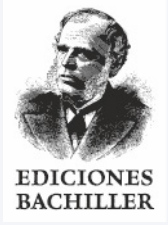
Discursos de ingreso a la ACADEMIA CUBANA DE LA LENGUA

1989-2024

Ediciones Bachiller

Discursos de ingreso a la ACADEMIA CUBANA DE LA LENGUA 1989-2024

Compilador Arturo Arango



La Habana, 2025

Título: *Discursos de ingreso a la Academia Cubana de la Lengua (Académicos de número 1989-2024)*

Edición: Nora Lelyen Fernández
Diseño de cubierta: Yury Díaz Caballero
Versión PDF: Damaris Rodríguez Cárdenas

© Arturo Arango, 2025
© Sobre la presente edición: Ediciones Bachiller, 2025

ISBN: 978-959-7281-15-3

Ediciones Bachiller
Biblioteca Nacional de Cuba José Martí
Ave. Independencia y 20 de Mayo,
Plaza de la Revolución, La Habana, Cuba

bibliocuba2018@gmail.com
www.bnjm.cu

Índice

Sinopsis / 7

Pórtico / 8

Miguel Barnet
La novela testimonio: alquimia de la memoria / 10

Luisa Campuzano
Cervantes en Carpentier / 15

Lisandro Otero
Elogio de Quevedo / 22

Manuel Díaz Martínez
La polémica del modernismo / 29

Eusebio Leal Spengler
El diario perdido de Carlos Manuel de Céspedes / 35

Sergio Valdés Bernal
La lengua española en Cuba:
gestora de la nación y soporte idiomático de nuestra cultura / 56

Enrique Saínz
Espejo de paciencia y la sensibilidad cubana / 65

Roberto Fernández Retamar
El español, lengua de modernidades / 76

Graziella Pogolotti
El teatro en la narrativa de Alejo Carpentier / 88

César López
Triunfo de la palabra / 94

Pablo Armando Fernández
El paisaje afectivo en el *Diario de Campaña* de José Martí / 104

Ambrosio Fornet
Sobre la conveniencia de elaborar un discurso
apropiado para ingresar a la Academia Cubana de la Lengua / 117

Nancy Morejón
España en Nicolás Guillén / 125

Reynaldo González
Ramón Meza: La ironía incomprendida / 141

Gisela Cárdenas
Pasado y presente de la lexicografía cubana / 153

Rogelio Rodríguez Coronel
Lecturas sucesivas (*Jardín*, de Dulce María Loynaz,
y *Delirio y destino*, de María Zambrano) / 178

Carlos Manuel de Céspedes García-Menocal
El Padre Félix Varela y España / 189

Abelardo Estorino
José Jacinto Milanés visita las tertulias delmontinas / 210

Margarita Mateo Palmer
Las palabras como peces dentro de la cascada: Lezama Lima y el lenguaje / 221

Elina Miranda Cancela
Mujer que sabe griego… / 234

Marlen A. Domínguez Hernández
Para una contribución a la lingüística histórica cubana o la literatura al revés / 250

Nara Araújo
La Isla de Cuba: viaje, imagen y deseo / 267

Antón Arrufat
Las virtudes del habla / 284

Roberto Méndez Martínez
Ópera y discurso histórico-narrativo
en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier / 296

Ana María González Mafud
La enseñanza de la lengua y la aprehensión del ser cubano / 315

Maritza Carrillo
A propósito de la historia de las ideas gramaticales y su enseñanza en Cuba / 334

Jorge Fornet
Narrativa en movimiento: algunos clichés y ciertas impugnaciones / 356

Mirta Yáñez
El personaje femenino en el romanticismo
latinoamericano: De ángel del hogar a bruja transgresora / 375

Cira Romero
Lino Novás Calvo entre la incertidumbre y la certeza / 398

Reinaldo Montero
Abelardo Estorino y la condición suficiente / 419

Leonardo Padura Fuentes
¿Para qué se escribe una novela? / 432

Leonardo Sarría
Los cuentos del *Papel Periódico de la Havana* / 452

José Antonio Baujin
El tema colombino y la reflexión carpenteriana sobre Historia y poder / 463

Aurora Camacho Barreiro
Tras el fuego escondido: notas para el estudio
de obras cubanas decimonónicas con valor lexicográfico / 478

Arturo Arango
En busca de espacios perdidos / 487

Lydia A. Castro
Apuntes sobre la recepción de la terminología
del beisbol en el *Diccionario de la lengua española*
y su documentación textual en los corpus de la RAE / 503

Rafael Rodríguez Beltrán
La ópera en las novelas de Alejo Carpentier / 525

Zuleica Romay Guerra
¿Literatura afrocubana? Caminos
para renovar esencialismos o reinventar la tradición / 541

Sinopsis

Discursos de ingreso a la Academia Cubana de la Lengua (ACuL) —como indica su nombre— reúne las palabras de aceptación como Miembro de Número a la Academia (en el periodo comprendido entre 1989 y 2024), de los intelectuales cubanos que hacen suyo, con su quehacer, su lema "Letra y espíritu"; fervientes y rigurosos veladores del idioma español y la variante cubana que conforma nuestra identidad.

Pórtico

El 19 de mayo de 1926 la Real Academia Española (creada en 1713) aprobó la fundación y composición —tal como mandaba el protocolo— de la Academia Cubana de la Lengua. Ese reconocimiento fue relativamente tardío si se considera que en el siglo xix (específicamente entre 1871 y 1887) habían sido fundadas las academias de ocho países: Colombia, Ecuador, México, El Salvador, Venezuela, Chile, Perú y Guatemala. Tuvieron que pasar casi cuatro décadas hasta que otros ocho países (Costa Rica, Filipinas, Panamá, Cuba, Paraguay, Bolivia, República Dominicana y Nicaragua) vieran nacer sus propias academias en los años que median entre 1923 y 1928. A partir de 1931 se incorporarían de forma más esporádica las restantes (Argentina, Uruguay, Honduras y Puerto Rico), hasta que en 1973 y 2016 se constituyeron las academias norteamericana y ecuatoguineana de la Lengua Española, respectivamente.

Por supuesto que tales fechas y orden no eran (del todo) arbitrarios, y respondían a las realidades de cada país y hasta al oscilante interés de la parte española de consolidar una gran familia panhispánica, proyecto que —como es natural— tiene no solo implicaciones lingüísticas o culturales, sino también políticas e ideológicas. En el caso de nuestra Academia resultaba imposible imaginarla cuando la Isla no era aún independiente; y en su definitiva constitución influyó, en lo inmediato, la ebullición política y cultural del país en la década del veinte del pasado siglo. También, desde luego, el interés expreso de prominentes intelectuales tanto en España como en Cuba. Desde aquí, fue capital la gestión de Fernando Ortiz, que corrió pareja a la de Manuel Serafín Pichardo, entonces secretario de la legación cubana en Madrid y académico correspondiente de la RAE.

Fue en la noche del 2 de octubre del mismo 1926, sin embargo, cuando se reunió en el local de la Academia de la Historia de Cuba, en el Palacio O'Farrill, y "con objeto de celebrar sesión para constituir la Academia Cubana [de la Lengua]", parte de sus dieciocho fundadores. Figuras sobresalientes de la intelectualidad cubana de entonces integraban ese grupo inicial que incluía, entre otros, a Enrique José Varona (primer director), Ortiz (vicedirector), el ya mencionado Pichardo, Rafael Montoro, Carlos M. Trelles, José María Chacón y Calvo, Manuel Márquez Sterling, Carlos Loveira y Jorge Mañach, quien para entonces tenía tan solo 28 años. En esa reunión, según consta en el acta correspondiente, Varona resaltó "la importancia que tenía para Cuba la constitución de esta Academia, dada la necesidad de velar por la conservación y pureza de nuestro idioma, que iba adquiriendo tendencias y fisonomías especiales".

Cien años después —como parte del rescate de la historia de la corporación— hemos querido recoger los discursos de ingreso de sus académicos de número. Ante la dificultad de recopilar el casi centenar de ellos pronunciados a lo largo de un siglo, y a la imposibilidad de reunirlos en un solo volumen, decidimos compilar en esta primera entrega los más actuales, con la esperanza de viajar luego al pasado, siguiendo la lógica de lo que Marc Bloch denominó *historia regresiva*. El período que cubrimos, por consiguiente, arranca en 1989, año en que ingresó el más antiguo de nuestros miembros activos: Miguel Barnet. El resultado son poco menos de cuarenta discursos, ordenados por las fechas de entrada de sus autores. De los que debieron estar aquí, solo han sido omitidos aquellos pocos que no conocieron versión escrita. Varios de los incluidos, por su parte, son versiones que fueron revisadas en algún momento para su publicación.

Basta ver la lista de nombres para darse cuenta de que en ella figuran varios de los protagonistas del campo intelectual cubano de las últimas décadas. Por cierto, la relevante presencia femenina, evidente en estas páginas, no arrancó sino en 1957, con el ingreso a la Academia de Dulce María Loynaz, quien sería su directora entre 1983 y 1995. En cuanto a los asuntos abordados, cubren un amplísimo espectro de temas y autores que abarcan, por decir algo, del romanticismo y el modernismo, al género novelístico y la nueva narrativa latinoamericana; de Cervantes y Quevedo al *Espejo de paciencia* y el *Papel Periódico de La Habana*; de Céspedes, Martí, Villaverde y Ramón Meza, a Guillén, Carpentier, Lezama Lima y Loynaz; de Milanés y Novás Calvo, a Estorino y Abilio Estévez; así como las más variadas preocupaciones lingüísticas, gramaticales y lexicográficas, analizadas tanto diacrónica como sincrónicamente. En pocas palabras, una gama de intereses, perspectivas y estilos que da cuenta de la diversidad de los miembros de la Academia Cubana de la Lengua.

Este volumen no hubiera sido posible sin la sagaz y persistente labor de compilación y editorial llevada a cabo por Arturo Arango, y sin la generosa colaboración material de Leonardo Padura. A los aportes de ambos académicos debemos sumar la meticulosa tarea llevada a cabo por Lisandra Fernández en la digitalización de buena parte de los textos. A ellos va nuestro más sincero agradecimiento que hacemos extensivo, de manera muy especial, a la Biblioteca Nacional José Martí y a su director, Omar Valiño, quien desde el principio apoyó la publicación de este libro en la prestigiosa Ediciones Bachiller.

Esperamos que, más allá del rescate de una historia y la celebración de un centenario, las páginas que siguen sean también un aporte a los estudios lingüísticos y literarios en nuestro país.

Jorge Fornet

Director de la Academia Cubana de la Lengua

Miguel Barnet[1]

La novela testimonio: alquimia de la memoria

Miguel Barnet (La Habana, 1940). Poeta, narrador y etnólogo. Ha merecido, entre muchos otros, el Premio Nacional de Literatura 1994 y el Premio Iberoamericano de Letras "José Donoso". Fundó y preside la Fundación "Fernando Ortiz", y presidió la UNEAC de 2008 a 2019, año en que fue nombrado Presidente de Honor de esa organización.

Yo veía los muros de las fortalezas coloniales de La Habana, y las catedrales de torres restallantes, y pensaba en los brazos comidos por el sudor y la fiebre que habían levantado piedra a piedra esos monumentos. Yo escuchaba las historias que me contaba mi padre de hazañas de capitanes y gobernadores y pensaba en el gesto oculto, en la osadía colectiva de quienes quedaban detrás de los muros invisibles de la historia. Yo era un niño diferente, a quien la épica de los acontecimientos le interesaba en tanto estuviera matizada de ese gesto oculto, de ese rumor callado de los que verdaderamente, a golpe de sacrificio, hacían la historia de todos los días.

Los fantasmas —como escribió Ambrosio Fornet—, no podían entrar en los libros de viajes ni en los relatos de los inflamados cronistas. Primero porque tenían el don de la ubicuidad y luego porque eran invisibles al ojo del sátrapa. El rico arsenal de leyendas, mitos y refranes creados por esta llamada "gente sin historia" quedaría anónimo esperando un siglo vindicador, una voluntad de fundación, por la fuerza del testimonio, que como fiel desagravio habría de devolverles la luz con la que forjaron días aciagos para emperadores y príncipes. Las lecciones de la historia latinoamericana dan en los años sesenta un impulso devastador a la obra testimonial. Su poderoso influjo orgánico impregnó de una sabia nutriente y renovadora a toda la literatura de este tipo que se desarrolló en América.

La introducción de la historia en la nueva narrativa, como brújula y bastón, ha tenido lugar tanto por medio del subjetivismo como del realismo testimonial. Dos corrientes que van aparejadas en una estrategia que incita y provoca nuevas vertientes ideológicas. La denominación "novela testimonio" constituye un intento de diferenciar

[1] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 23 de abril de 1989.

esta modalidad de otras formas posibles, algunas chabacanas y aberrantes, del testimonio y de la novela.

Novela testimonio, en esta denominación sintagmática, implica conjunción de estilos, conciliación y tendencias y fusión de objetivos: Enfrentamiento a los problemas del contexto americano. Violencia, dependencia, neocoloniaje, falsificación de la historia, mediante esquemas repetidos y vueltos a repetir. La novela testimonial pone en tela de juicio no solamente los estereotipos étnicos, culturales o sociales, sino también reelabora varios conceptos tradicionales de la literatura: el realismo, la autobiografía, la relación entre la ficción y la historia. Historia que reaparecerá siempre a través de momentos individuales y significativos de seres marginados. Revisar una interpretación del pasado manca y deforme, y ofrecer una visión desde una perspectiva contemporánea. La intencionalidad constituye la fibra misma de este tipo de obras. Marginados, seudomarginados, desclasados, vistos desde una óptica cóncava, escudriñando todos los lados, sin caer tampoco en un esquematismo plagado de intenciones demagógicas.

La subvención de los valores tradicionales tuvo lugar violentamente con el advenimiento de una nueva década. Esa fue mi experiencia más tremenda y devastadora. A golpe de cincel nos hicimos portavoces de una visión omnisciente del mundo y de nuestro papel en la vida del país. La identidad, esa materia tan entrañable para nosotros, y tan oscura y gelatinosa para otros países, fue algo que se reveló con toda su fuerza en los años prístinos de mi formación como escritor e investigador etnológico. Los estudios de la cultura popular tradicional, su lengua, se hicieron necesarios para un entendimiento más cabal de nosotros mismos. Y la búsqueda de la poesía de lo participativo nos llevó a nuevas y supremas instancias del ser nacional. Decía Aristóteles —con juicio clarividente—, que la poesía a veces se aproximaba más a la ciencia que la historia. Y para mí ha quedado demostrado palpablemente. Entiendo la vocación literaria en su función comunicativa sólidamente identificada con las raíces de una cultura concreta, de una cultura continental.

Soy hispanoamericano en tanto que soy cubano. Si lo que pomposamente podría llamar mi obra ha adquirido alguna resonancia se ha debido a que he tratado de entregar una imagen de mi país en toda su fuerza y autenticidad y desprovista de localismos folcloristas.

No soy un escritor puro. Soy algo así como un híbrido de halcón y jicotea. He intentado conciliar las tendencias sociológicas y antropológicas con las literarias, convencido de que andan juntas por cavernas subterráneas, buscándose y nutriéndose en jubilosa reciprocidad. Si ando a caballo entre estas dos corrientes es porque creo que ya es hora de que ellas vayan de la mano sin negarse la una a la otra.

La memoria, como parte de la imaginación, ha sido la piedra de toque de mis libros. Gracias, muchas gracias, noble y celestial Nemosina. Aspiro a ser un resonador de la memoria colectiva de mi país. Para ello es que voy al discurso oral, a los mitos y a la fabulística antropomórfica de Cuba: estado puro de la materia elaborada por Alejo Carpentier en *El reino de este mundo*. No aspiro a definiciones categóricas ni ofrezco soluciones sociales. Las soluciones sociales, bien, las soluciones sociales son el menester obligado de los políticos. Lo único que deseo es mostrar el corazón del hombre. De ese hombre que la historiografía tradicional marcó con el signo de un proverbial fatalismo, inscribiéndole entre "la gente sin historia". Creo haber demostrado, eso sí, que la vida de los hombres de la llamada cultura de la pobreza —como la definiera Oscar Lewis—, no siempre crece de una voluntad de ser, de una conciencia histórica. Y que cuando está anclada en un sentimiento de marginalidad la llama de esa vida alienta hacia el futuro.

No creo ya en los géneros, como nunca creyó el pueblo en ellos, el pueblo que cantó en décimas, en cuartetas, que contó en formas teatrales y noveladas, que lo supeditó todo a la eficacia del mensaje, que nunca se enquistó. Creo que nuestros pueblos tienen mucho que contar aún, y con su propio lenguaje, no con un lenguaje que le inventan para traicionarlo.

El equilibrio del gestor de la novela testimonio para contar con ese lenguaje sin adulterar sus esencias idiosincrásicas es un resorte necesario de la novela testimonio y una condición *sine qua non*. Ese equilibrio no se logra con un magnetófono o con el uso aberrado de las computadoras. Se logra únicamente con la afinación de un oído capaz de captar la entonación y la música de la historia. Y lo más recóndito del discurso oral e introspectivo. Retroalimentación necesaria en su nivel de comunicación y de logro de un entendimiento real de la identidad. Creo que en el lenguaje está la clave de este conocimiento y de esta estrategia. Y ese lenguaje debe poseer una entonación que no traicione su mensaje. En virtud del lenguaje se logra la comunicación. El lenguaje no es solo la palabra que se seleccione, sino el tono, las inflexiones, la sintaxis, la gesticulación. Si un personaje se mueve demasiado vertiginosamente, si zigzaguea, está dándonos un lenguaje. Ese movimiento, ese zigzaguear, requiere un lenguaje hablado propio, una manera quizás cortante, nerviosa, palabras poco rebuscadas, en fin…

Si el personaje es meditativo, tiende al lenguaje poético, pausado, mágico. Si es un personaje de acción, el lenguaje tendrá más elementos de sorpresa, será austero, perspicaz. He apoyado la mayoría de mis libros en la lengua hablada. He pensado que solo así les insuflaba vida. El lenguaje es el resultado de un proceso histórico y no una fuente natural portadora de una felicidad sensual y espontánea, como tampoco lo es el pueblo, esa entelequia de la que en ocasiones hemos abusado como de un trapo.

No se trata de elaborar tratados de lexicografía, sino de decantar mediante una criba literaria lo que hemos heredado de la tradición oral. De ahí que sea tan difícil el empleo del lenguaje hablado en la literatura, porque es otra trampa en la cual se puede caer embriagado por sus encantos estéticos o por sus caprichosas fonologías. Los autores de su propia pirotecnia verbal, láncense, sin freno al fuego de la palabra, a sus maravillosos destellos, a sus haces fulgurantes. Quien trabaje con el lenguaje hablado debe lanzarse a otro fuego más compacto, el de los laboratorios, el del análisis.

Todas las vidas son importantes, pero hay que saber extraer de ellas su timbre de resonancia universal.

La novela testimonio, al rescatar ese orgullo popular de ser, al reivindicar los valores que estaban escamoteados y revelar la verdadera identidad social del pueblo, ha contribuido al conocimiento y adaptación de la psiquis colectiva, a la idea de lo cubano y de lo americano, a la idea de lo auténtico, de lo verdadero, de lo esencial.

Las imágenes y los personajes puestos a jugar en el género de la novela testimonio pretenden mostrar los aspectos etnológicos de la historia, los procesos sociales, sus dinámicas internas; estudiar los casos individuales en función de los patrones de conducta colectiva y dar claves eficaces e imparciales para la interpretación de la historia y no para su burda descripción, como ha sido usual en los manuales extraídos de los viejos y apolillados archivos y de las tendenciosas cabezas de algunos hombres del pasado.

La novela testimonio, entiéndase bien, no debía ser de ningún modo el relato de un personaje atípico o sensacional, de un tipo humano simpático o aventurero que provea al lector de una fuente de goce y diversión superflua. Tiene que ser algo más que todo eso. La representación de un mundo al revés.

La función de la novela testimonio como rescatadora de un lenguaje raigal, de la vieja novela histórica, debe devolverle su acento original de contar a la novela contemporánea. Debe interpretarse como el surgimiento de un nuevo lenguaje cultural. La batalla frente a un engaño concreto apuntalado con clisés de vieja factura. El idioma juega un papel crucial en esta estrategia donde lo anónimo de sus voces sustenta su expresividad.

El arte es impuro y su naturaleza es proteica, lo sabemos, por ello debemos tratar de ir a su fondo más diáfano. Encontrarnos en él. He ahí su misión mayor. Yo quiero ser solo un resorte más en el resonador de mi pueblo. Que ese pueblo para quien escribo se reconozca en mi voz. Y descubra sus demonios apaciguados en la sustancia del tiempo. Es una tarea grande y ambiciosa. Memorialista, historiador, cuentero, cualquier cosa menos falseador de la historia de la gente que no pudo contar, para quien

me brindo en dulce y pronta servidumbre. Ser la voz del otro, solo de ángel, en medio de un coro antifonal.

