de la gesta independentista. Y con la Biblioteca Nacional —¿no sé si te fijaste en la vitrina de allí?— tenemos una colección que se llama *Raros y valiosos*, que son los libros estos de grandes formatos, con abundantes grabados, vistosos empeños que nos posibilitan reconstruir parte de nuestro pasado colonial.

Ahora mismo, muy a tono con el anteproyecto de una nueva Carta Magna que se discute y se someterá a referéndum, vamos a publicar un compendio de todas las constituciones de Cuba, que deberá incluir una interpretación de historiadores contemporáneos sobre esos documentos.

**AS.** *Sé que Ediciones Boloña no rehúye la polémica. Hay un libro, cuyo título me parece provocador, Cuba libre. La utopía secuestrada. En ese sentido, este mismo empeño de publicar las constituciones —de las que se dice que la del 40 no ha sido superada— no sería una especie de ¿provocación?*

**MC.** De hecho, presumo que levantará ronchas, porque en realidad fue una constitución muy progresista para la época, un documento avanzando. Y va a haber gente extremista, que va a decir “bueno, esto está aquí con esta intención...”, pero no rehuimos eso tampoco. Porque lo hacemos dentro de un marco de legalidad, partimos de un concepto de que lo que estamos haciendo es por un bien. Lo peor es no hacer nada. La inercia es lo que no nos podemos permitir. Si se quiere transformar la sociedad, no puede hacerse a costa de renunciar al pasado, sino de recuperar la memoria.

**AS.** *Otro de los perfiles de la editorial, según lo que he visto, es la publicación de lo que antes se veía como documento público, hablo, por ejemplo, del Plan de Manejo de Conservación de la Bahía de La Habana, que podías verlo en esta empresa o en esta otra. Pero no que una editorial se dedicara a publicarlo como libro. Lo mismo sucede con toda esta información efímera que Vds. publican, que son los programas, los catálogos, etc. Esto no podría como que generar un libro que diera cuenta de, por ejemplo, ¿La Habana [Vieja] del 2017?*

**MC.** Eso nosotros lo hacemos, pero no para distribuir a gran escala. Siempre se hace, cuando termina el año,



una especie de resumen cultural —y de la Dirección de Patrimonio— que recoge los hitos fundamentales.

**AS.** *¿Vds. los conservan?*

**MC.** Sí. Y, de hecho, se imprimen y distribuyen algunos ejemplares.

**AS.** *Entonces mi próxima pregunta estaría enfocada en ¿cuánto se convierte Ediciones Boloña en una biblioteca, en una hemeroteca, o en una pinacoteca, que lo conserva todo? O sea, si tienes toda esa información que es pública, que es efímera, que es literaria... un poco que se convierte también en la memoria de La Habana [Vieja] ¿no?*

**MC.** Mañana pueden venir, como digo yo, con bulldócer y barrer con toda esta maravilla que es el núcleo fundacional restaurado y vivo; borrar la obra de tantos años de la Oficina del Historiador. Sin embargo, mientras esté la revista *Opus Habana*, mientras esté el *Programa Cultural* mensual, mientras esté el testimonio de lo que realizamos todos los días del año, por lo menos esa memoria histórica va a quedar para que las generaciones que vengan sepan que existió. Como mismo van a quedar los libros, impresos. Porque, de hecho, otra de las líneas que tiene la editorial es la línea multimedia.

**AS.** *En ese sentido, ¿Vds. no han pensado en expandirse al formato digital, sin que tenga que existir la duplicidad con la edición impresa?*

**MC.** Durante el año pasado tuve dos estudiantes del ISDI haciendo con nosotros prácticas pre profesionales, y su tesis fue precisamente esa: una colección de *ebooks* de Ediciones Boloña. Podríamos empezar con algunos libros, digamos, de cabecera de la editorial. Pero la idea era seguir con libros específicamente concebidos para *ebook*. No hay necesidad de doblar una edición impresa. Son libros para un público que los va a “consumir” así. Entonces hay que pensar en una estrategia para eso, pensar en poner a funcionar el sitio web, como ahora mismo estamos empezando a dar los primeros pasos. Si quieres entra en publicaciones.ohc.cu sin el triple doble w. El objetivo es lograr un posicionamiento en el entorno digital, salir del desfasaje en el cual nos encontramos.

**AS.** *De momento da la impresión de que el trabajo editorial en Boloña incluye una suerte de visión caleidoscópica, en*



*todos los sentidos. Porque tienes en mente varios tipos de lectores; también varios tipos de obras, varios niveles de lector también. O sea, ¿cómo tú conjugas todo eso, como se te da el día a día?*

**MC.** Volviéndome loco. Porque, además, aquí vienen tantas personas todos los días, que nada más atendiéndolas se me va el día. ¿Cómo yo adelanto? Casi siempre después de las seis de la tarde. Es mucho el estrés, pero es muy gratificante porque ves madurar esas criaturas que soñamos. Muy gratificante, pero muy extenuante también. Porque el tiempo no da. Muchas personas se acercan todos los días a proponer libros, algunos son valiosos, algunos son de grandes figuras, de intelectuales de este país que a uno le apenas decir: “Mire, por ahora no podemos, o espere un año, o espere dos”. Porque yo creo, y me ha pasado sobre todo ahora después de la Feria del Libro, que nos ha ayudado en la promoción y proyección nacional de nuestro quehacer, pero a la larga también es una soga al cuello... porque llueven las propuestas de gente que quiere publicar aquí sus libros y estamos sobrecargados. A causa de la Feria, tuvimos que aplazar el plan editorial previsto, para publicar libros de Leal, porque él hizo un compromiso con el Instituto del Libro: que sus libros, como intelectual a quien se dedicaba la Feria, se dedicaran a China, el país invitado de honor; y de su publicación, Boloña se encargaba para no perjudicar los presupuestos de otras editoriales. Eso tuvo un costo, no solo económico. Desde el punto de vista editorial, fue tremendo para mí. Tuve que asumir muchas cosas y me sentía ahogado. ¡Y había que hacerlo! Había que hacer incluso reediciones de libros de Leal que pudieran venderse en quince, veinte pesos, para que la gente pudiera comprarlos. No solo pensando en La Habana, donde la gente al final puede esperar un poco y conseguir el dinero; sino en las provincias, donde estuvimos pocos días, y donde incluso los títulos más antiguos eran recibidos como si estuvieran recién salidos de imprenta.

**AS.** *Por supuesto, en una conversación contigo y sobre Boloña, el nombre de Leal reaparece con cierta frecuencia. Si tuvieras que nombrar, quizás dos, quizás tres figuras tutelares en tu vida, ¿a quienes mencionarías?*

**MC.** A Alfredo Guevara, a Monseñor Carlos Manuel de Céspedes y a Eusebio Leal. Los tres me enseñaron el amor a la responsabilidad. El amor por el conocimiento. Es decir, siempre cuestionarlo todo, siempre ir más allá de lo aparente, tratar de buscar el sentido de las cosas. Si yo te pudiera incluir una cuarta persona —porque en

realidad han sido cuatro, como los pilares sobre los que sostiene la mesa— sería Graziella Pogolotti. Cuando yo me gradué tenía la gran disyuntiva de irme para el ICAIC con Alfredo, de irme para la Fundación Alejo Carpentier, donde había hecho mi tesis con Graziella, o a la Oficina, con la que venía colaborando a través de *Opus Habana*. Al final fue la Oficina, aunque hubiera preferido simultanear, de hecho alguna vez lo hice en la Fundación... Hubiera querido simultanear más, incluso a costa de mi propio estrés, porque ahora me doy cuenta de que tengo mucho más [estrés] del que hubiera tenido, si me hubiera repartido un poquitico. Pero, aun así, tengo la satisfacción de haber permanecido años aprendiendo de ellos, viéndolos trabajar, sugiriéndome ellos lecturas, confesándonos momentos felices y amargos, conociéndolos en el plano íntimo. He tenido mucha suerte, he estado cerca de muchas personas, pero te diría que ellos han sido lo principal.

**AS.** *De hecho, los cuatro aparecen en tu libro La voluntad de prevalecer. Ahora, ¿no extrañas esa arista de tu vida...?*

**MC.** ¿De escribir?

**AS.** *De escribir.*

**MC.** Todos los días...

**AS.** *Y entonces qué...*

**MC.** ...y a toda hora. No me da el tiempo. En este momento estoy en una encrucijada, porque yo había mantenido hasta ahora, hasta el mes de febrero en que empezó la Feria del Libro —este año ya no lo pude hacer— una vinculación con la docencia, es decir, en la Universidad impartiendo clases. Es algo que también tengo como insatisfacción: me gusta lo que hago, estoy muy feliz aquí, pero estaría más feliz si hubiera mantenido todos los semestres mis clases. Y este no lo pude hacer por la Feria del Libro: empezó en febrero, terminó en mayo... es el semestre. Entonces, tengo relegada una parte de mi vida, que es la vertiente relacionada con la Universidad. Hace años terminaron todos los créditos de la maestría y no la he defendido, porque no he tenido tiempo para hacerlo, ya se me van a vencer, ya se me venció la categoría docente.

**AS.** *La última pregunta que te voy a hacer: ¿dentro de quince años dónde te imaginas estar?*

**MC.** En la Universidad.

## Del arte en Cuba: Esculturas,

René Hernández Barrios\*

**D**e plácemes están hoy las letras cubanas con el exquisito regalo que nos lega, para todos los tiempos, la profesora Lillian Llanes Godoy con esta obra verdaderamente monumental, en la que sensibilidad y espiritualidad, se dan la mano con la ciencia histórica y la literatura, en pos de la más pura cubanía.

Quizás sea este libro, uno de los mayores tributos que un investigador cubano entregue a la Patria en ocasión del 150 aniversario del inicio de las guerras por la independencia de Cuba, víspera de los doscientos años del natalicio del Padre de la Patria Carlos Manuel de Céspedes y los quinientos años de la fundación de la ciudad de la Habana.

Estamos en presencia de una minuciosa y profunda investigación histórica que retrata, desde el arte escultórico, una de las épocas más complejas de la historia de Cuba, los años transcurridos entre 1900 y 1930, primeros de la Cuba republicana. En las difíciles circunstancias de cuatro intervenciones estadounidenses —la existencia de la Enmienda Platt, el establecimiento de la Base Naval de Guantánamo, la amenaza de imponer otras tres bases carboneras, y la incidencia directa en los destinos de la Isla de los procónsules establecidos en la Embajada de Estados Unidos en La Habana—, los artistas cubanos rindieron sentido tributo a los grandes hombres y mujeres que forjaron los cimientos de la nación.

Mucho se ha escrito sobre aquellos años de dependencia y frustración en los que el pueblo cubano buscaba, por diversas vías consumir los sueños republicanos de Céspedes y Martí. Fueron tiempos de elevadas pasiones; de acomodo de intereses: de guerras intestinas; de crisis de valores; de luchas reivindicativas; años tormentosos. Sin embargo, en medio de la turbulencia, hubo un recuerdo de gratitud para los fundadores que marcaron, como ídolos sagrados, a generaciones de cubanos.

Ya fuese por asignaciones gubernamentales o por colectas populares, previas licitaciones, escultores cubanos y extranjeros diseminaron a lo largo de toda la Isla, esculturas y bustos de grandes cubanos. Fue un verdadero y majestuoso desbordamiento. Como si los monumentos devolvieran la vida, el espíritu o los valores más puros, a los próceres y héroes que representaban. Nació una cultura que necesita hoy reverdecer, con la misma fuerza con que la asumieron los artistas de antaño.

De los antecedentes de este movimiento en la Cuba colonial y de la intensidad del trabajo de escultores y artistas plásticos en los primeros treinta años del siglo XX cubano y su accionar en la escultura conmemorativa, nos habla este excelente libro. Nos refiere, además, las diferentes corrientes de representaciones, columnas, obeliscos, arcos de triunfo, estatuas, bustos, monumentos, y el peregrinar de muchos proyectos hasta llegar al resultado artístico que hoy disfrutamos.

Una lección importante que nos deja, es el sentimiento de respeto y compromiso que aquella generación de cubanos sintió por la historia de la patria, para un pueblo abnegado y sufrido que trazaba las

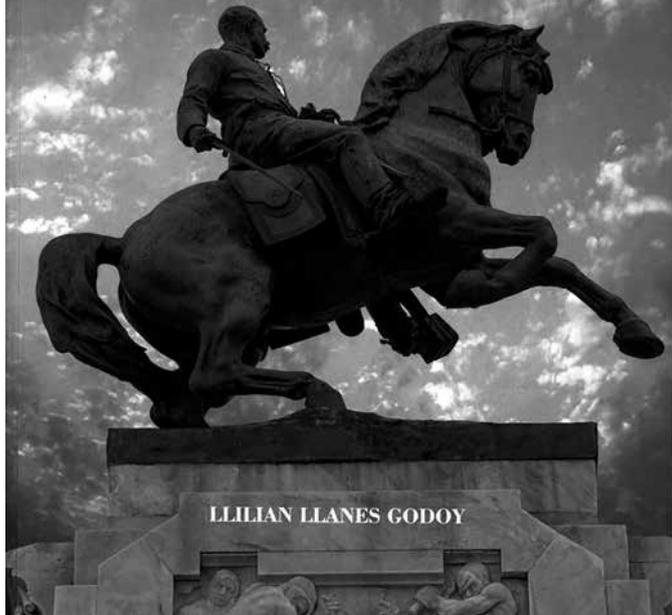


pautas de su identidad, y el culto a sus héroes constituyó una premisa de supervivencia nacional a la que los artistas de entonces no fueron ajenos.