Quiero saludar aquí a los hermanos Grimm, a Aurelio Espinosa y sus *Cuentos populares españoles,* a las brujas evanescentes que volaban de Canarias a Cuba, con potasa untada en las axilas, al Changó de la tierra Oyó, a Quetzalcoatl, y a Tezcatlipolca, llamado "gran árbol de espejo", y a toda la *Santa Compaña* gallega. Porque sé que ellos son el símbolo poético de la cultura que nos ha dado la lengua para contar. La cultura hispanoamericana que hoy esparce sus hojas, las hojas de un gran árbol mitológico, por las tierras del mundo.

Luisa Campuzano[2]

Cervantes en Carpentier[3]

Luisa Campuzano (La Habana, 1943). Ensayista, profesora universitaria y editora. Doctora en Filología Clásica por la Universidad de Bucarest. Fue profesora de la Universidad de La Habana. Dirigió el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas y fundó su Programa de Estudios de la Mujer. Dirigió las revistas *Universidad de La Habana* y *Revolución y Cultura*.

Quiero comenzar estas palabras agradeciendo a quienes desde hoy acompañaré en sus esfuerzos y su trabajo, la generosidad con que han promovido mi muy inmerecido ingreso a la Academia, el cual escasamente podrían justificar los muchos años que he dedicado —siguiendo el magisterio ejemplar de Vicentina Antuña— a la enseñanza del latín y, por ende, a un conocimiento mejor de la lengua española. Deseo de todo corazón que no se tome lo que acabo de decir como la vacía *recusatio* o la mendaz *deminutio* prescritas por la retórica, ni como un, a la postre, soberbio exceso de modestia, sino que se vea en ello un mínimo destello de lucidez, o, mejor, la consecuencia de un temprano acatamiento de aquella inscripción grabada en el frontón del templo de Apolo en Delfos, "conócete a ti mismo", que Sócrates —maestro y demonio del jardín de Academos—, adoptara como divisa, y que es, desde entonces, la contraseña de los humanistas.

Para cualquier cubano medianamente culto, cruzar el umbral de la casa de Dulce María, entrar en el espacio mágico de los Loynaz, es un acto preñado de posibilidades, un gesto que apela simultáneamente a la razón y al inconsciente, a la imaginación y a la memoria, al creer y al saber, al mito y a la crónica. Llamada inesperadamente

[2] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 23 de abril de 1990.

[3] Fuimos tres quienes ingresamos en la Academia esta tarde, por lo que su directora nos pidió que no habláramos más de quince minutos. Se reproduce aquí el texto leído entonces. En una primera versión ampliada se publicó bajo el título "Cervantes en Carpentier: una presencia constante", en: *Los Cervantes en la Isla*, Habana / Alcalá de Henares, Casa de las Américas / Agencia Española de Cooperación Internacional, 1994, p. 35 47. Luego, apareció en una segunda reelaboración y con el título "El 'síndrome de Merimée' o la españolidad literaria de Alejo Carpentier", en: *Gaceta*, 35, Bogotá, Aug. 1996, p. 34 40; en: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 3, Rio de Janeiro, 1996, p. 199 210; y en mi libro *Carpentier, entonces y ahora*, Letras Cubanas, La Habana, 1997, pp. 41-65.

a atravesar bajo este dintel, apenas comenzando a reponerme del asombro, no dudé ni un segundo en escoger el tema del discurso que debo pronunciar: "Carpentier y Cervantes". Solo después y poco a poco fueron revelándoseme, más que las razones, los impulsos de esta determinación.

Y es que la puerta que iba a franquear no solo me conduciría a la casa, para mí desconocida, en que ahora estamos y en donde había decidido que hablaría sobre Carpentier; sino que me remitía también, y sobre todo, a algo que conocía mucho mejor: a otro tiempo, a otra casa, a los hermanos que la vivían, a su jardín salvaje, invadido por toda suerte de plantas; al puente japonés, tendido sobre la copa de una mata de mangos, que unía las dos alas superiores del edificio en forma de herradura; a su planta baja ocupada por cajas y más cajas repletas de obras de arte sin desempacar; a los amaneceres a las seis de la tarde y a los anocheceres que coincidían con el alba; al continuo cambio de disfraces, a la llegada de Europa de las partituras que traían la música más reciente; al mundo entrevisto por un joven asmático, que "arrastraba la erre" y empezaba a ganarse la vida como periodista, que allí descubría, perplejo, las innovaciones tonales de Schömberg o el surrealismo *ante diem* de una cena de etiqueta servida, a las cuatro de la mañana, entre las ruinas de una mansión destruida por la guerra; llegaba, en fin, al universo mítico que su autor, de quien son las palabras que acabo de glosar, nos entrega para siempre al comienzo de *El siglo de las luces*.[4]

Pero hay también otra motivación, otro impulso que se concreta en este momento, mientras hablo o empiezo a hablar de quien no solo trenzaba en su urdimbre de historia y ficción el *entonces* y el *ahora*; sino el *acá* y el *allá*, adverbios de lugar que escanden la dialéctica de continuidad y ruptura, de sincretismos y simbiosis de nuestros pueblos nuevos. En este instante, hoy, veintitrés de abril, "Día del Idioma", cuando *acá* conmemoramos la muerte de Cervantes, *allá* es ya veinticuatro de abril, fecha en que muriera, hace justo diez años, Alejo Carpentier. A su memoria y a Lilia, que la alienta, quiero dedicar estas páginas.

Carpentier, tan amigo de viajar a los orígenes, de bucear en el pasado, como de encontrar lo circular, lo cíclico, la eterna espiral en el transcurso humano, decía al final del discurso con que agradeciera el premio más alto de la lengua: "De niño yo jugaba al pie de una estatua de Cervantes que hay en La Habana, […] De viejo, hallo nuevas enseñanzas, cada día, en su obra inagotable…";[5] y esta devoción por el mayor escritor del mundo hispánico —que, como veremos, para él tenía timbres de gloria

[4] "Habla Carpentier sobre La Habana". En Carpentier, Alejo: *Conferencias*, Letras Cubanas, La Habana, 1987, pp. 81-82.

[5] Ramón Chao: "Alejo Carpentier: una literatura inmensa". En Carpentier, Alejo: *Entrevistas*, Letras Cubanas, La Habana, 1985, pp. 226-227.

mucho más universales— se manifestó, a lo largo de los años, en todos los registros de su vasta obra: composición musical y musicología, periodismo, crítica, ensayística, narrativa, promoción cultural, en los que asumió, por lo demás, los matices y las funciones que su impresionante cultura, su fértil imaginación, su afán de servir y el don supremo del talento lo llevaban a privilegiar en cada ocasión.

Casi toda la obra de Cervantes, las figuras más polémicas de la exégesis cervantina, la variadísima gama de manifestaciones artísticas inspiradas por el *Quijote* —ballets, dramas, óperas, filmes, poemas sinfónicos— merecen su atención. Con ellas coincide, polemiza, crea; se las apropia o las repudia, de modo tal que no sería hiperbólico considerar que un estudio de la presencia de Cervantes en Carpentier, al margen de su propio valor tendría el de trazarnos un retrato bastante completo del novelista cubano. Pensando en esto último, seguiremos un orden cronológico en la presentación y comentario —que solo de esto se trata— de nuestro tema, en el que forzosamente habrá que espigar los aspectos o los hechos de mayor interés.

No deja de ser simbólico que la primera ocasión en que Carpentier "trabaja" con Cervantes, lo hace en función de creador. Es en París, en 1937, fecha bastante elocuente, cuando Jean Louis Barrault monta en el teatro Antoine la *Numancia*. Entonces compone su única partitura, "escrita [como ha dicho] *premonitoriamente*, para gran aparato de percusión y voces humanas […] como hacen hoy muchas gentes de las nuevas generaciones".[6] De regreso a Cuba, al principio de los cuarenta, es también la música la que lo acerca al autor del *Quijote*. La investigación en torno a los cantos y las danzas que nacían en La Habana y otros puertos del Caribe en los siglos XVI y XVII, de la mezcla de sones europeos y africanos, lo lleva a buscar su rastro en los escritores españoles de la época. *El celoso extremeño*, que no dejará de citar, a lo largo de toda su vida, como fuente de su conocimiento sobre un aspecto tan importante de la historia de nuestra música como su diseminación y recepción en España, le proporcionará, además, uno de los personajes protagónicos de *El camino de Santiago* y algunos de sus motivos, los cuales se van a repetir, con insistencia que he subrayado en otra ocasión, en *Concierto barroco* y *La consagración de la primavera*.

Durante los muchos años en que Carpentier mantuvo una sección fija, "Letra y solfa", en *El Nacional* de Caracas, no son escasas las veces en que su tema es Cervantes. Cronista de cuanto libro se publica sobre su obra, censor de los abominables filmes con que se traiciona la esencia del *Quijote*, estudioso de las relaciones de las *Novelas ejemplares* con el surgimiento de los relatos largos, juez de la música que inspiran las hazañas

[6] "Cervantes en el alba de hoy". En Carpentier, Alejo: *Ensayos*, Letras Cubanas, La Habana, 1984, p. 231.

del pobre hidalgo, Carpentier es sobre todo el cantor de las glorias del *Quijote*, al que tanto en estas páginas como en las incontables entrevistas en las que dedica amplias y profundas reflexiones a Cervantes, le otorga el sitio cimero entre todas las creaciones literarias. En una de esas crónicas compara la recepción que tiene el *Quijote* en todo el mundo con la que merecen las obras de Shakespeare, Dante, Milton y Goethe, y tras analizar, con detenimiento digno de páginas menos efímeras, "las razones que lo hacen universalmente inteligible", concluye asegurando: "Este es un privilegio que ni siquiera Homero podría arrebatarle".[7]

Es por eso que lo recomienda como el primer libro que debe publicar la Imprenta Nacional de Cuba, y que cuando salen a la calle los cien mil ejemplares de aquella memorable edición, idea un medio que solo a él podía ocurrírsele para promover su adquisición y su lectura: la puesta en escena, primero en la sala Covarrubias y después en todos los teatros del país, del *Retablo de Maese Pedro*, la ópera de cámara de Manuel de Falla, dirigida por Vicente Revuelta, con un programa que hasta en las ilustraciones de cubierta y reverso de cubierta evidenciaba que había sido fraguado por Carpentier. La entrada para el espectáculo, por supuesto, consistía en la compra del *Quijote*.

La publicación de los cuatro tomos lo entusiasmó de tal modo que envió dos colaboraciones sobre el tema a la *Semana en México*, suplemento cultural de *Novedades*, y a *El Nacional* de Caracas. En la primera daba cuenta de la emoción con que se había inclinado sobre galeradas olientes a linotipo, él que desde siempre había andado por imprentas de periódicos e imprentas de libros, para ver "salir […] de la máquina inteligente inventada por Mergenthaler, metido entre corondeles, pasado a pruebas corrientes, un texto que se iniciaba con [unas] líneas por todos sabidas".[8] La segunda, la crónica de *El Nacional*, es digna de una cita más amplia:

> —¡El quijo!... ¡El quijo!...
>
> Álzase el pregón, ininteligible para quien no pueda ver la mercancía pregonada, en todas las calles de La Habana.
>
> —¡El quijo!... ¡El quijo!... ¡A veinticinco kilos!
>
> Sorprendido se asoma el forastero a su ventana y descubre que lo que así se ofrece es nada menos que el libro donde se narran las andanzas del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha…[9]

[7] Alejo Carpentier: "El libro sin fronteras", en: *El Nacional*, Caracas, 19 de septiembre de 1956; a la cabeza del título: "Letra y Solfa".

[8] Alejo Carpentier: "Don Quijote sale otra vez al camino para satisfacer deudas no saldadas", en *México en la Cultura*, México, 19 de julio de 1960, p. 1.

[9] Alejo Carpentier: "Un nuevo *Retablo de Maese Pedro*", en: *El Nacional*, Caracas, 1ro. de septiembre de 1960.

Con *El recurso del método*, publicado en 1974, se abre un ciclo en la novelística de Carpentier, en el cual el humor alcanza una singular dimensión y la textura literaria, siempre densa, ostenta un dialogismo más evidente, en muchos casos marcadamente polémico o irónicamente paródico.

Por las características que acabamos de apuntar, en casi todas las novelas de este período tendrán el *Quijote* y, en sentido general, Cervantes, un lugar más importante que el que de modo explícito o implícito ocupaban en el resto de la producción narrativa de Carpentier.

En *El recurso…* buena parte del tono, del "espíritu de la época" del escenario, de los personajes y hasta de los procedimientos son tomados de Proust —como la crítica no ha cesado de subrayarlo desde los días de aparición de la novela—; al tiempo que, invocados por el autor como Musa propicia, los manes de la picaresca rondan todas las peripecias de la trama. Pero el *Quijote*, a su vez, desempeña un papel nada desdeñable, que he estudiado en un trabajo más amplio.[10]

Comparado el capítulo inicial de *El recurso…* con los seis primeros del *Quijote*, es posible encontrar cierto paralelismo, ciertos armónicos que constituyen mucho más que meras coincidencias. En sentido general, en ambos textos se presenta la caracterización de un personaje que, de inmediato, se lanzará a la acción en medio de inacallable vocerío. "Aquí, aquí, valerosos caballeros", grita don Quijote al comienzo de ese séptimo capítulo que lo llevará a cargar contra molinos de vientos; mientras que el Primer Magistrado, cuando descubre que deberá dejar París para sofocar un nuevo levantamiento, estalla en imprecaciones detalladamente historiadas y documentadas por Camilo José Cela en su *Diccionario secreto* y que yo, en este académico contexto, no osaré repetir.

Si bien la presencia y funciones —tampoco diré cuáles— de doña Tolosa y doña Molinera en la venta podrían corresponderse con las de las pupilas de Madame Ivonne; si la graciosa manera que tuvo don Quijote en armarse caballero podría encontrar remedo en la matinal llegada del barbero y el sastre a la casa de la Rue de Tilsitt; no cabe duda de que la paternalista inspección que hace el Ilustre Académico a la biblioteca del Primer Magistrado es una desternillante y funcional parodia del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería del ingenioso hidalgo.

[10] Cf. "Del donoso y grande escrutinio realizado por el Ilustre Académico en la biblioteca del Primer Magistrado". En Luisa Campuzano: *Quirón o del ensayo y otros eventos*, Letras Cubanas, La Habana, 1988, pp. 169-179.

En ambos casos la revisión de las lecturas de los protagonistas afina en grado sumo su caracterización. Ya sabíamos que Alonso Quijano se había dado a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto que solo se interesaba en ellos; ya conocíamos, por los cuadros y esculturas que adornaban sus salones, que el dictador lo era de la especie "ilustrada", vale decir, afrancesada. Pero ahora sabremos hasta qué punto son lo que se nos ha venido diciendo y, además, hasta qué punto marchan o no con las letras de su tiempo.

Como es de sobras conocido, el escrutinio del *Quijote* proyecta la visión de Cervantes sobre la literatura que le es contemporánea tanto más que sobre la precedente; es, junto con los capítulos XLVII y XLVIII de la primera parte, presentación de *su* crítica y de *su* poética, aunque estén en boca del cura o del canónigo. Mas las opiniones del Académico y del dictador no son, en absoluto, las del autor, sino que representan, en todo el esplendor de su estulticia, los pareceres de dos autorizadísimos voceros de la "cultura oficial" de dos porciones del mundo en las que los acontecimientos que están por ocurrir y que son incapaces de prever, producirán grandes cambios. Ahora sería imposible glosar el contenido de este inefable diálogo.

Por otra parte, es notable el aprovechamiento que hace Carpentier del *Quijote* en *Concierto barroco*, relato que presenta las dimensiones de algunas de las *Novelas ejemplares* y cuyos escenarios extremos, las lacustres ciudades de México y Venecia, ya habían sido contrastadas por él en *El licenciado Vidriera*.

Situados en el contexto de la hilarante pero no menos severa requisitoria contra todo el arsenal temático de las letras europeas, desde los clásicos hasta Voltaire, que exhibe esta noveleta, a la que Carpentier llamaba su *Summa theologica*, porque en ella había volcado todo su credo artístico, resulta evidente que el *Quijote* tiene aquí, más que nada, una función alusiva, irónica, humorística. Esto se evidencia tanto cuando el Indiano censura a Filomeno su modo de contar la historia de su bisabuelo Salvador Golomón en los términos en que el caballero manchego reprendía al joven ayudante de Maese Pedro; como cuando el narrador, tras informarnos que en su viaje de Madrid al Levante el amo trató de entretener a su criado narrándole la lucha de un hidalgo loco contra unos molinos —lo que para el negro es un absoluto contrasentido—,[11] nos describe Barcelona siguiendo a Cervantes palabra a palabra.

El cuatro de abril de 1978, en el paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares, cuando recibe el premio "Miguel de Cervantes", Carpentier pronuncia uno de los más hermosos y sagaces elogios del autor del *Quijote*. He revisado las páginas de la prensa

[11] Ibid.

española y aun francesa en que se reproduce, completo, su discurso; y las frases con las que es presentado o comentado, no dejan de subrayar el donaire, la erudición y el saber de un texto evidentemente dictado por la emoción, por el sentir, en el que la sinceridad de lo que se dice rotura el camino de la palabra. Y es que esta palabra viene de atrás, de sus viejos artículos, de sus ensayos, de toda la papelería, propia y ajena, en la que por cerca de medio siglo ha ido dejando testimonio de su admiración por Cervantes al tiempo que maduraba juicios y apreciaciones sobre su obra. Juega Carpentier con sus tiempos, con el hoy y el ayer; baraja sus lugares, este y todos los demás, para poblar de personajes literarios un mundo que ha nacido con Cervantes, un mundo que le debe al *Quijote* esa cuarta dimensión, la de la fantasía, sin la cual ya no podríamos, no sabríamos vivir.

En *La consagración de la primavera* la presencia de Cervantes es fugaz, apenas el pretexto para una de las tantas chanzas de Gaspar Blanco;[12] pero en la *Verídica historia*, la novela que dejó inconclusa hace, volvamos a recordarlo, justamente diez años, y cuyo protagonista es Pablo Lafargue, el mulato santiaguero fundador de la Internacional y yerno de Carlos Marx, parece que el *Quijote* tenía algo importante que decir, o, por lo menos, que insinuar; porque, uno de sus personajes secundarios, Anselmo Lorenzo —acaso familia de Aldonza Lorenzo—, al contarles a Pablo y a su mujer, Laura, la visita que hiciera unos meses antes a Marx, les dice que Jenny, la mayor de las hijas del pensador, como él, políglota, al conocer su nacionalidad le alcanzó un libro de la biblioteca y le pidió que leyera algunos fragmentos "para oírlos en boca de un español y, al verlo algo vacilante en escoger un pasaje del *Quijote* le puso ante los ojos el discurso a los Cabreros".[13] Discurso que, como todos conocemos, vuelve a contarnos desde la voz de un loco y para los sordos oídos de unos ignorantes, la historia de esos Siglos de Oro cantados por Hesíodo, por Virgilio, y eternamente perseguidos por la humanidad:

> Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro que en esta edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían, ignoraban las dos palabras de "tuyo" y "mío".

Muchas gracias.

[12] Cf. Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera*, Letras Cubanas, La Habana, 1987, p. 132.

[13] Alejo Carpentier: "Verídica historia", en: *Casa de las Américas*, año XXX, núm. 177, nov.-dic. 1989, p. 37.

Lisandro Otero[14]

Elogio de Quevedo

Lisandro Otero (La Habana, 1932- 2008). Narrador y periodista. Obtuvo el Premio de la Crítica por varios de sus libros, y también el Premio de Cuento de la revista mexicana *Plural,* así como el Premio del Club de Periodistas de México. Merecedor del Premio Nacional de Literatura 2002, dirigió la Academia Cubana de la Lengua de 2004 a 2008.

Francisco de Quevedo y Villegas, señor de las letras castellanas y maestro del barroco, de quien Martí dijera: "Quevedo, que ahondó tanto en lo que venía, que los que hoy vivimos con su lengua hablamos", fue figura de brío y eminencia del Siglo de Oro de la literatura española. Martí, que tanto aprendió de él, lo valoró con acierto: "Se ha de llegar por el conocimiento y serenidad supremos, a la risa de Cervantes y a la sonrisa de Quevedo".

Si como poeta y novelista ha dejado un rastro indeleble hay que valorar también en él al hombre de acción: ministro, consejero político, agente secreto, intrigante cortesano; no menos importante son su pensamiento, heredero del estoicismo del cordobés Séneca, sus meditaciones sobre la muerte, su preocupación ética.

Nacido el 17 de septiembre de 1580 en Madrid, fue una compleja personalidad. Agresivo, sarcástico, tierno, de él dijo Ángel del Río:

> Quevedo hubiera podido ser muchas cosas: conquistador como Cortés, poeta cortesano como Garcilaso, filósofo como Vives, teólogo y humanista como Juan de Valdés o un gran diplomático como Hurtado de Mendoza. Quizás su espíritu hubiera logrado en la prosa y la poesía el armonioso equilibrio de Fray Luis de León, el poeta a quien más admiraba. En la España del siglo xvii Quevedo fue todas esas cosas….