Cada monumento, escultura o busto, tenía su sello y su vibra. Los creadores, con sus manos divinas, dieron vida eterna a quienes aportaron un grano de arena a la forja de la nación. Aquel contagioso movimiento atrajo a artistas de otros países, principalmente italianos. Los nombres de Carlo Nicoli, Ugo Luisi, Aldo Gamba, Giovanni Nicolini, Arturo Dazzi, Angel Zannelli, Salvatore Buemi, Héctor Ferrari, Mi-

## DEL ARTE EN CUBA

# ESCULTURAS



---

*He encontrado muchas sorpresas en la lectura de este libro, algunas que no tienen relación directa con la escultura propiamente, como la de una visión más profunda de esa etapa que conocemos como la República, la cual desafortunadamente estamos acostumbrados a ver de una manera simplista y caricaturesca, siendo un momento tan crucial y formativo para nuestra cultura.*

José Villa Soberón, del Prólogo del libro *Del arte en Cuba, esculturas*, de Lillian Llanes

---

En la página anterior, Monumento a Cervantes en el parque de San Juan de Dios, La Habana Vieja; y bajo estas líneas, escultura en la tumba de Miguel Mendoza, necrópolis de Colón.

chaele Giacomino, Domenico Boni, Ettore Salvatori, se unen a los cubanos Miguel Melero, José Vilalta Saavedra, Ramiro Trigueros, Rodolfo Hernández Giro, Esteban Betancourt, Mimín Bacardí, Teodoro Ramos Blanco, Juan José Sicre, Félix Cabarrocas, el venezolano Eloy Palacios, el serbio Alexander Sambugnac, el mexicano Carlos Noriega, el alemán Eberlein, entre otros.

También a la belleza del arte funerario dedica Lillian todo un capítulo, donde da vida a la necrópolis de Colón y el cementerio de Santa Ifigenia, dos de los camposantos más espectaculares de Cuba, arquitectónica y artísticamente hablando, verdaderos museos en los que la escultura contribuye a expandir la imaginación, el orgullo y la identidad.

Un último capítulo destaca el trabajo de la medallística, los retratos y la escultura decorativa. Con ello realiza un recorrido completo por el estado del arte en aquel período histórico.

Lillian Llanes Godoy tiene un espacio ganado entre los investigadores cubanos del arte. Lo tiene, además, en el magisterio y en la promoción de la cultura nacional. Ello la ha hecho merecedora de múltiples reconocimientos en Cuba y fuera de la Isla, entre ellos, la de miembro correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina. Sus obras han sido traducidas al inglés, publicadas en Estados Unidos, Gran Bretaña y España.

Es, sin dudas, una de nuestras principales historiadoras del arte cubano. Nuestra sincera felicitación al Fondo Cubano de Bienes Culturales y a Collage Ediciones por la feliz decisión de publicar esta joya.

A Lillian le agradecemos este deleite visual y espiritual, que nos renueva el orgullo de ser cubanos y nos identifica y acerca, desde la escultura, a figuras iconográficas de nuestra historia.

Nos deja, con esta obra, sedientos y ávidos de nuevas entregas.

\*Presidente del Instituto de Historia de Cuba.



# Acosta Danza – Temporada Verano

## Estreno de *Satori* y tres reposiciones.

### Iluminaciones del budismo en danza sincrética

Reny Martínez

Como lo ha definido el propio astro de la danza cubana, Carlos Acosta, fundador y director general de Acosta Danza —la más joven y multifacética compañía de danza de la isla grande de las Anti-



a acometer un espectáculo inspirado en conceptos del budismo zen: “un viaje espiritual que trasciende las fronteras culturales y de épocas”.

Otras tres piezas, en reposición, conformaron el programa de estas tres funciones estivales habaneras: *End of Time*, un dúo neoclásico elegíaco concebido en 1984 por el británico Ben Stevenson; laureado en el año de su estreno, cuenta con el edulcorado apoyo musical de una hiperromántica partitura del ruso Serguei Rajmáninov, inspirado en el filme *On the Beach* (1959), de Stanley Kramer, bailado aquí por Deborah Sánchez y Enrique Corrales (atenidos a los códigos clásicos, pero expresados con una febril convicción). Le siguió el breve solo *Impronta*, de la española María Rovira, con música original de Pepe Gavilondo, notablemente interpretado por Zeleidy Crespo, una diosa de ébano dotada de recursos técnicos y carisma simpar, que nos regala una evocación de gran belleza de la herencia africana de estas tierras. Y el cierre correspondió a *De punta a cabo*, en versión original de Alexis Fernández (Maca), “enriquecida por imágenes en video (*back-projections*) realizadas por X Alfonso —talentoso compositor, cantante y videoasta—, especialmente para esta compañía, cual una suerte de espejismo del sempiterno Malecón, también conocido como “el sofá de La Habana”, pretexto del autor para mostrar coreográficamente una deconstrucción de bailes populares de la pasada centuria, apoyado por la música de Kike Wolf (a partir de la conocida pieza *La bella cubana*, de José White) y de Omar Sosa. Aunque para este cronista no es lo mejor del repertorio, funciona como carta de presentación de una entidad local caribeña.

He dejado para el final los comentarios sobre la pieza que abrió el espectáculo. Pues hemos de tener en cuenta, sin duda, la importancia y complejidad del

tema abordado por Raúl Reinoso. Antes que todo, su título, *Satori*, es un término japonés que, en el budismo zen, se refiere al despertar espiritual, al cual se llega mediante la reflexión introducida por un Koan —obviamente, es una técnica de meditación religiosa—; dicho término también designa al estado de iluminación de Buda Gautama y los patriarcas del budismo.

Durante varios meses estuvo obsesivamente trabajando el coreógrafo con el objetivo de concretar una idea: tomar el concepto oriental y llevarlo hasta el contexto cultural cubano, hasta provocar con el encuentro de ambos un efecto sincrético. “Es muy complejo recrear lo que ocurre en la mente de una persona en su viaje espiritual”, confiesa Reinoso.

En esta, su tercera pieza para Acosta Danza, en el contacto con bailarines de ballet, se ha producido un cambio evidente en su poética, si comparamos los postulados técnicos y estéticos con *Anadromous* y el dúo *Nosotros*. La formación de Reinoso, en tanto que bailarín, proviene de la danza contemporánea: primero estudió en la Escuela Nacional de Arte (2005), y luego integró (2009) el cuerpo de baile de Danza Contemporánea de Cuba, bajo la dirección de Miguel Iglesias y los aportes del coreógrafo Jorge Abril. Actualmente, Reinoso muestra una clara inclinación por las líneas clásicas, por las posiciones académicas, y en ello ha contribuido positivamente en el montaje la eficaz participación de la “ballet mistress”, Clotilde Peón.

El elemento musical adquiere aquí suma importancia, en su objetivo de conseguir la coherencia necesaria en la producción de esta compleja puesta en escena: diez bailarines en busca de una identidad cultural, a la vez dinámica, creativa y espiritual, y ello a partir de “las dinámicas estructurales fragmentadas”. Se ha logrado, a juicio de este crítico, merced al

llas—, este programa estuvo signado por el verano de este hemisferio, al desarrollarse bajo estas condiciones físicas, climatológicas y espirituales: una estación que se ajusta a muchas características de las personalidades y el ritmo de los movimientos de los danzantes, que se enfrentaron al exigente público que colmó la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso durante tres jornadas.

En esta ocasión, la novedad convocante fue el estreno mundial de *Satori*, la tercera obra coreográfica de Raúl Reinoso, joven bailarín del conjunto, quien dio sus primeros pasos en el terreno de la escritura coreográfica en Acosta Danza. Esta vez asumió grandes riesgos al decidirse

# Porque la memoria siempre viene a asombrarla

Caridad Atencio

**D**e una poesía donde el acontecimiento desnudo dice poco, y es el recuerdo el que le confiere interés poético, donde el poema nace del contraste entre la experiencia vivida y el conocimiento del presente, recordando la atinada idea de Heaney, habré de hablar, de un libro donde habita “una voz serena [...] que el dolor ha pulido sin ahogar”. Me refiero a *Diapositivas*,<sup>1</sup> de Laura Ruiz Montes, quien cultiva una poesía coloquial sutilmente emotiva, bien recibida por la crítica y el lector, una poética conformada a partir de lo cotidiano con el afán demasiado inmenso de testimoniar:

“Cotidiano”

Friego la taza donde mi hija desayunó antes de partir.

Concentrada reviso los restos.

Quiero adivinar el futuro.

¿Hacia dónde?

¿En qué país?

¿En qué momento?

En el fondo

los grumos de leche en polvo

envejecida

delatan la imposibilidad de predicción.

Mi hija acaba de partir.

La Habana es su Ciudad Luz  
su huida del infierno provinciano  
del chisme barroco y del ocio.

*Comprendo*, digo,

En mi espléndida capacidad

de entenderlo todo

—menos a mí.

Pero aún insisto

fijo la pupila

casi hasta que las cuencas

quedan vacías.

Miro el fondo de la taza

y vienen de vuelta

todos los sabores de mi paladar infantil

el polvo blanco sobre el uniforme

escolar



trabajo conjunto del compositor Pepe Gavilondo con el coreógrafo. Ciertamente, ambos han crecido en lo artístico durante

dancia. Pero no es así, a veces la música tiene más que decirnos que la propia coreografía. Parece una contradicción, mas, entonces, el compositor despeja las incógnitas: la misma naturaleza de la coreografía, que posee varias secciones con distintas dramaturgias y mensajes, nos hace entender el material compositivo como si fuera una pieza sinfónica. Es decir, engrandece la música.

Los conceptos humanistas que contiene *Satori*, añadió Gavilondo, indujeron a acudir a la voz humana, para ello contó con la participación del excelente coro Schola Cantorum Coralina. “El resultado final es como una sinfonía”, apuntó. La música que invadió la sala es muy dramática, imponente y sensible, en suma, la “comprensión” en el budismo zen.

Estamos ante un notable trabajo coral por parte de bailarines muy seguros, seleccionados por el creador, entre los que podríamos destacar las prestaciones puntuales de Zeleidy Crespo, Julio León o Jayron Pérez.

Imposible concluir sin mencionar los meritorios diseños de luces (a veces con rasgos de protagonista), de la italiana Fabiana Piccioli, los variados recursos escenográficos, así como los inteligentes figurines del antillano Angelo Alberto. Agosto 2018.



el proceso de creación de la obra. Aunque la composición goza de un fuerte componente de música electrónica, no faltan la riqueza de lo acústico y lo folclórico.

Cuando calificamos a un coreógrafo de musical, parece ser para algunos que cometemos una obviedad o una redun-



y la lata estrecha donde una vez vacía guardábamos lápices de puntas muy afiladas.

Friego la taza donde mi hija desayunó antes de partir. *Comprendo*, digo, con el terror de imaginarla dentro de veinte años delante de la cafetera tiznada despidiendo a quien parte hacia una ciudad de cualquier nombre mientras se pregunta si toda aquella luz habría de ser cierta.<sup>2</sup>

Encontramos un tono llano, seguro, en el que asoma, de vez en vez, un clamor ético donde es el amor el que reclama, el que pone las cosas en su lugar,<sup>3</sup> donde apreciamos el precio de vivir con seres que fueron segregados del amor:

“Hipótesis”

Antes que esa mujer empezara a maltratarnos en la ventanilla del banco antes que un hombre empujara a otro —ferozmente— para cruzar la calle o subir al autobús antes que el dependiente, con disimulo, alterara la balanza y la camarera decidiera, ella sola cuánto quería de propina y simplemente no trajera la devolución de la gran cuenta que fue que es que consumió todo mi salario antes de todo eso estoy segura

—no tengo otra opción que estarlo— una voz, en su oído, o alguien distante al otro lado del mar —estoy segura, repito— debió decirle que le amaba pero pasó un carro ruidoso, la llamada telefónica se entrecortó el email quedó en el éter cuando

falló la electricidad simplemente fue el trueno ensordecedor pero hubo algo que impidió que la frase fuera escuchada.