Tampoco hay que desdeñar en Quevedo su preocupación por la decadencia española iniciada en aquellas décadas, ni al moralista y crítico de costumbres y paradójicamente

[14] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 23 de abril de 1990.

al frívolo mundano de considerable éxito en las tertulias de moda por sus bromas, sus agudezas y su ingenio.

El siglo xvi marca una brusca declinación de la economía europea. Después del surgimiento del precapitalismo en los siglos catorce y quince, tras el debilitamiento progresivo del feudalismo, ocurre un retroceso que desgasta las nuevas relaciones de producción y frena el desarrollo económico. En consecuencia el feudalismo experimenta un nuevo auge. No será hasta el siglo dieciocho que los restos de la economía capitalista se vigoricen para dar paso al capitalismo industrial.

Estos años de retroceso trajeron para España una inflación motivada por el flujo de metales preciosos de América y las carencias de la industria española: aumento de precios, desplazamiento de la producción nacional por la extranjera, así como contrabando en las colonias, falta de mercados para la producción nacional y decadencia de las ciudades.

La expulsión en 1609 de los moriscos fue un golpe serio para el comercio. Los terratenientes aumentaron sus entradas, la burocracia se hipertrofió con la asimilación de la nobleza menor: los hidalgos; y el aparato de la administración estatal se hizo más ineficiente y lento que antes. La nobleza feudal, el clero y la corte se constituyeron en fuerzas parásitas que consumían el poco aliento que aspiraba la nación.

Felipe II mantiene aún el esplendor de la Casa de Austria, no obstante el trabajo disolvente de la Inquisición. En 1600 una plaga se lleva las vidas de medio millón de personas, solamente en Castilla, encareciendo la mano de obra y agudizando la crisis económica, que se insinuaba.

Felipe III, indolente y abúlico, dejó el gobierno en manos del incapaz duque de Lerma. Su padre había pronosticado en su lecho de muerte: "Temo que me lo gobiernen". Y así fue. Durante su reinado se desarrolló una política hostil al ducado de Saboya y a la República Veneciana en la cual Quevedo tuvo una participación activa.

El próximo rey, Felipe IV, entregó el gobierno al conde Duque de Olivares primero y después a Méndez de Haro y finalmente se confió al consejo de una monja mística, María de Agreda. Al final de su reinado España estaba más debilitada que nunca, política, militar y económicamente y había dejado de ser una potencia mundial. Ese fue el período histórico durante el cual vivió Francisco de Quevedo.

Ese es también el Siglo de Oro, el siglo de Cervantes, Lope de Vega, Góngora, Calderón y Gracián. Es también el siglo de Velázquez, Ribera, Zurbarán y Murillo. Es el siglo del Barroco.

Para Arnold Hauser el barroco es un estilo sensual que sucede al intelectualismo manierista. Hauser estima que el barroco puede ser más liberal y gozar de los sentidos

puesto que la lucha contra el protestantismo ha cesado; la iglesia católica ha renunciado a los territorios perdidos y ha afirmado su dominio en lo que le queda. Comienza un período de voluptuosidades, regodeos y exageraciones. Después de las largas guerras de religión, de la fatiga de una prolongada tensión histórica, hay que regresar al mundo y sus regalos.

Dice Hauser: "… impensable es también el paso al manierismo y al barroco, sin el nuevo proceso de aristocratización, sin la crisis económica y social de la época de la Reforma y sin el nacimiento del absolutismo…".

En la literatura española el barroco impulsará tres grandes corrientes: el juego ingenioso del conceptismo, la desmesura y exuberancia del culteranismo y el extremismo realista de la picaresca. En las tres, Quevedo dejará su marca. Si bien en algún período combate a los culteranos y en otro a los conceptistas, asimila rasgos de ambas tendencias: uso y abuso de antítesis, pleonasmos, perífrasis, hipérbaton, hipérboles y anfibologías.

Quevedo estudia Humanidades y Teología en Alcalá con los jesuitas. Su padre es secretario de la reina Ana, esposa de Felipe II. Así es que crece entre memoriales de virreyes, oficios de ministros y bandos reales. Desde su juventud se habitúa a los avatares de la política y le tienta la modificación de la historia en curso con su acción personal.

Cuando el Duque de Osuna es designado Virrey de Sicilia nombra a Quevedo su consejero y al ocupar el Virreinato de Nápoles lo designa ministro del tesoro. Poco tiempo después Quevedo aparece en Niza donde, actuando como un agente de la inteligencia española, organiza una rebelión contra el duque de Saboya. Es el único de los complotados que escapa con vida al ser descubierta la conspiración.

En este oficio tiene parangón en otros escritores como Cristopher Marlowe y Daniel Defoe. Dos años más tarde está en Venecia, en iguales funciones de agente secreto. Mientras Osuna despliega su flota en el Adriático, Quevedo organiza un alzamiento contra la república veneciana.

Se había escogido como fecha la fiesta del Desposorio del Mar cuando el gobierno en pleno saldría a las aguas abiertas a bordo del Bucentauro. La flota de Osuna apresaría a la cabeza de la república en tanto que la quinta columna organizada por Quevedo dominaría a la ciudad.

El contraespionaje veneciano era astuto. Nuevo fracaso. Una masacre de conspiradores. Los que no son atravesados a espada caen en los canales con piedras atadas al cuello. Disfrazado de mendigo Quevedo se esconde en las tabernas y finalmente, desposeído de sus típicos espejuelos, con el bigote y la chiva afeitados, logra salir de la encerrona mientras su imagen en paja es quemada en la Señoría.

Al saberlo Quevedo diría: "¡Dios me depare siempre tan buena muerte!". O como afirmaría más tarde en sus versos: "Nací muriendo y he vivido ciego / y nunca al cabo de mi muerte llego". Y también escribió lo que pudo ser un buen epitafio para aquella ocasión: "Aquí, del primer hombre despojado, descanso ya de andar de mí cargado".

No hay dudas de que el genio español logra en Quevedo una de sus más altas cumbres. Su audacia lingüística acusa un diversificado registro que cubre desde lo sublime hasta lo escatológico. Su maestría en el uso de las palabras, la riqueza de su vocabulario, su ingenio, frescura, imaginación, la plasticidad de su lenguaje, hacen de él un virtuoso del idioma. Su riguroso estoicismo —tan español—, y su mordacidad cáustica, le llevan de la piedad a la blasfemia —en eso también muy español—.

Ángel del Río lo sintetiza así:

> Oscila entre la autoridad tremenda del asceta para quien la única realidad es la muerte y la sátira desvergonzada de los 'discursos festivos'… Por eso su pensamiento tiene ante todo valor crítico, destructivo, más que constructivo o expositivo. No da normas de conducta moral y política, sino que muestra la falacia de los principios que rigen la conducta del gobernante en la vida pública y del hombre en la vida privada. En este sentido negativo de su obra doctrinal coincide con la mayoría de los moralistas de la Contrarreforma.

De otra manera Ramón Gómez de la Serna viene a decir lo mismo: "Quevedo pensaba —lo que todo español— que le habían procreado para decir la verdad, para tener 'arremetidas' mientras durase su vida… A lo más, nació para juez; pero, como todo español, había presentado a tiempo su dimisión del cargo".

Por su agudeza, gracejo y vivaz talento Quevedo ha sido calificado como el más grande satírico español. Sus obras en verso abarcan desde las populares letrillas: "Poderoso caballero es Don Dinero", hasta el soneto burlesco que comienza: "Érase un hombre a una nariz pegado".

Su pugna con Góngora fue notoria en su tiempo. Contra él escribió el soneto que se inicia con dos insultantes versos: "Yo te untaré mis obras con tocino / porque no me las muerdas, Gongorilla…". Y también cuando lo califica: "Vuestros coplones, cordobés sonado…". O cuando arremete contra el culteranismo, y por ende también contra Góngora: "Quien quisiera ser culto en solo un día / la jeri (aprenderá) gonza siguiente…".

Con Juan Ruiz de Alarcón desarrolla una chispeante polémica. Alarcón, que tiene dos jorobas, recibe de Quevedo el inmisericorde castigo siguiente:

¿Quién es don Tal Tolondrones,
de paréntesis formado,
un hombre en quien se ha juntado
asamblea de burujones?
¿Quién tiene con lamparones
pecho, lado y espaldilla?
Corcovilla.

A lo cual Alarcón responde al patizambo Quevedo:

—¡Oh, Musa! Dime. ¿Quién es
la infamia de cuanto vive,
quien contra todos escribe,
escribiendo con los pies?
Y aquel que ofende, ¿cuál es,
a todo viviente en suma,
con infame lengua y pluma
a quien nunca el agua moja?
—Pata— coja.

A un poeta menor, el doctor don Juan Pérez de Montalván, lo fustiga de la siguiente manera:

El doctor tú te lo pones,
el Montalván no lo tienes;
conque quitándote el "don"
vienes a quedar Juan Pérez.

Un día, en el taller de Velázquez, un grupo de amigos admira el cuadro: *San Jerónimo azotado por unos ángeles por leer libros profanos*. Pérez de Montalván, que se encontraba entre los presentes, comenzó a improvisar una quintilla: "Los ángeles a porfía / al santo azotes le dan / porque a Cicerón leía…" y Quevedo, que también allí se encontraba, se apresuró a concluir los dos faltantes versos: "*¡Cuerpo de Dios! ¡Que sería / si leyera a Montalván!*".

Su irreverencia llegó hasta el rey Felipe IV que perdía sus provincias en inútiles guerras y quería que le llamaran "el Grande". Quevedo comentó en la corte: "Nuestro Señor es como los pozos, se torna más grande cuando más tierra le sacan".

De sus obras en prosa la de mayor aliento es la novela *Vida del Buscón llamado Don Pablo*, que constituye un hito en la literatura picaresca y no le desmerece al *Estebanillo González*, al *Guzmán de Alfarache*, la *Pícara Justina*, o el *Lazarillo de Tormes*. El conjunto de obras llamado *Los Sueños* comprende: *El sueño de las calaveras*, *El Alguacil alguacilado*, *Las zahurdas de Plutón*, *El mundo por dentro*, *Visita de los chistes*, *Discurso de todos los diablos o el infierno enmendado* y *La hora de todos y la Fortuna con seso*. Pero también escribió: *Casa de locos de amor*, *El entremetido, la dueña y el soplón*, *Invectivas contra los necios*, *Premáticas y aranceles generales*, *Capitulaciones de la vida de la corte*, entre otros textos.

La mayor parte de la obra de Quevedo se ha perdido y Gómez de la Serna estima que nunca llegó a escribir su obra esencial y se disolvió en tareas de creación menor. Su narrativa está hecha de jirones delirantes, de fugaces visiones apocalípticas de crudo realismo y sardónica causticidad en los que muestra la sociedad de su tiempo en toda su terrible desnudez, en sus abismos y extravíos, con el rigor de una disección satírica.

Tampoco debemos olvidar en Quevedo a uno de los más grandes poetas líricos del idioma. Es el poeta que definió así el sentimiento amoroso: "Es hielo abrasador, es fuego helado, / es herida que duele y no se siente, / es un soñado bien, un mal presente…".

Y también lo presentó de esta manera:

Tras arder siempre, nunca consumirme;
y tras siempre llorar, nunca acabarme;
tras tanto caminar, nunca cansarme;
y tras siempre vivir, jamás morirme…

Se ha dicho que hay mucho de convencional y poco de original en su lírica. Dejó más de novecientos poemas que sumados a su obra narrativa constituyen una producción de envergadura. La mayor parte de estas obras las escribió en la Torre de Juan Abad, su propiedad campestre en las cercanías de Madrid, adonde se retiraba entre los flujos y reflujos de su vida política.

En 1639 colocó debajo de una servilleta del Rey un memorial en verso contra el desgobierno del conde Duque, exponiendo las tribulaciones del pueblo y el malestar de la nación. Unos días después cenaba en casa del duque de Medinaceli cuando llamaron a la puerta y el alcaide demandó a Quevedo que se diese preso a la justicia. Tratando de mitigarle el mal rato el alcaide comentó:

—Don Francisco, perdone; que ya sabe cómo son estas cosas.

—Sí, señor, yo ya sé que estas cosas son como las demás —le respondió Quevedo.

Cuatro años estuvo preso y salió al caer en desgracia el conde Duque; para entonces su salud se había quebrantado seriamente y murió poco después de ser liberado. La muerte no le tomó de sorpresa: en múltiples síntomas le advirtió de su llegada. Había escrito en el Salmo XVI: *Ven ya, miedo de fuertes y de sabios*. Y también denostó así de su envoltura carnal:

… a esta prisión de miedos y dolores,
a este polvo soberbio y presumido,
ambiciosa ceniza, sepultura
portátil, que conmigo le he traído,
sin dejarme contar hora segura.

Él, llamó al vivir: "Breve combate de importuna guerra" y clamó por su descanso: "Desata de este polvo y de este aliento / el nudo frágil en que está animada / sombra que sucesivo anhela el viento".

Quizás haya salido al encuentro del gozo de la blanda paz tras dura guerra, como el que, divertido, el mar navega.

Hoy, Quevedo se lee con regocijo y lo sentimos contemporáneo. Gómez de la Serna lo explica: "Quevedo resulta moderno por lo crudo que es, por lo despiadado, porque el adjetivo tuvo en él audacias que iban a tener su más atrevida actualidad tres siglos después".

De haber escrito solamente el soneto "Amor constante más allá de la muerte" sería recordado por ello:

… Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
médulas que han gloriosamente ardido,
su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán cenizas, mas tendrá sentido
polvo serán, mas polvo enamorado.

Como fue un hombre de su tiempo fue hombre para todos los tiempos. Sus médulas ardieron gloriosamente y sus cenizas tienen un sentido; el polvo que de él quede será, sin dudas, polvo enamorado.

Manuel Díaz Martínez[15]

La polémica del modernismo

Manuel Díaz Martínez (Santa Clara, 1936-Las Palmas de Gran Canaria, 2023). Poeta y periodista. Obtuvo el Premio de Poesía "Julián del Casal" (1967). En 1994 le fue concedido el Premio Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. En 2006, el Centro Cultural Cubano de Nueva York le otorgó la Medalla "La Avellaneda", en reconocimiento a su aporte a la cultura cubana.

Pocos fenómenos de las letras hispanoamericanas han atraído con mayor frecuencia la atención de los estudiosos y han engendrado más debates que el Modernismo —esa manera de sentir y decir que, para algunos, fue una escuela literaria bien definida, mientras que, para otros, no fue sino una corriente de expresión más o menos difusa y hasta contradictoria—.

La polémica del Modernismo se inició en vida de él. Conoció un largo período de erupción y, aunque remansada y raleada ya, continúa dando síntomas de no haber terminado. Prueba de esto último son las reflexiones que ahora someto a la consideración de ustedes en este acto que constituye uno de los momentos más relevantes de mi carrera literaria y por el cual contraigo deuda de gratitud con nuestra gran poetisa Dulce María Loynaz, directora de la Academia Cubana de la Lengua, y con los demás ilustrados académicos que me acogen como miembro de esta institución.

¿Quién que ame la literatura de nuestro idioma no ha leído numerosas páginas sobre Rubén Darío y el Modernismo? Cuenta Darío con una bibliografía pasiva abrumadora. Como él mismo dijera refiriéndose a Don Quijote, ha soportado miríadas de elogios, memorias, discursos, y ha resistido certámenes, tarjetas, concursos. En una ya lejana época de mi vida fui devoto de Darío, y entonces leí y desde entonces he devorado una buena cantidad de textos críticos en los que, según el caso, es él la carne infiel condenada a la hoguera o el nuevo Píndaro. Refiriéndose a los avatares rubendarianos, José Lezama Lima escribió, en enero de 1966, estas palabras de alerta que deseo recordar: "Corrieron a toda vela las fiestas del centenario de Darío. Unos, pocos, dijeron loanzas, los más vituperios y muchos, negaciones. Se reunieron en Varadero

[15] Ingresó a la Academia Cubana de la Lengua en 23 de abril de 1990.

los poetas nativos y extranjeros que le iban a aplicar a Darío el tratamiento que la posteridad aconseja. ¡Ingenuos! Olvidan el 'corsi e recorsi' de las opiniones, la peligrosa navegación de un hombre en el tiempo, pues no se sabe a qué puertas va a llegar el mostrar las últimas costuras del velamen".

¿Por qué volver al Modernismo? La más válida y abarcadora de las respuestas posibles a esta interrogación —y que serviría para aplicarse a pregunta similar respecto de otros temas que no parecen de nuestra época— es la que dio Juan Marinello hace más de un cuarto de siglo: porque "levanta —en términos continentales— esenciales interrogaciones sobre el objetivo y destino de la obra literaria, y plantea problemas íntimamente articulados con el rumbo de las letras en veinte pueblos".

Octavio Paz ha dicho que le interesa Darío porque disiente, porque opone su "voluntad de ser diferente" al "lenguaje, la estética o la moral de su tiempo". Un poeta empieza a cumplir su función mayor cuando siente la necesidad de ser diferente de aquello que, por haber devenido hábito, rutina, cosa establecida, ha pasado a ser manía de la pereza y manifestación de inercia. El poeta alcanzará importancia en la medida en que imponga su rebeldía y sea capaz de establecer el dominio de su visión, que ha de ser obra de deslumbramientos. Darío ilustra cabalmente esta concepción de lo importante poético. El demostró, por sus medios, que la poesía no es canon ni molde, sino acción en la historia, movimiento en el espacio del hombre, tiempo, entraña del tiempo, confesión del tiempo.

Darío quebró tradiciones caducas empozadas en su época. Eso es lo que ocurre cuando la revelación poética ilumina el instante en que se vive. Para ser nueva, la palabra ha de revelar de alguna manera el presente. El poeta no se adelanta en el sentido de llegar al futuro antes que los demás, sino en el de descubrir la manera de expresar un presente que la mayoría de los hombres, digeridos por la materia, vive sin saber lo que está viviendo. Lo que hizo Darío fue decapitar el lenguaje fosilizado mediante el cual era imposible desvelar ante sus contemporáneos el presente —su presente real, el instante irrepetible en que existían—; el lenguaje mediante el cual no podían expresarse los conflictos, las inconformidades y los sueños que emergían de su tiempo.

Pero Darío, a través del parricidio intelectual, descubrió una zona de la sensibilidad de sus contemporáneos creando un presente que Octavio Paz ha llamado "inaudito" y que contenía la paradoja esencial de ser una ficción. Esto constituye, a mi juicio, su gran victoria poética. Los llamados por Marinello modernistas "encarnizados" tuvieron conciencia de la América que les tocó en suerte: resintieron la esterilidad de sus instituciones políticas, la sordidez de sus sociedades, la angostura de sus afanes culturales, la aridez de los credos estéticos —ya exhaustos— injertados en sus quehaceres artísticos durante la colonización y la neocolonización. Tropezaron con la mezquindad

de su tiempo hispanoamericano y la expresaron por la negación, borrándola, enfrentándole un mundo ideal, ficticio, de símbolos hedonistas (cisnes, princesas, japonerías, paisajes de gobelinos…), y enfrentándole asimismo —como hicieron sobre todo Darío y Santos Chocano— los fabulados esplendores de las civilizaciones indígenas y los cercanos y disfrutables de la geografía continental. El Modernismo, en su etapa clásica, negó la tradición para imponer un tiempo mítico en cuya carga de anhelante fantasía se explicitaba una definitiva insatisfacción —la insatisfacción de los espíritus más agudos y nobles de nuestra América de entonces. Ninguna ruptura tan violenta de la tradición, dentro del ámbito de nuestra lengua, como la provocada por Darío y el resto de los modernistas: fracturaron el curso de la evolución literaria española introduciendo en ella, entre otros elementos que le eran extraños, una poética del hastío —para colmo, de un hastío en actitud desafiante ante la historia. Cerca de las ideas de su compatriota Alfonso Reyes, Paz escribe: "Se ha dicho que el modernismo fue una evasión de la realidad americana. Más cierto sería decir que fue una fuga de la realidad local —que era, a sus ojos, un anacronismo— en busca de una actualidad universal, la única verdadera actualidad. En labios de Rubén Darío y sus amigos, modernidad y cosmopolitismo eran términos sinónimos. No fueron antiamericanos; querían una América contemporánea de París y Londres". Yo diría que deseaban una América contemporánea de un París y un Londres tan irreales, tan voluptuosa y ostentosamente irreales como ese tiempo-mito fundado por su decepción de la realidad. El propio Darío se encargó de precisar esto en el prólogo de *Prosas profanas*. Allí se lee: "¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o negrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles; ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de República no podré saludarle en el idioma en que te cantaría a ti, ¡oh, Halagabal!, de cuya corte —oro, seda, mármol— me acuerdo en sueños… (Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas; en Palenke y Utatlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman)". Está claro: Darío no quiere, en esos momentos, saber nada de la realidad en que existe, precisamente porque la conoce. Su actitud parte del conocimiento de eso que desdeñosamente le deja al demócrata Whitman. Para él se reserva el arcádico ejercicio de un consejo suyo: "… toca para los habitantes de tu reino interior", reino ocupado por un "pueblo de desnudas ninfas, de rosadas reinas, de amorosas diosas".

Esta poética y su realización en el verso y la prosa del más divulgado Darío indujeron a uno de sus contemporáneos, el uruguayo José Enrique Rodó, a dictar una negación que en su momento parecía irrebatible pero que hoy sabemos que no fue justa: "Rubén Darío no es el poeta de América". Ya hemos visto que Paz no cree que los modernistas

hayan sido "antiamericanos". Pero lo que hay que decir es que fueron raigalmente americanos, porque sin esta condición no hubiesen sido jamás modernistas: no hubiesen resentido el drama de los países que ellos vieron, vivieron y padecieron; no hubiesen sentido las ansias que los indujeron a transformar las poéticas francesas de su tiempo, y a reavivar los virtuosismos y claridades del verso clásico castellano, en esa iridiscente materia verbal animada por una emoción hasta entonces inédita y que ya es imposible identificar ni entender sin la noción de su tiempo americano.

La primera fatalidad del hombre consiste en que no hay un solo acto suyo en el que no vayan implícitas la negación y la afirmación. La fuga es un rechazo, tan elocuente, en fin de cuentas, como la agresión o la denuncia. Darío se evade de su espacio y de su tiempo: los rechaza, los agrede así. ¿Y qué ofrecía, en cambio, ese Darío de *Azul* y de *Prosas profanas*? ¿Qué afirmaba, qué negaba? Afirmaba la negación y ofrecía un arte no concebido como emblema de la realidad, sino como suplantación desdeñosa y dionisíaca de esta; el arte como sustituto de lo real exterior, como supramundo ideal, supuestamente libre hasta el vértigo, condicionado solo por los misterios del amor y la muerte. Marinello calificó esta postura de individualista y extranjeriza, y vio en ella la causa del "absentismo y el apoliticismo que dominan el momento modernista en Hispanoamérica". Pienso que si esa postura comporta, como creo, el rechazo a una realidad social concreta, por ello mismo entraña un compromiso político. El hecho de que tal postura se manifestara por omisiones la privó de acción inmediata y explícita en el debate histórico de su tiempo, pero no de expresar el ánimo renovador de la época.

Para el propio Marinello y para Enrique Anderson Imbert lo fundamental de la aventura modernista, y muy especialmente de la obra de Darío, es el afán de innovación formal. Marinello dice que "parece indiscutible que lo inicial y dominante en el Modernismo es el impulso de superación a través de la forma novedosa, elaborada y distinta". Anderson Imbert, por su lado, afirma, refiriéndose concretamente a Darío, que su "afán de perfección verbal es lo permanente en su obra". "Por eso —añade—, en último análisis, es esa voluntad de estilo lo que define su 'modernismo', fundición y aleación de todos los 'ismos' de la época".

Es legítimo e inevitable que una rebelión que tiene lugar en el campo literario empiece cuestionando la escritura al uso y procurándose su propio lenguaje. En poesía, todo desafío comienza por una insurrección en los predios del idioma, porque, en términos de arte, no se puede expresar lo que pugna por imponerse si se usa el discurso que sirve de soporte a aquello que se pretende abolir. Toda revolución es, en principio, un idioma nuevo.

Darío y el resto de los modernistas también establecieron, desde el ángulo del lenguaje, un foco de agresión contra lo caduco. El opaco y reiterativo idioma en que se

había encharcado la expresión poética en el ámbito hispánico fue removido por los innovadores americanos, quienes no escatimaron recursos de imaginación para revitalizar el verso español —aunque no emplearon el que habría sido, a mi ver, el más autóctono y fecundo de los recursos: injertarle la rama dorada de la poesía americana precolombina. Eurocentristas, como se dice hoy, los poetas del Modernismo buscaron los implementos de su subversión lingüística y retórica yendo desde los giros y formas métricas aportados por los clásicos castellanos y la poesía de tradición popular española, hasta las sutilezas, los medios tonos y las exquisiteces de los simbolistas y parnasianos franceses. "De la musique avant toute chose" de Verlaine fue una consigna honrada por los modernistas y muy destacadamente por Darío, que bien temprano aprendió a ver en el "pauvre Lélian" algo más importante y embriagador que la música de las palabras: la música de las ideas. En el prólogo a *Prosas profanas* escribió Darío: "Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es solo de la idea, muchas veces". Buscando esa música halló algo fascinante que se había olvidado: la capacidad del idioma para desdoblarse, para engendrar en sí mismo nuevos idiomas, en fin: la naturaleza proteica y prometeica de la palabra. Ese redescubrimiento es uno de los numerosos favores que debemos agradecerle todos los que hemos escrito poesía en América y España después de él. De él surgió la nueva poesía en nuestro idioma, o, para ser más preciso, el impulso transgresor que le abrió camino a la nueva poesía.

En la nómina de los más aplicados estudiosos de la aventura modernista aparece el nombre de Manuel Pedro González, quien invirtió buena parte de sus energías a dilucidar todo lo referente a esta primera escuela poética hispanoamericana.

Manuel Pedro González fue uno de los protagonistas más apasionados de la polémica del Modernismo, rica en matices y vericuetos, pero cuyo epicentro fue y es la disyuntiva de si el Modernismo fue o no un movimiento representativamente americano y si estuvo escindido o no en dos vertientes antagónicas: una de torre de marfil y otra comprometida con el entorno social. Manuel Pedro González sostuvo polémicas sobre estos temas con Juan Marinello y conmigo. Discrepé de él y de Max Henríquez Ureña en lo tocante a su concepción del Modernismo como un movimiento dividido en dos etapas contradictorias. El profesor González calificó la primera de "afrancesada" y sostuvo que la verdaderamente autóctona y, por lo tanto, la legítima es la que componen aquellos textos en los cuales se traslucen o exteriorizan preocupaciones centradas en la historia y el destino de Hispanoamérica. Esta tesis fue desarrollada con amplitud en su libro *En el octogésimo aniversario de la iniciación modernista* y reaparece en el ensayo titulado "Aclaraciones en torno a la génesis del Modernismo".

Entiendo que dividir así el Modernismo es una operación errónea porque toma en cuenta consideraciones que son más propias de una didáctica expeditiva que de la interpretación poética. Para organizar un programa de estudios escolares podrá ser útil dividir el Modernismo en cuantos matices permita su riqueza formal y temática; pero, a los efectos de una comprensión esencialmente poética, toda división resultará un obstáculo. Para comprender poéticamente el Modernismo no nos sirve de mucho conocer que, por una parte, se propuso sustituir la realidad de una época por un tiempo mítico, y que, por otra, se incorporó, en parte, de manera abiertamente crítica, a la historia de su tiempo. Esto no nos sirve de mucho porque ambas actitudes descansan sobre una misma base: el rechazo a la realidad de un continente agobiado por la herencia colonial y por las emergentes presiones neocoloniales, y la voluntad de crear un discurso para ese rechazo. Sin el "primer Modernismo", cuyo origen no está en el culto a lo francés sino en el anhelo de fundar, mediante la palabra, un mundo superior de belleza para oponerlo al mundo real, el "segundo Modernismo", que se aproxima críticamente al mundo real para interpretarlo de acuerdo con los nuevos ideales estéticos, éticos y políticos, no habría sido otra cosa, quizás, que una variante o una simple prolongación del Romanticismo, y probablemente del Romanticismo más exterior y estridente. No hay contradicción entre ambas fases del Modernismo: la misma ética que inicialmente indujo a repeler una realidad detestada es la que luego inspira el deseo de incidir subversivamente en esa realidad. Puede decirse que la crítica que estaba implícita al comienzo se hizo explícita después. He ahí la causa de que las innovaciones de lenguaje y de estilo fueran las mismas a lo largo del proceso modernista: respondían a un solo espíritu, a una sola ética, a una sola estética.

El núcleo de la aventura poética que fue el Modernismo lo constituye precisamente lo que Manuel Pedro González llamó "variante o fase parcial y transitoria" y que Max Henríquez Ureña caracterizó como "el culto preciosista de la forma". El Modernismo es primordialmente su transgresora voluntad de irrealidad: ella lo hizo diferente a todo, inclusive al parnasianismo francés, que le dio efectos, pero no causas. El Modernismo, como todas las cosas de este mundo, es más él mismo por aquello que lo diferencia más de lo otro.

Creo que los modernistas tenían una soterrada deuda con el ímpetu de emancipación espiritual de los grandes románticos europeos. Su ruptura no fue con el Romanticismo de Novalis o Víctor Hugo, Bécquer o Rosalía de Castro, sino con el monótono, conservador, inane Romanticismo de la pura retórica, que era el predominante en la España y en la Hispanoamérica de entonces y que, en fin de cuentas, era un emblema, en el terreno de la literatura, de lo que había de monótono, conservador e inane en la realidad finisecular americana ante la cual se sublevó el espíritu modernista.

Eusebio Leal Spengler[16]

El diario perdido de Carlos Manuel de Céspedes[17]

Eusebio Leal Spengler (La Habana, 1942- 2020). Historiador. Fue director de la Oficina del Historiador de La Habana desde 1967. Obtuvo los grados de Doctor en Ciencias Históricas y Maestro en Ciencias Arqueológicas. Perteneció, entre otras instituciones, a la Academia Mexicana de la Lengua, la Academia Mexicana de la Historia y la Academia Estadounidense de las Artes y las Ciencias.

Permítanme comenzar agradeciendo este homenaje, que es poder iniciar el ciclo con la piedra angular del arco, quiere decir Céspedes; también, por la dicha de hacerlo aquí, en el lugar donde Lilia Esteban trabajó, y donde años antes su fraterno Alejo Carpentier, recorriendo las calles de La Habana, pudo imaginar los personajes de su obra portentosa.

Confieso que en las últimas horas, leyendo apasionadamente el diario de Carlos Manuel de Céspedes, recordaba a Alice Dana, la viuda de José de la Luz León,[18] quien puso en mis manos el inquietante legado. Fue en su casa, allá junto al Convento de Las Carmelitas, en El Vedado, en el propio despacho en que todavía reposaban el balón de oxígeno y la mesa utilizados por el autor de una bella semblanza de Ramón Emeterio Batances,[19] donde me entregó el sobre de manila con una dedicatoria: "Estos papeles son de mi Patria".

Alice me contó que unas semanas antes había ocurrido una agria discusión entre José de la Luz y un familiar. Al parecer, esta persona le reclamaba la entrega de ciertos documentos. Quizás con esa presunción, antes de partir yo a un largo viaje, él me pidió un encargo: "Si yo muero, por favor, y si es posible, haga publicar una nota en la

[16] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 8 de febrero de 1994.

[17] Publicado en *La intimidad de la historia* (compilación de Elizabeth Mirabal), Ediciones ICAIC, La Habana, 2013, pp. 7-32.

[18] José de la Luz León (1892-1981): abogado, diplomático y periodista. Fue miembro de las academias Nacional de Artes y Letras, de la de Historia, de la de la Lengua de Cuba, entre otras, y presidente del Ateneo de La Habana. Publicó una docena de títulos y dejó igual número de obras inéditas.

[19] José de la Luz León: *La diplomacia en la manigua: Betances*, Editorial Lex, La Habana, 1947.

prensa para que mis amigos lo sepan; que se escriba simple y sencillamente que José de la Luz León ha muerto en su Patria".

Había acudido muchas veces a conversar con él, porque estaba entregado a la reivindicación de ciertas mujeres en la historia de Cuba que habían sido calumniadas o subordinadas a un plano secundario. En esa coyuntura, me habló de Ana de Quesada, la joven esposa de Céspedes, y los embustes que sobre ella habían caído durante su exilio en Nueva York, y, más tarde, en París. Escribía sobre este asunto, pero su muerte interrumpió el propósito.

Los papeles estaban ahora en aquel sobre sellado, que no abrí sino en mi casa, y encontré las dos libretas del diario que Hortensia Pichardo y Fernando Portuondo, entrañables maestros y amigos míos, buscaron ansiosamente durante años.

Recuerdo que un día, tiempo antes, alguien me obsequió un viejo libro —aquí comienza la historia— y dentro había un pequeño pedazo de papel, fragmento de una carta de Céspedes que, como curiosidad, el propietario del volumen había colocado en su interior y que parecía apuntar al contenido esencial del diario: "Bien pueden esos enemigos de Cuba (que no míos) aullar como lobos a vista de una presa codiciada. Mi conciencia está tranquila. Mi consagración a la causa, mis servicios, mis sacrificios están a la vista de todos los cubanos: los malos me atacarán; pero los buenos me defenderán…".[20]

Aquel hallazgo fue como una profética anticipación. Corrí con ese papel a casa de Hortensia y de Fernando, quienes llenos de alegría lo incorporaron como un donativo personal al texto que preparaban sobre los papeles y documentos cespedianos.[21]

Como el epicentro de nuestros diálogos había sido muchas veces el destino de los manuscritos que conformaban el diario, Hortensia me había recomendado marchar a Santiago de Cuba, para tratar de localizar al doctor Ángel Andrés Cué Ibadá, un historiador que consagró todo su tiempo a reivindicar la memoria del Mayor General Vicente García. Por un tiempo consideramos probable que él lo tuviese entre la valiosa documentación que llegó a acumular para escribir una biografía, por cierto, inconclusa, del hombre de Santa Rita y Lagunas de Varona. Pero él no tenía el diario, y así me lo hizo saber en mi visita a El Caney en la primavera de 1973.

[20] Carta a Carlos Manuel de Céspedes a su hermano Manuel Hilario, 6 de agosto de 1873. En Fernando Portuondo y Hortensia Pichardo: *Carlos Manuel de Céspedes. Escritos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1982, t. 3, p. 252.

[21] Me refiero a los tres tomos de *Carlos Manuel de Céspedes. Escritos* (1982), preparados por Fernando Portuondo y Hortensia Pichardo.

Conocíamos que inicialmente estuvo en poder de Julio Sanguily, que lo había comprado a los españoles y entregado más tarde a su hermano Manuel. A la muerte de este último, muchos investigadores se acercaron a la viuda de su hijo, Sarah Cuervo, pidiéndole documentos prestados con la condición de devolverlos luego, promesa que nunca se cumplía: los papeles quedaban siempre del otro lado.

De esa manera, muchos historiadores lograron terminar obras de investigación, y algunos muy generosamente depositaron luego los materiales en el archivo de la Oficina del Historiador. Es obvio que por esa vía cayó el diario en manos de José de la Luz León.

Así fueron llegando las cosas lentamente. Ahora tenía frente a mí lo inesperado, y el círculo se iba cerrando.

Empecemos con algunos elementos del diario.

La primera libreta mide 15,5 centímetros de largo por 9,2 de ancho, con sesenta y ocho folios, y la segunda, 22,5 centímetros de largo por 17 de ancho, con cuarenta y cinco folios. Una es la típica libreta de bolsillo y la otra, una libreta de escuela de pasta dura. En ambas, Céspedes escribió en letra cursiva, pequeña y con tinta, pero muchas de sus páginas aparecen sobrescritas a lápiz, lo cual, sumado a los efectos de la vejez del documento, dificulta y a veces imposibilita la legibilidad. Solo falta el folio correspondiente a los días 23 y 24 de noviembre de 1873, aunque, siguiendo la intensidad del escrito, no parece haber contenido ningún elemento esencial cuya ausencia pueda motivar especulaciones.

El Diario Perdido es impreso por vez primera en Zamora, España, en 1992. Debo admitir que si se intentaba publicar íntegro en Cuba en ese momento, muchos no habrían aceptado con variados pretextos. Fue un riesgo. Cuando la edición llegó, sin nota alguna, se convirtió en un acontecimiento realmente relevante.

Carlos Manuel de Céspedes y López del Castillo nació en San Salvador de Bayamo el 18 de abril de 1819, y cayó en San Lorenzo el 27 de febrero de 1874, a la edad de 54 años.

Hay que insistir en que se trata del líder de la Revolución. Él se adelanta a los demás y plantea que las conspiraciones largamente acariciadas se conocen en todo el mundo. ¡Hay que alzarse! Esa determinación crea fricciones, porque muchos consideran que otros tendrían un mérito mayor, y algunos lo afirman. Sin embargo, no cabe duda según la biografía, que quien estaba signado por el destino y quien tenía la capacidad, el don personal y los atributos para serlo, era él.

De esta manera, el día del cumpleaños de la reina Isabel II, el 10 de octubre de 1868, se precipita el levantamiento. Estoy convencido, siguiendo la psicología de aquel

hombre de pequeña estatura, fuerte como para soportar lo que le esperaba por un largo tiempo —casi cinco años—, que entra en la lucha armada cuando está ya en lo alto de su edad madura (le faltaban seis meses para cumplir 50 años, dato clave en el tema que nos ocupa).

¿Cómo lo describió en el diario en 1873, al conmemorarse un lustro de aquella fecha gloriosa? Dice:

> Les hablé de las emociones que nos agitaban en las vísperas de 10 de Octubre de 1868 y de la resolución final que tomamos en ese gran día, cuando consideramos que a pesar de todo ello de ella iba a brotar la libertad de más de un millón de esclavos blancos y negros, concluyendo con los gritos que nos guiaban, al lanzarnos a la revolución: "¡Viva Cuba! ¡Muera España!". Estos fueron contestados en medio de estruendosos aplausos y bajé de la tribuna a las voces de: "¡Viva el presidente de la República!, ¡Viva Carlos Manuel de Céspedes!" Me dominaba un sentimiento de gratitud completo.

Aquel día en La Demajagua, cuando asisten a la vista del Golfo de Guacanayabo los que han sido previamente convocados, se va a plantar la semilla del que es sin duda el monumento más hermoso de Cuba construido por la naturaleza: el jagüey que fue levantando del suelo, años después, las ruedas y el eje del trapiche del ingenio, como aparece en las radiantes monedas de plata de la República de Cuba, acuñadas en 1952.

El 10 de octubre es por tanto el punto de partida, la ruptura de la coyunda. Como Alejandro Magno, Céspedes no se entretiene en cómo desatar el nudo; sencillamente lo corta de un golpe y anda.

En varios pasajes del diario evoca la revolución gloriosa de Yara. Hortensia siempre afirmaba que debía llamarse la revolución de La Demajagua, o el levantamiento de La Demajagua. Efectivamente, así fue. Pero es Céspedes el que explica. Dice que allí en Yara fue donde lanzamos el guante al rostro del opresor, donde por vez primera aparece la determinación de prevalecer en la lucha, cuando todo es confusión bajo la lluvia repentina, y el primer temor que inspira enfrentarse cara a cara a un adversario poderoso. Este suceso marcará, a mi juicio, el nombre del pronunciamiento, el modo de calificar el acto justiciero.

Carlos Manuel es el líder, y pasará algún tiempo sin que ocurran los acontecimientos medulares que van a lanzar a las armas —ya convencidos de lo que está ocurriendo en el extremo oriental— a camagüeyanos y villareños, quienes también se habían unido en fraternidades en las cuales conspiraron.

Pero el 10 de octubre tiene otro antecedente. Céspedes estaba prisionero a bordo de los restos del navío *Soberano*, perdido en la batalla de Trafalgar y traído como una

ruina histórica al puerto de Santiago de Cuba, que se había convertido en un presidio. Según él mismo relata, Baracoa, Manzanillo y Santiago fueron escenarios de sus exilios dentro de la Isla, cuando regresa del largo periplo por Europa, y se da cuenta —así lo expone en su poema autobiográfico "Contestación"— que no le juega la realidad de su país después de su visión del mundo, que ambiciona y sueña con un cambio trascendental para una sociedad menos armoniosa y resignada que la sociedad bayamesa o la cubana.

El día 20 de octubre se rinde finalmente la guarnición de Bayamo. A las puertas de la iglesia, hoy catedral, bajo palio, entra el Capitán General del Ejercito Libertador de Cuba, y con él la bandera para recibir allí tributo.

Muchos consideraron que todo eso era parte del esquema prudente de la actuación cespediana, y trataron de encontrar un ala conservadora y una revolucionaria dentro de la revolución misma. En realidad, el núcleo más radical era el que Céspedes mismo representaba. Él, que había sido el actor del levantamiento y el principal en la toma de la capital de la Revolución, donde por primera vez un ayuntamiento fue integrado por hombres de la raza negra, a pie de igualdad.

También fue este el lugar donde se escuchó el himno patriótico que había compuesto su íntimo amigo, Pedro Figueredo, cuya hija, Candelaria, había ingresado a Bayamo llevando el traje de Cuba, similar al de Mariana, la heroína de la Revolución Francesa: el gorro frigio, la estrella solitaria, el pelo suelto —que era el símbolo de la rebeldía de las mujeres—, atado con las cintas de los colores republicanos… Y el pueblo, según la tradición, recibió en octavillas o en papeles, manuscritos o impresos, el texto que con el tiempo se liberaría de su antecedente formidable, *La Marsellesa* francesa, y se convertiría en el Himno Nacional de los cubanos.