Algo de eso pasó, estoy segura...<sup>4</sup>

Así Laura en este y en sus libros anteriores canta a las pequeñas cosas cotidianas, en su más íntimo deseo, a las curiosas e intrascendentes, pues es ese tipo de poeta a la que la memoria siempre viene a asombrarla, pero en ello está en juego el despliegue de un ingenio personal que no llega a poblar del todo la fugaz vivencia, luego de recrear el pozo sin fondo en el que, como habitante de este país, hemos caído, y de olvidar nuestro mejor destino, como muestra de astucia, de pasajera astucia. En tal sentido caemos en cuenta que tanto poetizar como cronicar, o cronicar como poetizar es algo arriesgado que compromete la salud de los frutos, que, como apuntó William Carlos William, hay que decir con las cosas y no con las ideas. Por eso la consecución del recuerdo y lo emotivo a veces toma cuerpo, otras es un buscar infructuoso y constante. Dentro del primer ejemplo descrito figuran los poemas “Lentes”, donde asistimos a una enumeración no tan caótica, y sí gradual, de imágenes que nos abandonaron en las que se fueron partes importantes de nuestras vidas:

“Lentes”

La cámara de fuelle  
la cabeza bajo el paño  
todo el mundo frente al Capitolio  
nerviosos y con guayaberas  
la cámara pequeñita  
la kodak que parecía de juguete  
descubierta registrando  
el escaparate de abuela  
la Smena  
la Lubitel  
los rollos de 12 o de 36

la foto en que estoy con una bata de la misma tela que la blusa de mi madre

—yo prolongación de ella  
Jamás ella prolongación de mi—  
el revelado,  
la impresión en papel  
o la diapositiva  
que amarillean en el fondo de la caja

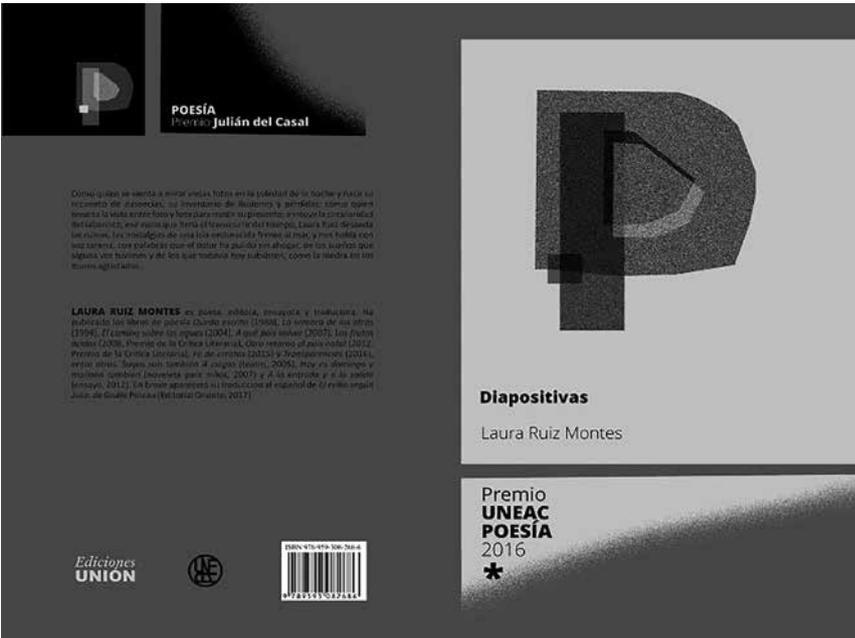
la cámara digital sofisticada  
la del celular  
todas las imágenes  
que en tropel vienen a la mente  
cuando alguien pregunta  
de cuántos píxeles es la tuya  
la ausencia de respuesta  
el recuerdo de aquellos  
a quienes los años  
las sofisticaciones  
carencias y partidas  
han ido dejando  
definitivamente  
fuera de la foto.<sup>5</sup>

Y el poema “Cifras”, efectivo y hermoso: Sorprende encontrar en otra ciudad lo que debió estar en estas noches del país.

Sorprende saber que aún existe la fragancia que durante años mi abuela celebró.

1800 no es solo un agua de colonia tampoco únicamente una cifra sino lo negado a cada una de las costas y que sin embargo reina como suele ocurrir con lo perdido.

Abro el frasco de 1800  
Caja de Pandora  
Que guarda  
—con restos de naftalina—  
la tarde de Sindo Garay  
sobre los perfectos senos de la bayamesa  
y a su lado en un rinconcito



el pañuelo de mi abuela empapado en el aroma que persiste en la *tremula* y *sola* habitación cubana.<sup>6</sup> De tal manera algunos de estos textos nos llevan a pensar: ¿el tratamiento profundo del motivo o el motivo profundo conspiran en el logro del poema que se teje con las miserias y maravillas cotidianas? Para alguna contestación léase el poema “Alzheimer”.<sup>7</sup> Son visibles en el cuaderno los lazos entre esta poética y la de Sigfredo Ariel, a quien rinde homenaje la autora, colocando de exergo un verso suyo, pues en su lírica hay “una insistencia en una nueva manera de lo conversacional, apuntando hacia una interpretación de la circunstancia vital, de la realidad que le es coetánea”,<sup>8</sup> la leve teatralidad de los finales y a veces también los finales prosaicos o que hilvanan frases hechas, como salvavida que arrebata el que está próximo a ahogarse, algunos poemas con visos alegóricos y otras maneras de la identidad con su acopio de dolor, al demostrar que este país está también en los que se fueron, en el oscuro encaje que conforman las relaciones de los que siguen aquí y los que se han ido. En *Diapositivas*, como en buena parte de la poesía de Laura, asistimos al canto de la cotidianidad que vive en el recuerdo, al canto del recuerdo que pervive en la cotidianidad —a veces logrado, en otras ocasiones se nota el intenso afán de poetizar una vivencia no tamizada, o que literariamente no ha retado al corazón— a lo que somos, con nuestras miserias y glorias de ayer y de hoy, cuerpo que se condensa y se eleva en algo a lo que llaman identidad.

**Notas**

- <sup>1</sup> Laura Ruiz Montes. *Diapositivas*. Ediciones Unión, La Habana, 2017. Este libro obtuvo el Premio UNEAC en 2016. Las palabras entrecuilladas que utilizo pertenecen a la nota de contracubierta del libro, que, por cierto, “hace gala” de un puntaje casi invisible. Por otro lado, pudiéramos decir que la cubierta tiene un diseño nada creativo.
- <sup>2</sup> Laura Ruiz. Ob. cit., pp. 13-14.
- <sup>3</sup> Véase el poema “Doméstico”, pp. 15-16.
- <sup>4</sup> “Hipótesis”, p. 19.
- <sup>5</sup> Ob. cit, p. 34 – 35.
- <sup>6</sup> Ob. cit, p. 49.
- <sup>7</sup> “Alzheimer”

Por un instante imagina  
a Romeo y Julieta  
saliendo de la ópera  
para ir a cenar salmón  
bautizado con finas yerbas.