Lo que ocurre desde ese momento hasta la deposición, es el camino azaroso para encontrar cómo llevar adelante el liderazgo de la Revolución, atado —como explicaría Martí en su magnífico elogio de Céspedes y de Agramonte— a la Constitución de Guáimaro, como un sueño democrático que, sin embargo, no podía aplicarse a un país donde el ejército y el gobierno que iban a constituirse no eran dueños más que del espacio que pisaban sus caballos.

El 10 de abril de 1869, en la Asamblea de Guáimaro, Céspedes se sometió al voto general. Escuchó allí las palabras de Ana Betancourt en nombre de las mujeres y profetizó que ella se había adelantado a su época.[22]

[22] Las palabras de Ana Betancourt fueron: "Ciudadanos: la mujer en el rincón oscuro y tranquilo del hogar esperaba paciente y resignada esta hora hermosa, en que una revolución nueva rompe

¿Cuál era esa época que imaginaba? Él también se anticipa al tiempo, sueña con una república democrática y liberal. Sus conceptos, afianzados en ideas que entonces, más aún en Cuba, se consideraban profundamente revolucionarias y radicales, tenían el toque romántico que distinguió a los hombres de aquella centuria.

Pero, ungido a la Constitución, el Presidente se convertirá en un empleado de la Cámara de Representantes, en un funcionario, y el liderazgo será necesariamente limitado.

Ese espacio chocará con la designación que hace Céspedes del mayor general Manuel de Quesada como jefe del Ejército. Él va a ser su cuñado, pues contrae matrimonio con una joven vehemente y bella que se llamaba Ana de Quesada, hermana de los generales de la gesta restauradora en México que contaban con amplias relaciones en el continente americano.

Tanto Manuel como Rafael de Quesada estaban profundamente convencidos de que él era el hombre, en el momento en que desiste del título que va unido al cargo de Comandante en Jefe o Capitán General del Ejército Libertador. Con una gran oposición por parte de algunos de sus principales jefes y colaboradores, nombrará a Manuel, y surgirá un cisma que terminará con la sistemática oposición a lo que este traía como experiencia vivida en la lucha contra los ejércitos de la intervención extranjera y la reacción mexicana.

La deposición de Quesada es el primer aviso. Cuando la Cámara lo impone y Céspedes le encomienda partir en comisión extraordinaria a los Estados Unidos, se habrá creado una escisión que a lo largo del diario aparece representada como el duelo entre dos facciones en el exilio cubano: los que seguían al rico magnate cubano Miguel Aldama y Alfonso —unido a toda la élite del pensar y del poder cubanos asentada en La Habana, y cuyo palacio frente al Campo de Marte era el símbolo del poderío material del criollato—, y el grupo que apoyará a Manuel de Quesada. Esta situación se irá acentuando en el tiempo. La agencia cubana en Nueva York se convertirá en un verdadero campo de batalla, y uno tras otro serán sustituidos los representantes legales

---

su yugo y le desata las alas. Ciudadanos: aquí todo era esclavo; la cuna, el color y el sexo. Vosotros queréis destruir la esclavitud de la cuna peleando hasta morir. Habéis destruido la esclavitud del color emancipando al siervo. ¡Llegó el momento de libertar a la mujer!". Se cuenta que Céspedes la felicita, le dice que se ha ganado un lugar en la historia y que al referirse a ese día decisivo, se tendrá que decir: "Una mujer adelantándose a su siglo pidió en Cuba la emancipación de la mujer". Sobre este particular pueden consultarse: Victoria de Caturla Brú: *La mujer en la independencia de América*, Biblioteca de Historia, Filosofía y Sociología, vol. XXII (Jesús Montero editor), Obispo 521, La Habana, 1945; y Nydia Sarabia: *Ana Betancourt Agramonte*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1970.

de la Revolución, para que finalmente la Cámara acuerde sancionar a favor de Aldama el título de "Benemérito de la Patria".

Céspedes queda agraviado y Quesada no podrá regresar a Cuba con la expedición que debía conducir. Tampoco pudo volver el vicepresidente de la República, Mayor General Francisco Vicente Aguilera, que en una dramática foto que se conserva en la Biblioteca Nacional, luce escuálido, lacerado por el cáncer, en un féretro envuelto en la bandera cubana. Aguilera, a quien un biógrafo llamó "El Precursor sin Gloria",[23] estará también involucrado, queriéndolo o no, en esta lucha faccionaria que surge en el exterior y que se proyecta hacia Cuba.

La Cámara heroica será mermada además por los rigores de la contienda. Unas tras otras irán cayendo las figuras que intelectualmente tenían un mayor peso en el cenáculo de la dirección de la guerra, que se democratiza cuando se va derrumbando, lenta e inexorablemente, el poder, o aquella vanguardia económica que la había convocado; es decir, "los patricios que vivían en la inocencia culpable de sus posiciones sociales", como señaló Martí.

En las citas, se ve cómo el propio autor no está exento de esos prejuicios y enfrenta todavía los viejos conceptos del señor que fue, con el bastón de puño de oro, la caña forrada en carey puro, los ojales para el mando, el gran diamante en el anillo, el traje elegante, el pelo largo y peinado, cual aparece en el hermoso retrato que su nieta Alba de Céspedes donó a la casa natal en Bayamo, y en otro que fue expuesto en Nueva York durante los funerales de Céspedes y que tuve el honor de traer a Cuba.

Al mismo tiempo se verifica a lo largo de toda la narración su certeza de que lo espera la muerte después de la deposición, que había tenido lugar el 27 de octubre de 1873 por voluntad de la Cámara de Representantes en un acto jurídicamente válido. A partir de ese momento, permanece por espacio de dos meses a expensas de la determinación del gobierno sobre su destino, como vulgar rehén, sin poder explicarse la razón por la cual era detenido.

Asistimos a un choque de caracteres y a un país sometido a una guerra bárbara que no se ha contado suficientemente todavía. Antonio Pirala, cuyos libros[24] nunca he terminado de leer, narra el paso de las tropas españolas por lo alto de los montes, y aparecen, como rastro de su paso, los ahorcamientos de familias completas, el macheteo a las

[23] El libro en cuestión se titula *Aguilera, el precursor sin gloria* (1951) de Pánfilo Daniel Camacho, autor también de *Biografía de la Cámara de la Guerra Grande* (1945).

[24] Aludo a los *Anales de la guerra de Cuba*, Imprenta F. González, Madrid, 1895.

mujeres, el llevarse a las niñas…, toda la tragedia que ocurre en el país. Por otra parte, los cubanos, en represalias terribles, como el propio Céspedes dice, hacen lo mismo.

En el campamento de Bijagual los prisioneros ven con alegría cómo se desmorona el poder revolucionario y son capaces de mostrar regocijo ante la deposición del que sería llamado luego Padre de la Patria, puesto que sacrificó a su hijo, a su hermano, a su sobrino, a su familia toda.

Por otra parte, la caída de Ignacio Agramonte, el 11 de mayo de 1873, va a significar también el ocaso del Abel de esta historia.

Todo su desencanto aflora en las cartas que logra enviar a Ana de Quesada, al describir dramáticamente cómo existe en su entorno una conspiración que terminará con su vida por puñal o por envenenamiento. Ello explica también por qué en el diario es severo en extremo al enjuiciar a los miembros de la Cámara. Solamente alguno —después— pudo reivindicarse de aquellos dictados terribles, y con iguales o parecidos sacrificios a los de Céspedes, enfrentar el juicio de la historia.

Ciertamente, las opiniones que emite Céspedes sobre sus contemporáneos son dramáticas, pero al mismo tiempo nos hablan de su humanidad, una humanidad que a veces puede ser polémica, como lo somos nosotros mismos. Y es que el Presidente es un ser humano que ha sido exaltado a una posición de tal responsabilidad, que se verá acosado en su talento, en su ingenio y en su amplia visión del mundo.

El diario refleja parte de su conocimiento, de su dominio de los idiomas, de su capacidad de estar informado de lo que pasa en el exterior. Es posible rastrear cuándo los botes llegan furtivos a las costas de Oriente y entregan, a un correo que espera, los periódicos de Nueva York o de Madrid; Céspedes refiere lo que ha leído en ellos y, entre letra y letra, entre pensamiento y pensamiento, da cuenta de los precios del oro, del valor de las libras esterlinas, de cómo se derrumba la moneda española, de la situación precaria de la primera República española. También de cuando es apresada la gran expedición del *Virginius*, que llegaría a Cuba trayendo a un grupo de jefes y oficiales, entre ellos a su hermano, el mayor general Pedro de Céspedes, gobernador de Oriente, los cuales fueron sacrificados, casi todos, en Santiago de Cuba, el 4 de noviembre de 1873.

Aquel día dan muerte también al General Bernabé Varona, uno de los héroes camagüeyanos; fusilan al Coronel canadiense William Ryan, al Coronel Jesús del Sol… El sargento del Morro de Santiago pregunta en voz alta en la galera: "¿Hay entre ustedes algún Céspedes o algún Quesada?". Un veinteañero grita: "Yo soy Herminio de Quesada, hijo de Manuel de Quesada". Y lo fusilan también. Es su sobrino político.

Esas noticias van llegando, y están dispersas en las anotaciones de varios días.

Martes 28 de octubre. Se le comunica su deposición:

> La Historia proferirá su fallo. A todos he recomendado la prudencia y que sigan sirviendo a Cuba, como yo lo haré mientras pueda. Los prisioneros enemigos presenciaron la escena de la deposición con mal encubierto regocijo… Nada de esto necesita comentarios. ¡Pobre Cuba! En cuanto a mí, solo diré que estreché la mano del que me trajo la deposición, [José Cabrera] diciéndole: "¡Gracias, amigo mío. Me ha traído usted la libertad!".

Los días 14, 15 y 16 de noviembre de 1873 se tienen las primeras noticias del desastre del *Virginius*, pero son inciertas.

Domingo 16 de noviembre. "Como a las cuatro y cuarto de la tarde, a pesar de estar malo de la cabeza, fui al entierro de Maceo…". Está hablando de Francisco Maceo Osorio, rico terrateniente que tenía sus posesiones cerca de La Demajagua y que va a lanzarse temprano a la lucha. Será uno de los principales detractores de Céspedes. Sin embargo, véase cómo describe el final de este hombre, que muere de fiebres y de hambre:

> Estaba algo alterado de facciones y se le había prolongado la nariz, lo habían vestido con decencia, atándole un pañuelo de la cabeza a la barba, y lo habían puesto dentro de una especie de caja larga, sin tapa, hecha de varitas verdes. Asistieron varias otras personas y presidimos el duelo Jesús Rodríguez y Fernando Figueredo; a mí me incorporaron a ellos, como Venerable maestro de la logia, cargándole cuatro libertos semidesnudos y por una veredita estrecha y tortuosa bajamos, cerca del río Guamá, a un llanito donde estaba cavada la fosa bastante baja. Fue preciso ensancharla un poco para que entrara la caja. Aunque sin ceremonias, los masones le echamos un puñado de tierra: luego se le cubrió enteramente y por último se le pusieron encima muchas piedras sueltas; ordinario túmulo de los mambises. Allá despedimos el duelo y volvimos a la casa mortuoria, en la que nos dieron a cada uno una taza de café, y finalmente en dispersión regresamos a nuestros ranchos… ahora yace en una tumba oscura, lamida por las aguas de un río desconocido y acompañado solamente por los aullidos de los perros jíbaros.

Por otra parte, Céspedes se queja en el diario de que su esposa haya tenido que embarcarse de Cuba. Y es que, deseoso de alejarla de los riesgos que corría, determinó su salida, por cierto, en compañía del poeta Juan Clemente Zenea, quien había aceptado

la discreta misión que desde su bufete, cerca de aquí,[25] le había tramitado con el gobierno español de Salmerón una de las figuras más honorables de esa época: don Nicolás de Azcárate. Dicha misión suponía un pasaporte para que Zenea ingresara en las líneas mambisas, llegara a Céspedes y le transmitiera un mensaje: "Los españoles quieren, en este momento, una negociación favorable para usted".

A estas alturas el hombre de La Demajagua ha sufrido no solo penurias, también desconcertantes situaciones y daños en su familia, destrucción de sus bienes, persecución de sus amigos… Ya la guerra se ha convertido en sangrienta y asoladora; se vive el drama de la mujer, de los niños; aparecen las violaciones, los degollamientos, el relajamiento de las costumbres tanto en la parte cubana como en el accionar de los españoles, lo mismo en tropas regulares que en guerrillas.

Empero, el emisario se sorprende con su entusiasmo, con su confianza en la victoria a pesar de las circunstancias. Y es cierto, en muchas partes del diario, en momentos harto difíciles, estampa al final: "¡Viva Cuba!", como reafirmación de su fe profunda.

Céspedes lo escucha, pero Zenea no tiene el valor de explicar el motivo de su viaje. Al final, su interlocutor le entrega correspondencia, y también a Anita, embarazada, para que buscaran un punto en la costa en que un bote los recogería. Pero hubo una delación, y estando allí, a la expectativa, llegan las tropas españolas y se apoderan de los que estaban.

Ana de Quesada es traída a La Habana para una entrevista directa con el General conde de Valmaseda, el que había entrado en Bayamo incendiado y había encontrado, en medio del pueblo en ruinas, en la que fuera Plaza de Armas, una placa que rezaba: "Plaza de la Revolución".

Según se dice —y así apareció en su foto en la prensa norteamericana—, Anita, vestida severamente de negro, no aceptó tramitar las palabras de Valmaseda. Ante su negativa, el primer voluntario de Cuba, el chacal de Oriente, replicó: "No se ocupe, señora. Qué orgullosas sois vosotras, las cubanas. No se ocupe, un cubano me lo entregará".

Eso, amargamente, al parecer, se cumplió.

Juan Clemente Zenea tuvo otro destino. Recluido en la Fortaleza de La Cabaña, pacientemente el gobierno esperó a que se derrumbase el ministerio Salmerón, y una vez que había perdido respaldo político la misión que el Capitán General desconocía, un proceso sumario lo llevó al paredón de fusilamiento. Él, que no tuvo el valor de decir a Céspedes lo que le habían encomendado, sabiéndolo alejado —como dice

[25] Actual Mercaderes, núm. 2.

Martí— del teatro de la guerra y de sus complejidades, quedaría como traidor para españoles y cubanos. Quedó el poeta en medio de las dos aguas, y despertó una batalla gigantesca y enconada a lo largo de la historia, aunque, afortunadamente, en un maravilloso ensayo,[26] Cintio Vitier contribuyó a esclarecer su drama.

Vuelvo a los apuntes. Martes 18 de noviembre: "El niñito a quien di la moneda, y que se llama Manuel como el de C… me mandó un pedacito de jutía y se la correspondí con una güirita de miel […]".

Hay una pobreza extrema en la Sierra y él no sabe nada de "C", de Candelaria Acosta, *Cambula*, la muchacha que bordó la bandera. Ese niño de que habla es su hijo. Manuel y Caridad van a ser frutos de la relación de Céspedes con ella.

Estaba casado con Anita, pero se lamenta de que ella, quien dará a luz en Nueva York en agosto de 1871 a los gemelos Gloria de los Dolores y Carlos Manuel, lo persigue desde la distancia con sus celos, y le escribe cartas duras y ríspidas ¡pero fundadas! El diario no es más que una síntesis de lo que él le escribirá a ella, en un intercambio epistolar que a veces encuentra no solamente una demoledora respuesta, sino un silencio. Y es que chismosos y laborantistas se encargan en su exilio de decirle que Céspedes, antes y después, había tenido amores. Y él se lamenta de que "yo soy de aquellos que, cuando encuentra una piedra, tropieza con ella". [!!!]

Viernes 21 de noviembre:

> […] la pérdida se confirma totalmente de la expedición que venía en el *Virginius*. Echaron los cubanos al agua casi todo el cargamento, pero fueron apresados cerca de Punta Morante, sin salvarse ninguno. Ya ha sido fusilado un número espantoso, siendo de los primeros mi pobre hermano Pedro, como me lo sospechaba. Su entusiasmo por la causa de Cuba, a quien sacrificaba su familia numerosa, indigente e inútil, lo trajo otra vez a estas playas contra mi parecer, gozoso, sin duda, de traer esos recursos a sus hermanos, los patriotas combatientes. Alcanzó una muerte honrosa, mártir de sus opiniones, y yo quedo en la tierra para llorarlo, socorrer a sus hijos y vengarlo, antes que me llegue el turno de abrazarlo en los dominios de la nada.

La temperatura en la Sierra se tornaba espantosa; era un año particularmente frío y terriblemente húmedo. Llueve todos los días, hay aguaceros torrenciales. Muy pocos son los días de bonanza; si no llueve, al menos llovizna.

[26] Cintio Vitier: *Rescate de Zenea*, Ediciones Unión, La Habana, 1987.

El sábado 6 de diciembre, dice:

> Anoche estuve con dolorcillo de cabeza. Hizo frío. Me quejaba antes de la escasez de hombres decentes que quedaban en el campo insurrecto y ahora estamos peor. Separados de los destinos los que tenían más educación y moralidad y más nociones de gobierno… El amor de la patria, el deseo de su libertad e independencia para muchos no son sino palabras que han aprendido como la cotorra!

Sábado 13 de diciembre:

> Cumplen tres años justos que me separé de mi Anita. Estábamos en Camagüey, cerca de San Jerónimo, en casa de una familia de apellido Placeres, a quien luego capturaron los españoles. Nunca he estado tanto tiempo separado de una persona amada. De mi primera esposa [Carmen, que muere poco antes del levantamiento] solamente lo estuve dos años, cuando fui a concluir mis estudios en España.
>
> En cuanto a mí, haciendo la vida del salvaje, estoy perseguido por los españoles que ansían mi muerte, y lo que es más sensible, estoy rodeado de enemigos políticos en los mismos cubanos envidiosos de mi gloria y que desean anonadarme, aun antes de saber cuál será el éxito de nuestra contienda y qué lugar nos asignará la historia en sus páginas. No conozco a mis propios hijos nacidos en el destierro y es muy probable que jamás vea a esos objetos tan queridos. Resignado estoy a mi suerte y aquí como en la hora de mi último suspiro, para nada contaré mis sufrimientos y únicamente rogaré al Gran Arquitecto del Universo que conceda algunos días risueños en la tierra a los seres que me han amado, y a estos que me perdonen los dolores que por mi causa han sufrido.

Ahora se referirá a Juan Bautista Spotorno, autor después de la Ley Spotorno, que consideraba como traidores y fusilables a todos aquellos que presentasen concordia con el enemigo; luego de la Guerra de los Diez Años, este hombre se convertirá en destacado dirigente autonomista.

Vamos a pensar que lo que apunta Céspedes aquí se dirige a juzgar un crimen intelectual, no una opción personal.

Lunes 22 de diciembre: "Parece que en un periódico español se dice que yo soy muerto y como le argüían de embustero, dijo Spotorno con su voz atiplada, aunque es un hombrón de seis pies: "¿Qué más muerto lo quieren?" Dios te lo premie, ¡maricón!".

Sábado 10 de enero de 1874: "[…] una mujer me trajo una hermosa biajaca y di dos naranjas de china a su hijita. Me mandó Manuelita la ropa lavada y planchada".

En otras páginas, dirá: "La ropa apesta a moho… Ya no hay quien lave ni planche, tengo la ropa arrugada, sin botones; he perdido el último pantalón que traía antes del alzamiento".

Domingo 11: "Pocos días antes de empezar la revolución, estando a la mesa conmigo en mi ingenio Demajagua, me preguntó Francisco Agüero Arteaga con qué armas nos habíamos de levantar contra los españoles. "¡Ellos las tienen!", le contesté al momento […]".

Ahora (lunes 12) viene una segunda evocación íntima:

> La vista de mi portamonedas me produjo un disgusto que me duró todo el día. Recordé que había pertenecido a C… desde antes de la revolución. Me trajo a la memoria aquellos días. En ellos tenía penas ciertamente ¿pero qué eran en comparación de las que ahora me atormentan? En recompensa, ¡cuántos días felices! ¿Y su antigua dueña [del portamonedas] qué es de ella? ¿Vive o ha muerto? [no lo sabe] ¿Observa buena o mala conducta? ¿Es feliz o desgraciada? ¿Se acuerda de mí y me perdona? Cualquiera que sea su situación, no le deseo más que consuelo y ventura, y que pueda ver a sus hijitos buenos y dichosos. En cuanto a mí, soy una sombra que vaga pesarosa en las tinieblas. Para mí, ni un día de sol!

Hay que tener en cuenta que este diario lo va a comprar Julio Sanguily a los soldados españoles que asaltan el campamento. Su hermano Manuel, heredero de ese documento, le afirmará a Anita años después que se trata de un legítimo botín de guerra, y ella rechaza ese término arguyendo: "¿Cómo puede haber un cubano que en suelo de Cuba considere un botín de guerra el diario de Céspedes?". No le faltaba razón, y más cuando, en la primera página de una de las libretas, el autor estampó la dirección de ella en Nueva York, porque era a quien debía entregarse el diario. Por eso aparece "C" con tres puntos suspensivos, imaginando que su esposa no sabía, aunque en realidad lo sabía todo.

Lunes 2 de febrero:

> La morena Brígida me trajo unos cuantos matahambres, especie de dulce hecho de catibía, coco y miel. No puedo menos que traer hoy a C… fuertemente a mi memoria. Me temo que se halle enferma y pobre, viendo padecer necesidades a sus hijos. Cuando pienso en que de tantas personas interesadas en denigrar su conducta, ninguna me da de ella malos informes,

creo que se comporta bien y no da lugar a ellos, a pesar de sus cortos años y más cortos alcances. Si es así, Dios la premie y me perdonen a mí el haber corrompido un corazón de que pudo haber brotado una buena esposa y una buena madre. En reparación y sin embargo de que la amo tanto, juro que en adelante la respetaré como a una hermana y me esforzaré en labrar su dicha y la de sus inocentes hijitos. Seré feliz, si puedo hacerlo.

Mi familia y amigos se portan dignamente con la patria y conmigo. Mi Anita, aunque todavía *no ha abandonado por completo sus celosas impertinencias* [subrayado en el original], se ha colocado a la altura de sus deberes y de la nobleza de sus sentimientos. Ahora lo que deseo es saber el juicio de los contemporáneos imparciales acerca de mi conducta. Miro con igual recelo al de mis enemigos y amigos.

Martes 3:

Duró el tango hasta las diez de la noche. Aunque produce un ruido tan desapacible, siempre lo he soportado con paciencia en atención a los gustos de esta pobre gente. Ayer bailaron también los congos, cuya danza es bastante obscena en los pasajes amorosos; pero también figuran los lances de la caza, la pesca y la guerra. En esta última parte, además de la poesía africana, figuraba el estribillo en castellano: "Viva Caro Manuel y muela España". Aquí hizo falta el Marqués con un buen garrote.

La situación se pone peor, respecto a los alimentos. Jueves 15 de enero: "Anoche mató Beola una lechuza para Servanda y este me mandó hoy un plato que partí con C. Cosme, el cual acababa de llegar. La encontré algo desabrida; pero no sé si sería natural o por falta de condimento. Se repitieron las biajaquitas y me destrozaron la lengua y el cielo de la boca".

No hay qué comer. Biajacas, en este caso, y un caldo de lechuza.

Viernes 6 de febrero: "Al llegar me sirvieron café con torticas de ñame y habiéndome acostado a poco, dormí hasta pasadas las siete y media de la mañana de hoy. Luego que tomamos el desayuno compuesto de morcilla de caballo, café y ñame amarillo, salimos […]".

Sábado 7: "Hoy al salir para el baño, noté que se había podrido y roto el cordón de seda negro con que traigo al cuello la medalla de la Caridad que mi Anita me mandó de Nueva York".

Martes 10:

> He hecho poner a las pantuflas que me hicieron en Barajagua, unas sobre suelas de majagua para caminar por las lomas y encima de las piedras, como se acostumbra en estas montañas y habiéndolas probado, creo que me surtirán buen efecto… Desde muy temprano estoy encerrado en el cuarto, así como he pasado todo el día; porque no puedo leer ni escribir; porque no tengo más que un cabo de vela de cera.

Llegada la noche, que llega temprano en el monte, no puede leer; además, lo asaltan los mosquitos, los roedores, las pulgas… Es consciente de ese estado. Ya no es el *dandy* de los retratos primorosos de antaño; ahora va a cortarse el cabello y le han preparado un bote en el que con certeza van a llevar a sus hijos en los Estados Unidos el pelo de la cabeza y de la barba.

Pero la embarcación se pierde y, por tanto, no llega a su destino el envío. Sin embargo, en otra ocasión podrá mandar su bandera, la que presidía la Cámara, la que él levantó el 10 de octubre.

El preciado símbolo permanecerá a buen resguardo con Ana. Con ella regresará, y estará en el hotel Pasaje, en el Paseo del Prado, en el año 1902. Allí será reconocida su autenticidad en un acta, suscrita, entre otros, por el hombre más controversial del diario, que es Salvador Cisneros Betancourt, al que atribuyo, y lo creo firmemente, la rectificación.

Yo encontré una foto, que coloqué como reparación en todas las ediciones del diario: es el testimonio de la peregrinación que hace Cisneros hasta el cementerio de Santa Ifigenia, en Santiago de Cuba, y donde aparece circunspecto, de luto, con un ramo de flores, junto a la tumba de Carlos Manuel de Céspedes.

El marqués había perdido a todos sus hijos en la guerra, y también a su esposa. Murió solo, casado en segundas nupcias con una mujer joven que lo acompañó, siendo los testigos de su boda, entre otros, Máximo Gómez y un puñado de libertadores.[27] No cabe la menor duda de que fue aquel que esperó, en la frontera del río Jobabo, el paso de Gómez, enfermo, con los que venían de Oriente con Martí, y que detrás de

[27] El 2 de diciembre de 1902, a sus 74 años, Salvador Cisneros se casó con Rosa Amparo Martínez Montalván, de 20 años. Al matrimonio civil concurrieron, en calidad de testigos, los generales Máximo Gómez Báez, José María Rodríguez Rodríguez, José Lacret Morlot y Juan Ríus Rivera. (En copia del certificado que obra en el Álbum Necrológico que preparó el Senado de la República de Cuba con motivo del fallecimiento del senador Salvador Cisneros Betancourt, La Habana, 1915).

él marchó la juventud camagüeyana porque, muerto Agramonte y otros jefes, era el líder natural de aquel pueblo.

Esta reflexión no puede convertirse en un escándalo. Hay que decirles a los cubanos qué somos a pesar de todo esto, y que donde ocurrió la deposición de Céspedes en Bijagual de Jiguaní, una suerte de Jordán, al triunfo de la Revolución se construyó una presa que lleva el nombre del Padre de la Patria, y el mar de aguas puras cubrió todo, borrando ese sitio geográfico nefasto de la historia de Cuba, y con este, la acción de los que apoyaron un acto constitucional jurídicamente válido, pero que desconocía un principio fundamental: el liderazgo de la Revolución, que el presidente encarnaba.

El diario recoge también detalles de los épicos combates que se libran en el campo de batalla. Es Céspedes personalmente quien impone los grados de general de brigada a Antonio Maceo y encarga a Máximo Gómez la riesgosa tarea de avanzar al occidente. Y Gómez testimonia en su diario que fue él, no otra persona, el que le dijo que ni un millón de hombres sobre las armas en Oriente les darían la victoria si no pasaban al Occidente de Cuba.

Esa idea del presidente quedó en su memoria, independientemente de que, cascarrabias como siempre lo fue, en el propio diario evoque a "un fantasmón de aquello que llamábamos gobierno".

Céspedes es un intelectual, es también un poeta, un hombre sensible capaz de reflejar el mundo que le rodea. En estas páginas hay espacios de poesía cuando se recrea en el palmar, se baña en el río de San Lorenzo entre los lirios que bordean la charca, cuando describe el monte, la visión del horizonte usando los binoculares o un telescopio para vencer la imaginación, lo que le hace creer que las nubes, a larga distancia, son como edificios o ciudades imaginarias.

"El baile" es, quizás, la página literaria más bella que hay en el diario.

Jueves 19 de febrero:

> Se efectuó el baile en la enramada construida por los libertos; pero se alargó algo y mejoró en su construcción el edificio. Se le añadió una tumbandera para la orquesta que quedó completa con una botella rascada con un cuchillo. Sendas varas largas y gruesas, sin descortezar, colocadas sobre travesaños puestos en estacas clavadas en el suelo, a los costados y testeros de la enramada, con una anchura proporcionada, hacían funciones de asientos. El alumbrado, de velas de cera pegadas a las horquetas de la enramada, se resistió muchas veces a prestar servicio a causa del viento y dejó a oscuras a los amantes de Terpsícore. Estos escaseaban en la especie barbuda;

pero abundaban en la de faldas; (casi todas las mujeres traían vestidos de colas) —algo insólito en el monte— diferencia ocasionada a indigestiones de pavo, como sucedió. Era notable lo abigarrado de la concurrencia femenina: en los colores (desde el más puro caucásico hasta el más retinto africano) había para todos los gustos: en las modas ninguna podía quejarse; todas estaban debida y legítimamente representadas, merced a los saqueos que no distinguen de épocas. El baile empezó y se sostuvo con cinco parejas en que alternaban las damas con parsimonia; para algunas creo que no cataron ni un cedazito. Esto, según me cuentan, contribuyó al fin a alterar su genial amabilidad; es preciso confesar que tenían razón. Yo entré en el salón antes de empezar la danza y saludé a todos, quitándome la gorra con cortés respetuosidad: luego recorrí la fila de señoras, que me recibieron sentadas con mucho aplomo: a todas, una por una, le estreché la mano, y me informé de su salud y la de su familia; atención que demostraron haberles agradado sobremanera. Por último, me senté entre dos etíopes y entablé con ellas una amena conversación: lo mismo hice por turno con todas las demás concurrentes. Recuerdo con particularidad que una me dijo que era bayamesa y me trajo a la memoria escenas de 16 años atrás, cuando yo era calavera. Vi bailar con mucha animación danzas, valses y fandangos en que debo confesar que reinó bastante orden y decencia, y me hubiera pasado así toda la noche, si no hubiese apretado la jaqueca en términos que me obligó a coger la hamaca con muchos dolores y náuseas. Los libertos tenían otro baile en un rancho lejano y con este motivo me pasó una escena chistosa y asaz significativa. Estaba yo sentado junto a una de las niñas más bellas, cuando la liberta Brígida, negra francesa de gran jeta y formas hercúleas nada afeminadas, se asomó por una de las aberturas que hacían las pencas de la glorieta y me dijo en su jerga con voz un tanto doliente: "Presidente, (estos malvados no han venido en apearme el tratamiento) hágame el favor de salir a oírme una palabra." Yo salí muy risueño con la concurrencia, cuando ella tomándome las manos, me dijo: "Mi Presidente, mi amo, nosotros venimos aquí a bailar siempre para divertirlo a usted con quien únicamente queremos tener que hacer, y esta noche porque están aquí estas gentes, nos manda el Prefecto a bailar lejos, donde estamos con mucha molestia. Yo sé bailar danza y vals; (efectivamente baila muy bien) pero nosotras nos conformamos con que nos dejen poner nuestro baile en la cocina". Hija, le contesté: yo no soy tu amo, sino tu amigo, tu hermano, y veré con el Prefecto qué es lo que pasa […]

Asistimos a la transformación del hombre: el señor se ha convertido en el hermano. Ya no era Presidente, la Cámara le ha arrebatado el título; pero para mucha gente continúa siéndolo, y vienen mujeres a verlo, y él, hombre de detalles, les obsequia agujas y botones de colores, un pañuelo, una jicarita…

Llegamos al final. Todos los días sufre de dolor de cabeza. Evidentemente, a pesar de que le han traído unos anteojos, no ve bien; es posible que tenga cataratas. Le duele la cabeza, le duele el ojo durante la noche, cuando tiene que forzar la vista frente al cabo de vela. El miércoles 25 aparece algo sobrecogedor:

> Pasé una noche agitada por sensaciones que germinan de la pobre naturaleza humana y se sobreponen a los más firmes propósitos de la voluntad y el juicio. Tuve ensueños extravagantes, entre ellos uno que me explico de esta manera. Casi todos me dicen que llevo una vida muy triste y poco en armonía con nuestra situación excepcional, insegura e indefinida: que a nadie debo miramientos [quiere decir, no le importa lo que se comente; le dicen los que están más cerca que haga lo que tiene que hacer] que carecen de razón de ser; y que me hace falta una mujer que me cuide y entretenga. A estos razonamientos más o menos serios, contesto siempre de una manera jocosa; porque aunque momentáneamente no dejan de preocuparme luego, siquiera mientras los analizo y destruyo. Resultado de este trabajo mental debe haber sido el ensueño a que me refiero. Soñé que nos encontrábamos en el período revolucionario y que contra mi gusto me casaban con una mujer de que no puedo darme cuenta, es decir, no recuerdo quién fuera. Había el edificio, el cura, la concurrencia haciendo comentarios. Se efectuó la ceremonia y cuando yo estaba más confuso y apurado, se abrió una puerta y entró mi difunta Carmen, tan seria como ella era, y seguida de otra mujer que no tengo presente si era una hermana suya. Ello es que aquí crecieron de punto mis apuros y los murmullos de los circunstantes, y no tuve más remedio que arrodillarme muy contrito a los pies de la aparición (si lo era) pidiéndole perdón de lo que estaba pasando. Por mi suerte desperté entonces y me evité el resto de la desagradable escena.

Última anotación, el día fatal, por la mañana:

> A causa de mucha lluvia resolvimos no ir hoy a casa de Millán [un amigo]. Debo consignar por lo que importar pueda en adelante que Tomás Estrada Palma, antes de la revolución, estaba cargado de deudas y era tan inmoral en sus costumbres privadas como hipócrita en sus manifestaciones públicas. Después de exigir en las mujeres una pureza ideal, seducía

y hacía madres a las hijas de sus mayorales, y por último lo hizo con una joven de buena familia que vivía en casa de él en compañía de su anciana madre. Al estallar la Revolución fue tan opuesto a ella que se comisionó para hacer desistir a los jefes principales como creo haberlo dicho en otra parte. Fernando Fornaris y Céspedes (Antúnez, mejor dicho) también fue opuesto al levantamiento; estaba empeñado y pobre; y después de la revolución se ha desacreditado con varios pedidos de dinero y otras cosas. En Bayamo se metió en la cama de una joven el año pasado y trató de abusar de ella contra su voluntad. El marqués tenía en Camagüey pésima opinión. Ignorante, arruinado, petardista, vicioso, puerco, no gozaba de más consideración que la que le daba su título. Aunque mezclado en la conspiración revolucionaria, no salió al campo insurrecto sino cuando fueron los españoles a prenderlo. Después se ha distinguido por su crasa ignorancia, bajeza de miras y solapada ambición personal, y encenagado en la crápula con mujerzillas de baja ralea, no abandonó al parecer sus vicios, hasta que no comprendió que no le hacían gracias para sus aspiraciones. Betancourt (Luis V.[ictoriano]) no se ocupaba de sus funciones en la Cámara desde 1870: nunca ha tenido opinión propia; siempre ha sido eco de otros. Ramón Pérez Trujillo (no se está muy seguro acerca de sus apellidos) fue en La Habana un pillete sin figura ninguna: entró en la revolución por medrar y nada sacrificó. Ignorante, presuntuoso, cobarde y sanguinario, se sació en las vidas de porción de infelices en Sibanicú, lo mismo que Betancourt, como miembro de la Corte Marcial en 1869, carnicería a que yo puse término. De aquí y de su envidia contra todo lo que sobresale, su odio en mi contra. Inmoral y miserable, se ha echado queridas para que otros se las mantengan. Desafiado a muerte, por su carácter grosero, con el Comandante S. Rosado, se ha fingido ciego para aplazar el desafío y pretende embarcarse para Jamaica. No es digno este sujeto de las muchas páginas que me consumiría la relación de sus ruindades. La historia de Marcos García ha ido apareciendo en este libro a relámpagos. Apellidado Zabulón por sus contemporáneos, estos fueron los más opuestos en la Cámara a que se le confirmara el grado de General de Brigada que él mismo había asumido y no quería quitarle el Ejecutivo por su influencia en la División de Sancti Spíritus como agitador. Jamás se encontró en una acción; pero se aprovechaba de las hazañas de los otros e intrigaba siempre para coger el primer puesto. Por fin fue necesario sumariarlo en 1870 y no apareció más hasta ahora que vino a atacarme con desvergüenza para que la Cámara le reconociera su grado. Enemigo del General Quesada; porque este le mandó

> formar causa, es un hombre cínico, charlatán, descarado e intrigante, que lo mismo se le da de Cuba que de España en consiguiendo medrar. Eduardo Machado, que se distingue por su miedo a los españoles, también tiene en este Diario algunos rasgos de su vida que le hacen poco favor. De poco ha servido en la revolución; pues la mayor parte del tiempo lo ha pasado en los ranchos, huyendo y consumiendo los recursos de las familias. Jesús Rodríguez es un hombre de pocas luces, pero sin opinión propia, que hasta el último momento estuvo sosteniendo mi administración: no se atrevió, sin embargo, a aislarse en su parecer. De este no puedo decir con certeza sino que lo creo ambicioso, habiendo oído decir que antes de la revolución se manejaba con escasa probidad. Falta el necio Juan [Bautista] Spotorno, que en teniendo de quién hablar mal está satisfecho. Ligero, imprudente, ignorante de los negocios públicos y poco amigo de hallarse en contacto con el soldado (español) no obstante ser un Coronel del ejército, tiene todas las malas cualidades de los hombres que hablan con dos voces y harán de él los demás todo lo que quieran, siempre que le arrojen alguna presa en que hincar el diente. Abrazado ahora en conjunto a todos estos *Legisladores*, concluiré asegurando que ninguno sabe lo que es *Ley*. [Fin del día 27].

Al mediodía se hacen sentir los primeros disparos. Céspedes está solo en el bohío. Extrañamente ha abierto el arcón y sacado su última ropa, que no usaba en mucho tiempo: la chaqueta, el pantalón blanco; y ha estado en lo que él llama la casa de las viudas, en contacto con esa familia, donde tiene también un amor. Hortensia Pichardo encontró la razón de ser de esa muchacha, Panchita, la cual queda embarazada de este amador sin reposo.

Ahora bien, los españoles llegan directamente al campamento. Hay una nota de Manuel Sanguily, donde expresa que es probable que un esclavo que había pertenecido a la dotación del marqués de Santa Lucía sirviera de guía al Batallón de San Quintín, hasta desembarcar por la costa y subir a buscar el sitio de San Lorenzo.

Los demás han salido. Está solo en casa de esta familia y, tratando de protegerla, sale empuñando el arma. No desciende, sino que asciende al farallón. Es perseguido y acechado. Calixto Acosta Nariño, alias Leónidas Raquín, su informante en Santiago de Cuba, le escribe a Ana de Quesada que los españoles, después de rescatarlo del barranco adonde había caído, exhibieron su cuerpo en el viejo hospital, con el cráneo hundido y varios signos de fuerza.

Cuando Carlos Manuel, su primogénito, regresa en compañía de algunos amigos a San Lorenzo, atraído por las detonaciones, va a toparse con el caballo de su padre,

Telémaco, herido, revolcándose sobre la charca, y muy cerca, restos de sangre, de cabello y fragmentos del cráneo.

¿Qué decir cuando uno lee un manuscrito iluminador? Primero, vale destacar la humanidad de la historia: el héroe es sobre todo un hombre de carne y hueso. A la hora de hacer el balance, lo que conviene equilibradamente es pensar qué se aportó en verdad a la historia. Si es así, pienso que en este caso la contribución es fundamental.

Ya se vio que, como hombre de pasiones, algunos de sus juicios son demasiado severos. Si todo lo que dice fue además cierto, es la historia de la evolución de las ideas, del carácter y de las personas.

Cuando leemos el diario, nos percatamos de que la vieja sociedad se está derrumbando; se viene abajo con ellos, y él, como un atlante, trata de recomponer los pedazos que se desprenden del templo.

En este sentido, no puedo olvidar una escena memorable, que como se sabe, nada tiene que ver con el epílogo de la historia del hombre que nos convoca: Gómez llega a la todavía confortable residencia, en un bohío, y Céspedes lo recibe bien vestido, con sus ayudantes, llevando el cigarro sostenido con unas tenacillas de oro. Máximo está polvoriento, rodeado de los que le acompañan, y Carlos Manuel le pregunta: "¿Y a usted qué le ha pasado, General?". Y este responde: "Que vengo de la guerra, Presidente".

Muy pronto, la guerra también llegaría al Presidente; muy pronto, sus secuelas abatirían, sin rendir, a aquella gran personalidad del hombre de La Demajagua, del alumno destacado del colegio San Gerónimo, del aventajado de las clases en el Seminario de San Carlos y San Ambrosio, del estudiante de abogacía en el Colegio Universitario en Barcelona. El viajero, el hombre de mundo, el impecable caballero, es convertido ahora en el escombro de su propia obra. Pero por encima de las pasiones, de los odios, de los rencores, de la venganza, de los defectos y de las glorias, esta es nuestra historia. Y como tal, acudo a este relato quitándome el sombrero que no llevo, como pedía Fidel Castro en su histórico discurso del 15 de marzo de 1978, por el centenario de la Protesta en Mangos de Baraguá: "… seamos cuidadosos al hacer la valoración moral de aquellos hombres. Entremos en la historia, pero primero quitémonos el sombrero antes de entrar en la historia de nuestros patriotas".

¿Quién soy yo para entrar en la historia sin la cabeza descubierta? ¿Quién soy yo para llorar otra lágrima que no sea la suya, o la de ellos, por sus hijos muertos? ¿Quién soy yo, desde mi condición humana, para no hacer otra cosa que analizar, llorar y tener la misma esperanza que a él no le faltó nunca por Cuba y para Cuba?