O imagina  
que cada quien está solo,  
delante de una pantalla  
buscando maneras de comunicarse  
con el otro  
desde una habitación en penumbras  
o en un parque público dando voces.

Imagina que viven juntos,  
van a la plaza del mercado  
y el salmón con yerbas finas  
da paso al pan duro  
y a un pedazo de pollo para lujosos  
domingos.

Imagina  
que no hay ópera  
pero aún pueden reír sentados a la misma  
mesa.

Por un instante imagina  
que uno de ellos va dejando de recordar  
y el otro no se atreve a mencionarle  
nombres de ciudades  
ni apellidos de familias ilustres.

Imagina que ocurre un milagro.

Y nada se opone,  
nada interviene,  
no hay castigo.  
Imagina que se abrazan para dormir  
comen juntos,  
ríen juntos.

Por un instante imagina  
que llega la enfermedad  
el dolor,  
la ausencia de memoria.  
  
Imagina que lo olvidan todo,  
que los vecinos se asoman a las ventanas,  
traen un huevo hervido,  
un poco de sopa  
y comentan que cada vez  
se parecen menos a ellos mismos.  
Tanto que ya no saben  
quién fue un Montesco  
y quién fue un Capuleto.

Imagina  
que un día el silencio  
y el mal olor  
delatan el fin.

Imagina, por un instante imagina,  
Que nunca habremos de leer ese otro libro,  
Porque la Historia  
Es solo una ramita  
Que el viento rompe  
Y aterriza de repente a tus pies.\*  
\*Paul Auster.

<sup>8</sup> Virgilio López Lemus. “La Lírica. Panorama de su desarrollo” en *Historia de la Literatura Cubana*, T. III, *La Revolución (1959 – 1988)* Con un apéndice sobre la literatura de los años noventa, Editorial Letras Cubanas, 2008, p. 51.

**Premio Nacional del Humor 2018**

Al actor Octavio Fernández, el popular “Churrisco”, y al caricaturista Pedro Méndez, les fue otorgado el Premio Nacional del Humor 2018 como reconocimiento a una vida dedicada por entero al desarrollo de este género en Cuba.



Churrisco, quien lleva más de 40 años en la escena, se ha destacado por brindar lo más genuino del humorismo criollo y regalar la mejor imagen de Cuba. Según sus propias palabras: “Todo premio es obra y voluntad de un jurado, tienen una causa y un efecto. No hay nada más noble para un actor que hacer reír a un pueblo como el cubano. Yo nací para ha-



cer reír a los demás”. En cuanto Pedro Méndez ha trascendido por su quehacer en el humor gráfico, en particular su paso por *Melaíta*, la publicación villaclareña del género. Tiene en su haber más de una decena de exposiciones personales y una treintena de colectivas en las principales plazas del país. Fue también premio de la popularidad en la XII Bienal Internacional del Humor de San Antonio de los Baños y Medalla de Oro en Historieta.

**Declaran al Ballet Nacional Patrimonio Cultural de la Nación**

El Ballet Nacional de Cuba, dirigido por la *prima ballerina assoluta* Alicia Alonso, fue declarado Patrimonio Cultural de la Nación, según una resolución del Ministerio de Cultura, que honra la larga trayectoria de este conjunto danzario y su prestigio ganado en escenarios de todo el mundo. El documento reconoce, asimismo, a la compañía “como la máxima expresión de la escuela cubana de ballet, que ha logrado una fisonomía propia donde se funde la tradición de la danza teatral con los rasgos esenciales de la Cultura Nacional”.

Fundada en 1948 por Alicia y Fernando Alonso, el Ballet Nacional de Cuba, la compañía que llegaría a convertirse en el referente por excelencia del baile clásico en la Isla, y tras siete décadas de trabajo ininterrumpido es hoy una de las más prestigiosas compañías de su tipo en el mundo. De sus filas salieron varias grandes figuras del ballet, entre ellas las llamadas

cuatro joyas: Loipa Araujo, Mirta Plá, Josefina Méndez y Aurora Bosch. Entre los hombres destacan, entre muchos otros, Alberto Alonso, Alberto Méndez y Carlos Acosta. **(PL)**

**Manzanero y Santa Rosa en La Habana**

Un fecundo y vasto repertorio realiza la trayectoria del cantautor mexicano Armando Manzanero, quien vistió el malecón habanero de nostalgia con su concierto. Nacido en 1935 en Yucatán, es el compositor vivo más influyente de la música latinoamericana y durante siete décadas sus canciones han formado parte de la banda sonora de varias generaciones de latinoamericanos. Autor de más de 400 temas, entre sus clásicos aparecen “Somos novios”, “Esperaré”, “Contigo aprendí” y “Esta tarde vi lover”, los cuales han sido versionados, entre



otras, por grandes figuras como como Pablo Milanés, Roberto Carlos, Julio Iglesias, Alejandro Sanz, Luis Miguel, Frank Sinatra, Andrea Bocelli, Ellis Regína y Juan Gabriel.

El músico mexicano en su aplaudida presentación habanera, agradeció a Cuba la acogida para con él y su equipo, y destacó el detalle de cómo aprendió a hacer canciones. Durante la velada, lo acompañaron en varios temas los intérpretes cubanos Eliades Ochoa y Haila María Mompié, y también la mexicana Aranza. Por último, junto a Omara Portuondo, con otro de sus clásicos, “Adoro”, Manzanero despidió su



primer recital en Cuba, aunque con las ansias de volver, según sus propias palabras.

Por su parte, Gilberto Santa Rosa, ganador de varios premios Grammy Latinos y con muchos seguidores en la Isla, ofreció en Cuba dos conciertos, a propósito de su gira 40 y *Contando*,

con la que celebra cuatro décadas de carrera musical. La primera presentación del boricua tuvo lugar en el Festival Josone Varadero Jazz & Salsa, donde encabezó el cartel del evento junto a otros prestigiosos músicos extranjeros y locales, entre ellos, el cantautor salvadoreño Álvaro Torres, el jazzista estadounidense Nicholas Payton y los cubanos Gente de Zona, el pianista Alejandro Falcón y la legendaria agrupación rumbera Los Muñequitos de Matanzas. En La Habana, donde era esperado por los amantes de la música salsa desde hacía décadas, el Caballero de la salsa, como también se conoce al cantante, inundó el Malecón con éxitos como “Vivir sin ella” y “Que alguien me diga”. Pero, si esperado fue este concierto por el público cubano, las expectativas del salsero no fueron menores: desde que puso pie en la Isla dijo estar ilusionado con no defraudar a quienes siguen su música.

**Premio Nacional de la Radio**

En el año del aniversario 60 de la fundación de Radio Rebelde, el Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT) acordó conferir el Premio Nacional de Radio 2018 a cinco prestigiosos realizadores del país, los cuales han distinguido con su obra el papel de la mujer y de las emisoras municipales en el actual quehacer de este medio de comunicación. Los laureados son Magaly Bernal Hernández, actriz y locutora de Radio 26, de Matanzas; Tomás Ernesto Martínez Robles, locutor, escritor y director de programas de Radio Granma, emisora municipal de Manzanillo, Granma; Elina Pelegrí Trujillo, locutora de Radio Guamá, de Pinar del Río; Juan Manuel Piñera Infante, asesor, escritor y director de programas de CMBF Radio Musical Nacional; y Roberto Pacheco Martínez, narrador-comentarista deportivo de Radio Rebelde. Este último, en nombre de los laureados, expresó el agradecimiento y compromiso de continuar trabajando para que la radio, un medio que por sus 96 años ininterrumpidos de transmisiones en Cuba se erige como patrimonio cultural de la nación, siga estando en la preferencia del público por su inmediatez y capacidad de llegar hasta el último rincón del país.

**Trinidad Ciudad Artesanal del Mundo**

La ciudad de Trinidad ha sido declarada Ciudad Artesanal, luego de un extenso proceso de evaluación por el Consejo Mundial de Artesanías, organización fundada en la década de 1960 en los Estados Unidos. De esta forma, la llamada Ciudad Museo se convierte en una urbe única entre las nuestras.

El director del Fondo Cubano de Bienes Culturales en Sancti Spiritus, Roberto Ponce, hizo saber a la prensa que en junio la tercera villa fundada por los españoles en la Isla recibió la visita de integrantes del Consejo Mundial provenientes de 11 países. En dicha visita, el uruguayo Alberto de Betolaza, presidente para América Latina de la organización, apuntó que resulta sui géneris cómo en la Ciudad Museo del Caribe se mantienen vivas las confecciones de manualidades de antaño. Esas manualidades, además, son el modo de subsistencia de varias generaciones de trinitarios, quienes, en su mayoría, se han nutrido de los conocimientos y las tradiciones transmitidas de generación en generación.

A partir de ahora Trinidad tiene un gran reto: mantener la condición, por lo que tendrá que desarrollar y fomentar proyectos de interés socioculturales y comerciales. Luego de 1988, cuando esta urbe, junto al Valle de los Ingenios, integró la lista del Patrimonio Mundial de la Humanidad que patrocina la Unesco, no había merecido un reconocimiento de tanto impacto a nivel internacional. Ciudades en China, India, Irán, Chile y Dinamarca ostentan el prestigioso título de Ciudad Artesanal del Mundo, un verdadero atractivo para que hasta ellas lleguen personas que encuentren en la artesanía una expresión de autenticidad.

### Despedidas

En los últimos meses Irida Malberti, Natalia Herrera, Alberto Tosca y Carilda Oliver Labra, valiosas personalidades de la cultura cubana, pasaron a alojarse en nuestros recuerdos gracias a la obra que nos dejaron.



Irida Malberti, reconocida artista que durante más de 70 años trabajó con los niños y para ellos, destacándose en tales empeños por la dirección del Ballet Infantil de la Televisión Cubana y sus aportes a un proyecto cultural único y necesario en Cuba: La Colmenita. Natalia, otra querida presencia en la televisión, fue una



actriz que aunaba a su intensa raíz dramática una fuerte vis cómica. Ostentaba los premios Nacional de Televisión y de Humorismo, y fue distinguida como Artista Emérita de la Radio y la Televisión Cubanas, medios en los que trabajó en novelas, teleplays y programas humorísticos. Tampoco podemos olvidar sus actuaciones en varias de las más renombradas cintas de la cinematografía nacional.



Alberto Tosca, por su parte, fue uno de los grandes juglares de la segunda generación de la Nueva Trova. Canciones suyas como "Paría" "Sembrando para ti", "Canción para despertar a mi amor", "Libre yo", "Ni un ya no estás", entre otras, interpretadas por él o por figuras como Silvio Rodríguez, Xiomara Laugart, Tania Libertad, Gilberto Santa Rosa, Carlos Santana, han pasado a integrar el imaginario de nuestro pueblo. En el momento de su fallecimiento estaba preparando un nuevo disco con algunos de sus más reconocidos éxitos musicales, en la voz de destacados trovadores cubanos. Por último, a los 96 años falleció Carilda Oliver Labra, Premio Nacional de Literatura en 1988,



y llamada por todos "la novia de Matanzas". Con ofrendas florales de los más altos dirigentes del país y de la provincia, y la presencia de autoridades y personalidades de la cultura, Tirry 81, su casa de siempre, acogió a todo el pueblo matancero que fue a despedirse de su gran poeta. La autora del "Canto a Fidel" publicó unos 40 libros de poesía lírica, épica y erótica, traducidos a varios idiomas. Entre los más conocidos pueden citarse *Al Sur de mi garganta*, escrito en 1949 y que le valiera el Premio Nacional de Poesía de 1950, *Canto a Martí*, *Las sílabas y el tiempo*, *Calzada de Tirry 81*, *Los Huesos alumbrados*, *Desaparece el polvo*, *Se me ha perdido un hombre*, *Error de magia*, y *Tú eres mañana*. Sin lugar a dudas, la frase "me desordeno, amor, me desordeno", del poema de igual nombre, es la primera que se evoca cuando se le menciona, por la que todo el pueblo la conoce. Recordar la fecha en que se escribió, 1946, dice mucho del temperamento y el espíritu transgresor que siempre caracterizaron a Carilda.

### Chucho Valdés

#### Premio a la Excelencia Musical

El jazzista cubano Chucho Valdés recibirá el premio a la Excelencia Musical de los Latin Grammy 2018, que entrega la Academia Latina de la Grabación, promotora y organizadora de los Latin Grammy, en ceremonia privada que tendrá lugar el 13 de noviembre, en el hotel Four Seasons de Las Vegas, dos días antes

de que en la misma ciudad se celebre la gala de la decimonovena entrega de estos galardones. Además de Chucho, serán premiados el español Dyango, el brasileño Erasmo Carlos, el puertorriqueño Andy Montañez, el dominicano Wilfrido Vargas y los mexicanos José María Napoleón y Yuri.