Sergio Valdés Bernal[28]

La lengua española en Cuba: gestora de la nación y soporte idiomático de nuestra cultura

Sergio Valdés Bernal (La Habana, 1943). Lingüista, investigador y profesor universitario. Doctor en Romanística y Ciencias Filológicas. Fue investigador titular del Instituto de Literatura y Lingüística y del Instituto Cubano de Antropología, y profesor titular de la Universidad de La Habana. Entre otras condecoraciones, es acreedor de la Orden "Carlos J. Finlay" y recibió el Premio Nacional de Ciencias Sociales y Humanísticas 2018.

En su libro *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano* (Bogotá, 1906: 16), el erudito filólogo colombiano Rufino José Cuervo sentenció que: "Nada en nuestro sentir sintetiza tan cumplidamente la patria como la lengua". Muchos decenios después, el reconocido lingüista español Vicente García de Diego nos legaría otro no menos interesante pronunciamiento en su *Lingüística general y española* (Madrid, 1951: 36): "La lengua, como expresión de la cultura, se estudia mejor a la luz de las vicisitudes históricas de cada pueblo, así como la historia de cada nación se ve con más claridad por los testimonios de su lengua".

Los cubanos somos una nación multirracial bien definida desde el punto de vista geográfico, histórico, psicológico, cultural y lingüístico a resultas de un largo y complejo proceso de mestizaje biológico y cultural, o sea, de transculturación e intercambio lingüístico debido a un no menos complejo proceso de poblamiento.

Nuestro archipiélago, habitado por comunidades amerindias desde hace unos 7 000 años, comenzó a ser colonizado por España en 1510. Para esa fecha, ya hacía siglos que el castellano era el idioma oficial del Imperio a partir de un decreto firmado por Fernando III el Santo, rey de Castilla y León entre 1216 y 1252. Como era de esperar, al convertirse nuestro archipiélago en una provincia española, su lengua oficial fue la castellana, "la compañera del Imperio", al decir de Antonio de Nebrija, autor de la primera gramática española (1492) y del primer diccionario latino-castellano (1495).

[28] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 20 de junio de 1995.

La colonización española fue un constante y numeroso proceso migratorio de peninsulares. De 1510 a 1600 predominaron los inmigrantes meridionales para un total de 54,2%, con mayor peso andaluz: 39,6%. En el siglo XVIII, la mayor parte de los inmigrantes hispánicos era originaria de Canarias (45,71%) y Andalucía (23,02%), para un total de 79,33% frente a 11,49% de inmigrantes del centro-norte ibérico. Este fue un período decisivo en la formación de la nacionalidad y cultura cubanas, así como de la variedad cubana de la lengua española, como se desprende de los dos primeros documentos sobre las características del español hablado en Cuba, "Memoria sobre los defectos de pronunciación y escritura, y medios de corregirlos", de Pedro Espínola, y "Memoria que promueve la edición de un diccionario provincial de la Isla de Cuba", de José María Peñalver, publicados en 1795 en las *Memorias de la Real Sociedad Patriótica de La Habana.*

Por eso, nuestra forma de hablar el español nos acerca más a las modalidades meridionales conocidas por canario y andaluz, esta última en su variedad occidental. Y aunque en el siglo XIX los gallegos (11,95%) y los catalanes (10,23%) fueron numerosos, se subordinaron a la forma cubana hablar el español en la isla con su predominante sesgo meridional, ya que para ese entonces los cubanos constituían el grueso de la población (89,03%) y ya tenían su propia forma de manifestarse lingüística y culturalmente, además de que los canarios (38,82%) continuaron siendo el elemento fortalecedor del influjo meridional hispánico, además de ser los forjadores de la cultura campesina cubana, como resalta Jesús Guanche en su libro *España en la savia de Cuba* (La Habana, 1999).

Sin la constante y numerosa inmigración peninsular, la lengua española no se hubiese impuesto desde un inicio como lengua vehicular y de cohesión del pueblo cubano. Por ello, Constantino Suárez, en su libro *La verdad desnuda* (Madrid, 1924: 129), explica con toda justicia que: "No es el idioma, como suponen muchos, el lazo más consistente entre Hispanoamérica y España, sino la emigración, sin la cual el propio idioma español habría degenerado en dialectos o lenguajes diversos".

Así las cosas, durante los dos últimos siglos del período colonial, en Cuba, al igual que en otras colonias españolas de América, predominó una situación de diglosia que se caracterizó por la convivencia de dos modalidades de una misma lengua, la metropolitana, más castiza, que contó con el apoyo de las esferas oficiales, mientras que el pueblo hablaba la modalidad local, en nuestro caso el español cubanizado. Por ejemplo, Esteban Pichardo y Tapia, dominicano asentado en Cuba y autor del primer diccionario de cubanismos, en el prólogo a la cuarta edición de su obra *Diccionario provincial casi razonados de vozes y frases cubanas* (La Habana, 1875: 11), manifestó que: "Yo, por mí, debo confesar que en las conversaciones, no mui familiares, empiezo

cuidadosamente distinguiendo la C y Z de la S, la Ll de la Y, la V de la B; mas a poco, todo se me olvida y adiós prosodia…".

Sin lugar a dudas, la fonética y el léxico del español cubano se diferencian en algunos aspectos de las otras variantes de la lengua española, pero su morfología y sintaxis son las mismas que las del resto del mundo hispanohablante, salvo escasas especificidades propias del habla popular no culta. Por ello, Louis Hjemslev, en su libro *El lenguaje* (Madrid, 1971: 50), especifica que: "La estructura de la lengua y solo ella es la que condiciona la identidad y la constancia de una lengua. Mientras tengamos la misma estructura de la lengua, tendremos el derecho de decir que tenemos la misma lengua". En fin, a ambos lados del Atlántico los hispanohablantes utilizamos una misma lengua que posee diferentes modalidades nacionales debido a que no son idénticos los componentes étnicos y los procesos gestores de cada nación, y a que las características naturales del entorno no son las mismas en toda Hispanoamérica. Por tanto, poseemos una rica diversidad en cuanto al léxico, mucho menor en cuanto a la pronunciación, pero todos compartimos la unidad inquebrantable que nos ofrecen la morfología y la sintaxis, es decir, la gramática de la lengua española, nuestra lengua común.

Lo más importante que legó España a los cubanos fueron su cultura y lengua, de las que nos apropiamos, adaptándolas a nuestras necesidades de existir, de sentir, de manifestarnos y comunicarnos. Hoy, el legado hispánico es el componente más importante y diversificado del "ajiaco cubano", acertado símil utilizado por Fernando Ortiz en su conferencia: *Factores humanos de la cubanidad*, publicada en La Habana en 1940, para referirse al proceso de formación del etnos cubano y de su cultura. Por ende, la lengua española, en su variante cubana, nuestra lengua nacional, es el soporte idiomático de nuestra cultura, y ella misma trasluce el proceso gestor de la nación que la habla.

El heredado español peninsular, en su variante popular, lengua derivada del latín con sus importantes legados históricos ibérico, celta, germánico, árabe y francés, a los que se suman escasos gitanismos propios de la germanía y de la jerga marinera de quienes nos colonizaron, pasó por un enriquecedor proceso de adaptación en nuestro contexto, al que también hicieron su aporte los componentes amerindios, subsaharanos y asiáticos que participaron en la formación de nuestro pueblo.

La población aborigen era escasa y, a la larga, se extinguió como componente etnolingüístico debido a la explotación de que fue objeto a mano de los españoles y debido a su absorción por el propio proceso gestor de nuestro pueblo. En la actualidad, unos cinco mil campesinos asentados en las más intrincadas regiones montañosas de la provincia de Guantánamo son remotos y mestizados descendientes de nuestros aborígenes, evidencia de que la transculturación indohispánica tuvo un importante peso en la matización de nuestra cultura y de nuestra lengua. Debemos resaltar que hasta

es indígena el nombre de la isla principal de nuestro archipiélago, *Cuba*, que significa 'tierra labrada, cultivada', es decir 'habitada', como la llamaban los indios de las Lucayas o Bahamas cuando Cristóbal Colón se comunicó con ellos, quien así lo registró en su *Diario de navegación* (1492).

Para los españoles, la conquista y colonización del llamado Nuevo Mundo fue como la continuidad del proceso de reconquista de las tierras peninsulares en poder de los moros. Debido a su espíritu guerrero y conquistador, tenían un poder de asimilación muy grande, por lo que para ellos no fue difícil adaptarse al nuevo entorno americano y apropiarse de los conocimientos de los aborígenes subyugados en beneficio propio. Y como todo contacto entre culturas genera el intercambio lingüístico, no es de sorprender que el español hablado en Cuba posea tantas voces procedentes de las lenguas aruacas que hablaban nuestros indígenas.

Sin la asimilación de esos conocimientos por los españoles y demás inmigrantes que echaron raíces en nuestro suelo, la colonización española de Cuba hubiese sido mucho más ardua, puesto que había una rica experiencia acumulada por nuestros aborígenes en cuanto a qué animales de la fauna terrestre, fluvial y marina podían ser ingeridos y cuáles no, las cualidades alimenticias y curativas de la flora, el pleno conocimiento del territorio que habitaban con sus correspondientes denominaciones, la construcción de viviendas y objetos de uso cotidiano, las épocas de siembra de los productos de la tierra y su cultivo, el dominio de las corrientes marinas —imprescindible para sus rudimentarios medios de navegación—, y el conocimiento de las temporadas de seca y de lluvia y de los fenómenos asociados con ellas, como el huracán.

En líneas generales, podemos aseverar que hoy se utilizan en el español de Cuba unos 180 aruaquismos insulares relacionados con la flora como *ají*, *bejuco*, *caimito*, entre otros, y unos 103 concernientes a la fauna como *caguama*, *manjuarí*, *yaguasa* y muchos más. Los vocablos alusivos a la cultura material indoantillana son más escasos, unos 46: *barbacoa*, *burén* y *hamaca* y otros. También heredamos varios nombres relacionados con el entorno, como *cayo*, *huracán*, *sabana*. De la cultura espiritual indocubana solamente se han conservado tres vocablos, *areíto*, *cemí*, que se utilizan básicamente en la literatura especializada, y *jigüe*, que se preserva en las leyendas campesinas. De la organización tribal solamente trascendieron *cacique*, *behíque*, *naboría* y *nitaíno*. A modo de curiosidad, recordamos que en los documentos de los primeros siglos de la colonización de Cuba se utilizaba el vocablo *naboría* para denominar y diferenciar a los aborígenes que fungían como domésticos de los utilizados en la agricultura y la minería.

Además del variado legado aruaco en nuestra lengua nacional, también tenemos el aporte de otras lenguas indígenas de América debido fundamentalmente al intercambio

comercial entre asentamientos de españoles en Cuba y de otras regiones. De las lenguas caribes de Venezuela nos llegaron voces como *arepa*, *butaca*, *piragua* y muchas más; del tupí de Brasil tenemos algunas como *caraira*, *ipecacuana*, así como del maya, *canistel*, *cenote*, muchas más del náhuatl, *aguacate*, *tomate*, *zocato*, y hasta tenemos quechuismos como *cancha*, *chirimoya*, *papa* y otras más que nos llegaron a través de Panamá, otrora puente lingüístico entre la costa occidental suramericana y el Caribe hispánico en la época de las Flotas.

Gran parte de estos vocablos, mediante recursos morfosintácticos como la afijación y la composición, o mediante recursos semánticos basados en la metáfora y la metonimia, pasaron por un interesante proceso evolutivo que respondía a las necesidades de la comunicación en nuestro medio. Ejemplo de afijación son: *boniatillo*, nombre de un dulce muy popular hecho a base de boniato, *bijol*, polvo hecho de la *bija*, que sustituye al azafrán, *cayerío* o conjunto de cayos, *guayabal* o terreno sembrado de guayabos, entre otros; mientras que la composición de un indigenismo con un hispanismo fue menos productiva: *matajíbaro* (plato hecho a base de plátano, chicharrones y harina), *aguaitacaimán* (palmípeda —*Butorides virescens*— que avisa con su grito la presencia de este saurio; interesante es el uso del verbo, ya arcaico, *aguaitar* 'acechar'), *pijinigua* (niño raquítico o persona insignificante, de *peje* y *nigua*), entre otros ejemplos. La metáfora generó asociaciones como la de llamar *carey* a un quelonio y a varias especies de árboles cuya madera oscura y jaspeada, después de pulida, recuerda las placas de este reptil. Por ello, los espejuelos o aretes "de carey" están hechos con la concha de este quelonio, mientras que el bastón "de carey" ha sido elaborado con la madera de estos árboles. Por otra parte, metafóricamente, llamamos *jutía* a la persona cobarde debido al comportamiento escurridizo de este roedor; mientras que el de *majá* se utiliza para denominar a la persona holgazana, perezosa, ya que esta especie de pitón cae en un sopor cuando ingiere su alimento. Ejemplo de metonimia tenemos en *manatí*, como llamaron a un látigo que se utilizaba para azotar, hecho de una tira de la piel de este mamífero marino, entre otros.

El legado africano, por su parte, nos llegó por dos vías. La primera fue el resultado de la transculturación hispanoárabe en la propia Península Ibérica, que enriqueció el castellano con toda una serie de voces de procedencia fundamentalmente árabe (*aduana*, *alcalde*, *zaguán*) y en menor grado mozárabe (*alpiste*, *búcaro*, *palmiche*), como fue llamada el dialecto romance con gran influjo de la lengua árabe que hablaban las comunidades hispanogodas sometidas por los musulmanes, a lo que podemos sumar algún que otro berberismo (*ardilla*, *alfaneque*). Si bien hubo inmigración árabe en Cuba desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, fundamentalmente palestinos, sirios y libaneses, mayoritariamente cristianos maronitas, su presencia en Cuba nada

nuevo aportó a lo que ya había contribuido la presencia musulmana en al-Andalus. La segunda vía, nos llegó directamente desde el África subsaharana mediante la introducción masiva de esclavos en Cuba.

Debemos aclarar que la masiva importación de negros africanos no repercutió tanto en nuestra lengua nacional —como generalmente se supone— debido a motivos de índole extralingüística, o sea, no hubo una africanización o subsaharanización del español en Cuba, como ocurrió con las lenguas francesa e inglesa en las Antillas, donde surgieron variantes criollas de estas como los criollos de Haití y Martinica, Jamaica u otros y el papiamento de Curazao y Bonaire, de base ibérica. Esto se debió a que los negros africanos en Cuba no llegaron a constituir un bloque homogéneo desde el punto de vista lingüístico y cultural, ya que España, a diferencia de otras potencias colonialistas europeas, no se autoabastecía de esclavos y los compraba a diferentes abastecedores. Por otra parte, los esclavistas en Cuba se aprovechaban de ello y compraban esclavos de diferentes procedencias, incluso de etnias enemistadas, para que ninguna lengua subsaharana se convirtiera en un medio de comunicación común entre ellos, lo que les aportaría unidad y mayor conciencia de su procedencia. La planificada atomización lingüística de los africanos en Cuba fue uno de los factores de su desculturación, entre otros. Además, el negro transplantado al Nuevo Mundo nada podía aportar a la lengua española para describirlo, pues era tan extranjero en este suelo como los mismos españoles, por lo que solamente podía tributar voces que se referían a objetos o conceptos propios de sus culturas africanas. Por ejemplo, en España ya era usual la palabra ñame antes de que los peninsulares colonizaran América. Por ejemplo, Gonzalo Fernández de Oviedo, en su *Historia general y natural de las Indias* (Lib. IV. Cap. XIX) explica que "Ñame es una fructa extranjera é cual se ha traydo á esta nuestra Isla Española e a otras partes destas Indias…".

El africano en Cuba, al igual que en España, fue llamado *bozal* si no hablaba bien el español, palabra derivada de *bozo*, parte externa de la boca, denominación debida a sus gruesos labios. Igual denominación recibió su forma incorrecta de hablar el castellano, llevada incluso al teatro como recurso de comicidad en los personajes de negros bozales. Pero los negros africanos que llegaron a tener cierto dominio de esta lengua fueron calificados de *ladinos*, como era llamado el español antiguo antes ser conocido como castellano o español. El habla *bozal* no trascendió entre los negros criollos nacidos en Cuba y mucho menos entre los mulatos debido a su estigmatización. Por tanto, no se dieron las condiciones para que deviniera *lengua criolla* al estilo del créole haitiano u otras. Por otra parte, la gran diversidad etnolingüística de los negros africanos y su número jamás llegaron a representar un peligro ante las posibilidades de que el español deviniera lengua nacional. Los censos de 1817, 1827, y 1841 arrojan

los mayores porcentajes de población negra en Cuba, con 55%, 59% y 58% respectivamente, de los que ya formaban parte los muy numerosos mulatos y negros criollos, hablantes plenos de español como lengua materna.

En fin de cuentas, lo que sí ocurrió en nuestro país fue que las lenguas subsaharanas enriquecieron el nivel léxico del español cubano, convirtiéndose este aporte en otro de sus matices identificadores, además de que el negro africano y sus descendientes, estos últimos como componentes de la nación cubana, reforzaron las tendencias evolutivas propias del español en nuestro contexto al hacer suya la modalidad cubana.

El negro africano en Cuba fue transculturado, no aculturado. No se pudo imponer a la cultura y lengua europeas, pero estas tampoco le pudieron arrebatar sus raíces subsaharanas, conservadas con gran celo por los cabildos de nación, en el pasado, y por las religiones cubanas de origen africano en el presente. Ejemplo de ello es la *Regla de Palo Monte* con predominio lingüístico-cultural kikongo y kimbundo, indudablemente la de más antigua formación en Cuba; la *Regla de Ocha e Ifá*, popularmente conocida como "santería", con predominio lingüístico-cultural básicamente yoruba y con mayor peso en occidente hasta su expansión hacia el oriente a partir de principios del siglo XX; la *Regla Arará* con predominio lingüístico-cultural ewe-fon y asentada en la provincia de Matanzas; y las *Sociedades Abakuás* con predominio lingüístico-cultural efik e ibibio, localizadas en las ciudades portuarias de La Habana, Matanzas y Cárdenas. En todas ellas se ha preservado la lengua subsaharana para los diferentes rituales, revestida de un carácter esotérico, sagrado. Fuera de ese contexto, estas lenguas no pueden fungir como medio de comunicación cotidiano, por lo que sus practicantes utilizan el español cubano, claro está, más salpicado de subsaharanismos que el español de cualquier otro miembro de nuestra sociedad que no profese estos cultos.

Sin lugar a dudas, una de las características del español hablado en Cuba es el aporte de las lenguas subsaharanas al nivel léxico de nuestra lengua. Algunos vocablos carecen de distinción sociolingüística, es decir que se utilizan tanto en el habla culta, en la popular y la vulgar, como *bongó*, *malanga*, *quimbombó* y demás. Otras, por el contrario, no pasan más allá de la frontera de lo popular, como *asere*, *ecobio*, *mayimbe*, *ocambo*, por ejemplo.

La presencia del negro en Cuba no solo ha enriquecido el caudal léxico del español coloquial con una serie de préstamos de las lenguas subsaharanas, pues su presencia también se ha dejado sentir en el enriquecimiento semántico de determinadas palabras españolas. Por ejemplo, *daño* en el contexto de la santería se utiliza con el significado de 'sortilegio de brujería destinado a causar perjuicio a un enemigo', de donde ha pasado al habla popular. *Limpieza*, por su parte, significa 'purificación de un paciente o adepto antes de someterlo a una práctica de santería'.

A esto podemos añadir toda una serie de locuciones y refranes que, en algunos casos, pasaron al español culto y popular de Cuba; otros, por el contrario, han permanecido dentro del uso limitado al culto o al sociolecto de sus practicantes, ya sea en "lengua africana" o vertidos al español como *Dar aché* con el significado de 'sacramentar a un sujeto'. El refranero de origen subsaharano también es rico, como "El perro tiene cuatro patas y solo puede seguir un camino", de origen yoruba, que equivale al hispano "El que mucho abarca, poco aprieta"; o "Chivo que rompe tambor, con su pellejo paga", que equivale al hispano "El que la hace la paga»". En fin, en nuestro país se impuso la expresión "Aquí, el que no tiene de congo, tiene de carabalí" como muestra del gran mestizaje biológico y cultural afrohispánico ocurrido en nuestro suelo.

En cuanto a los inmigrantes asiáticos, estos no constituyeron un factor que matizara nuestra lengua y cultura nacionales debido a su reducido número. Las palabras de procedencia hebrea (*querubín*, *kipá*), china (*té*, *caolín*, *charol*), japonesas (*soya*, *kimono*, *biombo*, *catana*), de la India (*avatar*, *catre*, *piyama*) o de Filipinas e Indonesia (*sagú*, *cacatúa*, *orangután*) nos llegaron insertadas en la lengua española. Solamente la estrecha convivencia de los chinos con los cubanos generó expresiones como "No creer ni en velorio chino" ('no respetar nada'), "No los salva ni el médico chino" (alusión a Cham Bom Bian, médico de origen jakka, famoso por sus conocimientos de medicina verde), e incluso se utiliza el gentilicio *chino* como vocativo de cariño: "Mi china, ven acá".