Durante la más reciente presentación de Chucho en la Isla, cuando ofreció junto a la cantante argentina Patricia Sosa el concierto titulado *Once. Concierto para dos*, hizo saber que en agosto de 2019 iniciará en La Habana una serie de conciertos con invitados especiales, entre los que están Wynton Marsalis, Herbie Hancock y Chick Corea, presentaciones que piensa repetir después cada nuevo año.

### Crea la UNESCO cátedra Alicia Alonso

La UNESCO ha creado la Cátedra Iberoamericana de Danza Alicia Alonso, adscrita a la Universidad Rey Juan Carlos, de España, con lo cual se abre una nueva vía de cooperación internacional en el campo de la formación y la investigación de la enseñanza universitaria de la danza y otros géneros artísticos afines, y asimismo, coadyuvar al estudio y preservación del patrimonio inmaterial en esta disciplina. El proyecto aprobado involucra la colaboración de diferentes instituciones españolas e hispanoamericanas. La Universidad Rey Juan Carlos, de Madrid, acoge desde hace varios años el Instituto de la Danza Alicia Alonso, entidad que propuso a la UNESCO la creación de la cátedra que ahora se funda.

### Cátedra Juan Formell en la Universidad de las Artes

En homenaje al músico cubano Juan Formell, fundador de la orquesta Los Van Van, el Instituto Superior de Arte (ISA) inauguró una cátedra que lleva su nombre. El propósito es rendir un tributo permanente a quien dirigió durante más de 40 años la renombrada agrupación musical. La decana de la facultad de música del ISA, María del Rosario Hernández, expresó que el espacio supone un reto, pero es una manera de acercar mucho más a los cultivadores de los géneros más difundidos en Cuba, como el son y la guaracha. Desde aquí, los alumnos también tomarán clases de repertorio y participarán en concursos y coloquios, agregó la especialista. Como actual director de la agrupación, hijo y heredero de esa sonoridad, Samuel Formell reconoció y agradeció el homenaje a su padre. "Cada vez que el tiempo nos lo permita, pasaremos para explicar cómo él escribía los arreglos, la armonía, cómo surgieron Los Van Van, cómo se iniciaron y todo ese espíritu de Formell, como verdadero revolucionario de la música popular cubana", concluyó el director y baterista de la orquesta.

El pasado 12 de julio, en nuestra galería Espacio Abierto fue inaugurada una muestra de la artista canadiense Bryde Kelly. Del catálogo de mano son estas citas:

“Los límites entre lo real y lo irreal, lo esencial y lo accesorio, lo útil y lo inútil, lo verdadero y lo falso, lo egoísta y lo altruista, resultan un sendero poblado de tantas incógnitas que solo algunos se aventuran a transitar por él. Sin embargo, numerosas lecciones se despliegan ante nuestra existencia al adentrarnos en el camino de las experiencias emocionales, las energías que movilizan y nos conectan con la naturaleza, las relaciones humanas, la espiritualidad que nos rodea. Diversas son también las enseñanzas que conducen al desmontaje de aquellas barreras que nos impiden liberarnos de creencias, conceptos, apegos, inhibiciones, condicionamientos.

Bryde Kelly, desde una postura muy personal, transita por este universo poblado de interrogantes y enigmas. El “despertar”, tanto de la conciencia que habita en la naturaleza como del ser interior, tomando como punto de partida los Yoga Sutras de Patanjali, resulta el hilo conductor del conjunto de obras que esta artista canadiense expone por primera vez en nuestro país [...]

La práctica artística ofrece a Bryde Kelly un recurso ilimitado de (re)planteamientos constantes para explorar, concebir, imaginar y comprender un mundo que en ocasiones solo se vislumbra. Cada impresión expuesta, donde utiliza las técnicas de la colografía, punta seca y xilografía, es un proceso de reflexión y reencuentro consigo misma y con esa conciencia universal que desempeña todos los papeles de este mundo [...]

Al decir de la artífice, sus piezas recorren múltiples terrenos: el equilibrio entre las energías masculinas y femeninas, la naturaleza, la espiritualidad y la experiencia humana en los tiempos modernos a través de un lente feminista [...] Despertarse es como una serie de reflejos en un espejo donde la artista se vuelca y mira hacia sí misma, sin espacio ni distancia, como el huevo áurico de los yoguis, por encima de lo real o imaginado.”

*Yurima Calero Balmaseda*

Y para las *Tentaciones del Ingenio*, la siguiente exposición presentada en nuestra galería, su creador escribió estas palabras:

[Esta muestra] es un subterfugio para mostrar, desde la imagen de la mujer la imaginería de “lo femenino”, que de alguna manera recorta una porción llamativa de carácter visual, distinguida desde presupuestos estéticos y socioculturales como representación antropológica por sus rasgos diferenciadores y distinciones de su rol de género, asociada a una delimitada zona de la cultura material y espiritual en diversos contextos y momentos históricos mediante iconos, símbolos, señalizaciones o emblemas en el imaginario universal o nacional.

Estos presupuestos [...] interponen momentos de referencias a la tradición y cultura popular como vehículo de significados de la producción simbólica de las diversas expresiones de la historia de la humanidad, presentes en las obras de arte como canon, modelo, tipología iconográfica, conceptos, teorías e ideologías, y que designan culturalmente épocas, tendencias, estilos o movimientos. [...]

Esta propuesta plástica se proyecta retomar estos paradigmas icónicos como alternativa de reconstrucción del texto visual para remover la eficacia de las señalizaciones discursivas y visitar desde los tipos ideales de la imagen de la mujer, [...]

la subjetividad, lo interno de las actitudes, las emociones [...] en las formas del rostro, las posiciones del cuerpo, lo gestual y las actitudes corporales, no solo como algo externo de los costumbrismos tipificables en la imaginería de “lo femenino” en la cultura tradicional. Se han retomado y manipulado con toda intención formas de expresión que evocan también en las composiciones recursos y medios expresivos del arte *naif*, al aplicarse colores brillantes, fuertes y contrastados, así como la sustitución en algunas obras de la perspectiva por la yuxtaposición, alteraciones de indicadores de espacios recreados o imaginados, con la intención de reafirmar la información artística vinculada a temáticas relacionadas con la mujer desde lo popular y lo tradicional, lo nacional y lo universal.

*José Clemente Gascón*