Realmente, la implantación de la lengua española en Cuba se debió no solo al constante y más numeroso proceso migratorio de peninsulares, sino a que la mayoría de los inmigrantes voluntarios o forzados fue básicamente masculina, lo que impidió que proliferaran matrimonios endogámicos preservadores del legado lingüístico-cultural de sus componentes no hispánicos. El desequilibrio sexual entre los inmigrantes de todo tipo propició la mezcla con los naturales de Cuba, plenamente hispanohablantes, o con individuos de disímiles etnias, por lo que con el transcurso de los siglos esto devino un elemento asimilador de considerable importancia en beneficio de la imposición de lengua española como lengua vehicular, nacional.

No debemos olvidar que el peso fundamental del crecimiento de la población cubana a partir del siglo XVIII siempre dependió de los descendientes de inmigrantes, por lo que se trató de una reproducción natural de la población, realidad que mantuvo su vigencia en todo el XIX. La incorporación del grueso de la población a las luchas emancipadoras decimonónicas con independencia del origen étnico, clasista o racial, propició que la lengua española se generalizara mucho más como medio de comunicación a todo lo largo y ancho del país y evitó el uso regional de otras lenguas.

Los gobiernos interventores estadounidenses de Cuba entre 1899 y 1902, y entre 1906 y 1909, así como la incorporación de nuestro país a la esfera de la dependencia económica y del influjo cultural de nuestro poderoso vecino del norte durante la primera mitad del siglo XX, convirtieron a la lengua inglesa, en su modalidad norteamericana, en el segundo idioma más importante en nuestro país. Si bien esto repercutió negativamente en determinados dominios de nuestra cultura, al igual que lo ocurrido durante los siglos XVIII y XIX con el desmedido influjo francés, nuestra lengua nacional se enriqueció con toda una serie de galicismos y anglicismos necesarios, influjo que continúa vigente, en el caso del inglés, en los dominios del deporte, la ciencia y la técnica.

La lengua española, en su variante cubana, siempre fue y será un importante factor preservador de la identidad cultural de nuestro pueblo. El conjunto de matices que identifica nuestra forma de hablar el español nos vincula con el resto de la comunidad hispanohablante, fundamentalmente con la del Caribe hispánico debido a lazos históricos y a la proximidad geográfica. En eso estriba nuestra identidad lingüística, pues somos usuarios de una modalidad específica de una lengua multinacional que se ha tenido que adaptar a las más diversas realidades de los diferentes países hispanoamericanos sin perder su personalidad propia, compartida por todos.

En fin, como señalara el cubano Félix Ramos y Duarte en su *Diccionario de mejicanismos. Colección de locuciones i frases viciosas* (México, 1895: 5): "La vida interna de un pueblo se revela en su lenguaje, que es un modo de ser: su inteligencia, su pensamiento, su elemento esencial de existencia, su patria, su todo".

Enrique Saínz[29]

Espejo de paciencia y la sensibilidad cubana[30]

Enrique Saínz (Isla de Pinos, 1941- La Habana, 2022). Ensayista. De 1967 a 1996 fue investigador del Instituto de Literatura y Lingüística, donde dirigió importantes trabajos. Obtuvo el Premio de Ensayo "Alejo Carpentier", el Premio de la Crítica Literaria "Mirta Aguirre" y el Premio de la Crítica, los dos últimos en varias ocasiones.

Todas las literaturas comienzan con relatos de hazañas y heroicidades. Nuestras letras se inician con un poema épico que narra el secuestro del obispo fray Juan de las Cabezas Altamirano y de su ayudante, Puebla, por un pirata francés quien con frecuencia llegaba a las costas de Cuba a comerciar con los insulares, práctica ilegal cuya causa no era otra que la imperiosa necesidad de sobrevivir, pues las disposiciones de la metrópoli para regir el acceso a los bienes de consumo se constituyeron en un obstáculo para satisfacer los reclamos de las más perentorias necesidades materiales de los pobladores de la colonia, muchos de ellos alejados de los mayores centros urbanos y por ello carentes de los imprescindibles volúmenes de alimentos y ropa. El afán de riqueza y de posesiones fue otro factor decisivo en el ejercicio del comercio ilegal, llamado de rescate, pues no eran desdeñables las fabulosas sumas que dejaba como saldo final a quienes lo practicaban, como sucedió con el propio Cabezas Altamirano —altísimo ejemplo de enorme significación ética en las estrofas del poema de Balboa, elevado al rango de modelo de la fe católica—, quien había llegado a Cuba "muy pobre" y se había marchado con una enorme fortuna, según las conclusiones a las que llega el historiador César García del Pino en su importante y erudito trabajo "Silvestre de Balboa, el Obispo Cabezas y los contrabandistas de Manzanilla",[31] con sustanciosas e importantes revelaciones acerca de la época y esos personajes fundamentales del poema épico que ahora nos ocupa. Siglos oscuros los dos primeros de nuestra historia, pero no tanto para aquellos investigadores que se han adentrado en los archivos de

[29] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 17 de septiembre de 1995.

[30] Publicado como prólogo a: *Silvestre de Balboa: Espejo de paciencia*, Colección Raíces, Ediciones Boloña, La Habana, 2008.

[31] Ese trabajo apareció publicado en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 3ª.época, 17, a. 66, núm. 2, may.-ago., La Habana, 1975, pp. 13-54.

España en busca de documentos en los que pueden hallarse muchísimos rasgos caracterizadores de la vida de entonces en sus diversas facetas. Podemos preguntarnos, al hablar sobre años tan remotos y escasamente investigados, si en el Puerto Príncipe del primer decenio del siglo XVII había un grupo de hombres capaces de escribir los poemas que constituyen nuestra más antigua muestra de literatura propiamente dicha, tal como la definen los estudios de poética. Desde luego, no es imposible que existiese un grupo de autores que fuese capaz de crear un pequeño círculo y de escribir esos seis sonetos y el texto mayor de Balboa, pero no es en verdad probable si tenemos en cuenta las condiciones materiales de aquellas villas y la escasa educación de que disfrutaban sus pobladores, aunque no es menos cierto que estos poetas eran hombres "de letras", dedicados como estaban al desempeño de tareas que exigían de ellos la redacción de documentos. Pertenecían a un sector social que los obligaba a ejercer ciertas facultades intelectuales y poseían, casi con total seguridad, una formación académica que ha de haber estado alimentada por lecturas y conocimientos adquiridos en su juventud. Ello podía contribuir a facultarlos para la realización de una obra literaria que, en el caso que nos ocupa, es solo de unas pocas muestras, nada parecido a una obra mayor en volumen, que sí habría requerido una dedicación para la cual no habrían quizá contado con el tiempo y la voluntad necesarios. En unas simpáticas consideraciones, puramente imaginadas, José María Chacón y Calvo nos habla, en su trabajo *Los orígenes de la poesía en Cuba* (1913), de "la pequeña tertulia literaria de Balboa" y de "viejos libros manejados en la niñez" de los autores: "un Horacio, lleno de abreviadas indicaciones escolares, una colección deshojada de *Selectas* latinas, las oraciones de Marco Tulio, quizá alguna comedia de Plauto y, desde luego, las imprescindible Fábulas de Fedro". A continuación añade: "No les impondrían tanto estos libros; pero se oirían más profundamente, se sentirían más en el corazón: las odas triunfales de Herrera, los versos maliciosos de Alcázar, los romances de Góngora, alguna comedia de Lope".[32] Esa reconstrucción de las probables experiencias literarias de este grupo de poetas nos dice que poseían una formación suficiente desde la cual intentar la escritura de sus respectivos textos. A propósito de la formación literaria de Balboa hace atendibles comentarios el poeta y ensayista español Lázaro Santana en el prólogo a la edición de *Espejo de paciencia*, publicada en Islas Canarias en 1988, en el volumen 6 de la Biblioteca Básica Canaria. Allí leemos lo siguiente acerca del pasado intelectual de Balboa:

> No es probable que su afición a las letras fuera tardía, sino que se manifestara en su juventud, es decir: antes de esos treinta años que como mínimo

[32] Tomo esas citas de Chacón y Calvo de la página 15 del "Prólogo" de Cintio Vitier a su edición facsímil y crítica de *Espejo de paciencia* (Publicación de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, La Habana, 1962).

> contaba cuando se trasladó a Cuba. Así, pues, un joven de sus aficiones, de su indudable talento, probablemente de buena familia ¿qué de extraño tiene que frecuentara el jardín que Cairasco había puesto bajo la advocación de Apolo Délfico? Allí, de labios del Canónigo, escucharía los versos que aquel había consagrado a describir la selva de Doramas, las octavas reales de su traducción de Taso; alguna carta de Luis Barahona de Soto, amigo epistolar de Cairasco —que lo incitaría a la lectura de su *Angélica*.[33]

Líneas antes había dicho Santana:

> La vida y obra de Cairasco define el talante cultural de Canarias en las décadas finales del siglo XVI. Su tertulia, abierta en el jardín de su casa entre 1580 y 1600, constituyó el centro intelectual de la isla al que acudían amigos y admiradores del poeta, escritores ellos mismos, nativos y forasteros. De la vida de Balboa en Las Palmas no se conoce ningún pormenor; solo que transcurrió en esa ciudad hasta, por lo menos, 1593. Antes de redactar el *Espejo* —y probablemente después— Balboa debió escribir otros poemas —hoy desconocidos.[34]

Añadiendo, esta vez con más sólidos argumentos, los nombres del propio Bartolomé Cairasco de Figueroa —poeta canario del que hago mención en mi libro *Silvestre de Balboa y la literatura cubana*,[35] al que remito a los interesados para esta y todas las demás problemáticas referentes a *Espejo de paciencia* y los sonetos laudatorios— y de Antonio de Viana a la lista de autores a los que la crítica cubana considera como influencias en el texto de Balboa, se adentra Santana en la consideración de aquellos elementos de *Espejo de paciencia* que tienen su fuente en las obras de esos autores canarios, importante aporte al conocimiento de la formación de nuestro primer poeta. Ello viene a confirmar la tesis de que Balboa adquirió una formación cultural en sus años juveniles en su lugar de origen, el cual le brindó además un paisaje diferente al de la península y con algunas semejanzas con el de Cuba, otra isla, probable explicación de su capacidad para percibir lo autóctono de nuestra tierra en relación con la metrópoli, rasgo de su poema que establece la diferencia con respecto a la literatura canónica y lo hace un autor de la periferia, como apuntan en sus inteligentes trabajos

[33] Lázaro Santana: "Prólogo", en *Silvestre de Balboa: Espejo de paciencia*, Islas Canarias, 1988, pp. 9-20. La cita en la página 18.

[34] Ibídem.

[35] Enrique Saínz: *Silvestre de Balboa y la literatura cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1982, 151 pp.

Iván Schulman[36] y Belén Castro Morales.[37] Observemos asimismo el dato aportado por Santana de que Balboa pudo conocer traducciones de Taso realizadas por Cairasco, con lo que se confirma la posible impronta del italiano, señalada por la crítica, en la creación del canario radicado en Cuba, presencia literaria que explicaría la mención en *Espejo de paciencia* de algunos personajes de la tradición épica europea renacentista y del ciclo carolingio.

Pero nada de lo que apuntan los distintos investigadores e historiadores de la literatura en torno a las fuentes del poema de Balboa constituye una prueba de la autenticidad de esta obra, aceptada como legítima por todos los estudiosos junto a los seis sonetos laudatorios que la acompañan y el motete final, de 1606, el cual viene entonces a ser, *sensu stricto*, el más antiguo texto literario de Cuba. Voz discrepante en lo que concierne a la autenticad de los textos de estos poetas fue la de Carolina Poncet en su libro *El romance en Cuba* (1914), donde "dejó escapar, entre líneas y muy discretamente, algunas dudas en torno a la autenticidad del poema, e incluso de la Historia de Morell de Santa Cruz", como asegura Cintio Vitier en la página 18 de su estudio introductor de la edición de 1962, donde afirma, como alertándonos, que "Las sospechas de la doctora Poncet no pueden rechazarse sin examen, pues se trata de uno de los más finos espíritus que ha tenido la investigación literaria entre nosotros". Es, pues, un problema para nuestra historiografía, un cuestionamiento nada sencillo de responder si no olvidamos la multiplicidad de factores que es necesario tener en cuenta para llegar a una conclusión seria en la indagación acerca de la legitimidad de la autoría de esos poemas, hecho de no escasa importancia para la cultura cubana. Sin pretender adentrarnos ahora en semejante tema, cuyos frutos no prometen tener la certidumbre que tanto deseamos ni aun estando muchos años dedicados a esclarecer dicho problema, no es prudente pasar por alto algunos factores relevantes. El primero de ellos es la razón por la cual un escritor o un grupo literario se dispondría a escribir un conjunto de versos y hacerlos pasar como de un escritor tan remoto. Esa distancia temporal podría ser un elemento favorable para concebir esa idea de inventar un texto, ya fuese con el serio propósito de crear los comienzos de una literatura cuyos inicios conocidos hasta el momento de la invención no se remontaban muy atrás, o con el deseo menos loable de hacer una broma, no sabemos a quién o quiénes, finalidad que no creo capaz de sustentar un esfuerzo como el que entraña escribir ese número

[36] Iván A. Schulman: "Espejo / Speculum: El *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Madrid, XXVII, 1984, pp. 391-406.

[37] Belén Castro Morales: "Relectura de *Espejo de paciencia*, de Silvestre de Balboa. Mitos insulares y transgresión", en *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, tomo I, PPU, Barcelona, 1994, pp. 355-363.

de versos y los seis sonetos laudatorios, tarea de una magnitud nada desestimable en términos de esfuerzo intelectual y de empleo de tiempo, si bien los miembros del grupo delmontino demostraron la disposición para escribir que esos textos evidencian y poseían el ocio suficiente para dedicar sus horas a tal empresa de falsificación. Tanto Domingo del Monte como sus amigos de tertulias y encuentros para comentar libros y leer sus propias creaciones, tenían suficientes lecturas y experiencia en el oficio de escribir como para sentarse e ir conformando la historia narrada en *Espejo de paciencia* en octavas reales y los alejandrinos de los catorce versos de cada soneto, para luego atribuirlos a los que hoy aparecen como sus autores, personajes reales de la época que muy bien ellos pudieron conocer en sus indagaciones en torno a aquellos años. Con mayor detenimiento me he ocupado de esa problemática en mi libro ya referido, en cuyas páginas atiendo a varios argumentos, si bien no todos los posibles, ya que en ningún caso llegaremos a conclusiones definitivas a favor de una u otra tesis. Las semejanzas de *Espejo de paciencia* con algunos de los rasgos característicos de la obra de Cairasco de Figueroa podrían ser un argumento importante para convencernos de que no se trata de una invención del grupo delmontino, ya que la obra del canario al que Balboa visitaba en su juventud no parece probable que haya sido accesible a Del Monte y sus contertulios, de lo cual se infiere que no hubiesen podido imitar su estilo a la hora de inventar el texto que según ellos había aparecido en la *Historia de la isla y catedral de Cuba*, de Pedro Agustín Morell de Santa Cruz, redactada hacia 1760. Cuando atendemos a la fecha de publicación de la más celebre y al parecer importante obra de Cairasco, *Templo militante*, publicada en 1602, y teniendo en cuenta que Balboa ya estaba en Cuba en esa fecha, hay que suponer que no la leyó, pero no es descartable, en cambio, que haya conocido fragmentos cuando estaban aún inéditos, u otras obras del propio autor en las que empleara recursos similares a los que utilizó luego en aquel texto mayor. Esa cercanía estilística hace menos probable la tesis de la invención, pues sería una gran coincidencia el parecido de ambos textos, alcanzado por quienes no conocían el antecedente.

Más allá de la pura y simple significación histórica de *Espejo de paciencia*, en cuyas páginas hallamos rasgos definitorios de una época de Cuba con sus grupos sociales y las prácticas económicas marginales y difundidas en los estratos de los sectores que ejercían la propiedad y el poder militar, religioso, civil; más allá de influencias literarias y de los datos conocidos de la vida de Balboa y de los sonetistas que lo acompañan en aquel imaginario o real grupo de escritores de Puerto Príncipe en los comienzos del siglo XVII, nos preguntamos qué importancia tiene hoy este poema en octavas reales y versos endecasílabos. Creo que si nos detenemos en los valores literarios y espirituales en sentido absoluto que puedan hallarse en él, podemos afirmar que no estamos ante una obra a la que necesitemos volver con frecuencia en busca de goce estético o

de una filosofía de la vida realmente fuerte, trascendente, enriquecedora. Carece del vigor suficiente que le permita poseer una carga de futuridad y llegar plena de vida hasta nosotros, lectores del siglo xxi y herederos de una tradición que ostenta verdaderos momentos de extraordinaria belleza verbal y sabiduría del más alto linaje desde sus mismos inicios, los años de las jarchas y *El cantar de Mío Cid*. Dentro de ese proceso histórico secular *Espejo de paciencia* apenas deja ver su oscura existencia, pobre incluso cuando la comparamos con sus homólogos europeos e hispanoamericanos de aquellos años, aunque en esos poemas tampoco hallemos una lectura que rebase su valor histórico, su pertenencia a un devenir literario específico. Ello no significa, desde luego, que esas obras, y con ellas nuestro breve texto de 1608, carezcan de valores que merecen ser recordados, ya expuestos por algunos comentaristas y estudiosos.

En *Espejo de paciencia* ha de señalarse, entre sus dones más atendibles, su grácil fluidez, no obstante sus ripios y debilidades formales. Ciertamente, la ausencia en sus estrofas de los excesos del barroco, que tanto lastraron otros textos de la época, viene a ser un rasgo estilístico que tenemos que agradecer en Balboa, en cuya formación seguramente influyeron diversos escritores de los que nadie se acuerda y que no exhibían precisamente calidades formales, además de aquellos que sí han trascendido su momento, mencionados en los diferentes estudios que se han detenido en el poema en busca de sus posibles fuentes. Otro elemento relevante de *Espejo de paciencia* es la fusión de la prestigiosa herencia renacentista, con su fundamento greco-latino, y la diversidad de la naturaleza de Cuba con sus abundantes dones. Si bien el paisajismo, como espacio de ensoñación, no era aún una fuerza dinamizante, en este caso percibimos una naturaleza que se caracteriza por su riqueza, obsequiados al obispo después de su rescate, naturaleza utilitaria y al mismo tiempo portadora de placer en la multiplicidad de sensaciones de sus frutos y en su capacidad de encerrar las fabulaciones de la cultura precedente. Cualesquiera que hayan sido las fuentes literarias de las que se nutrió Balboa, los personajes dibujados a lo largo del texto los vemos moverse ante nuestros ojos con total espontaneidad, sobreponiéndose a cualquier impronta cultural asimilada en las lecturas. La narración de los hechos y la caracterización de los actores del relato emergen de la observación directa y del conocimiento de su contexto social. La mención de los frutos de la tierra y las aguas de la Isla (presencia que entraña por sí misma, junto a la ausencia de jerarquías en ciertas circunstancias, una distinción sustancial en relación con los bien diferenciados dones naturales y los estratos de la sociedad de la metrópoli), así como la narración de sucesos propios de estas colonias (el contrabando o comercio ilegal, los ataques de corsarios y piratas, las visitas eclesiásticas para supervisar y fomentar el proceso colonizador), conjunto de hechos de enorme importancia en la vida de prácticamente todos los insulares y españoles radicados en Cuba, ¿puede hacernos considerar a *Espejo de paciencia* como

un documento que, desde la tradición literaria, a la que él mismo da inicio en las letras cubanas, expresa ya una nueva manera de percibir y de sentir en contraposición a la cultura madre, rasgo que haría evidente el comienzo de una cubanía que alcanzará su primer gran momento en la poesía de José María Heredia y en el pensamiento político-filosófico de Félix Varela?

Hay varios elementos de ostensible cubanía, muy incipiente aún, en el poema, entre ellos la presencia del negro Salvador en su gesto heroico, el triunfo sobre el francés, y en no menor medida la defensa de los intereses propios en contraposición con las leyes de la metrópoli, la integración no jerárquica de los sectores sociales que toman parte en los hechos, entre otros señalados por la crítica. Sin duda ahí están esos signos distintivos, pero esas presencias no significan, desde luego, que Balboa tuviera conciencia de la diferencia en términos ideológicos, aunque sí en términos puramente pragmáticos. El trasfondo histórico y los problemas económicos que dan lugar a la acción en el poema lo convierten en un documento político. La voluntad de enmascaramiento del poeta, evidenciada en la transformación de los hechos mediante un relato falso y tergiversado para dar a la corona una muestra de la fidelidad de los insulanos, es por sí mismo una prueba de independencia y al mismo tiempo de sumisión a la autoridad, carácter dual que veremos en un poeta como Zequeira, a finales del siglo XVIII y las dos décadas iniciales del XIX, si bien atenuada esa contradicción en la medida en que en él esa antítesis posee una tensión menor. Literatura, la de Balboa, fundada en un canon, con personajes y acontecimientos paradigmáticos, reelaborados asimismo desde ese propio canon (la pureza del dogma católico en la figura del obispo Cabezas Altamirano, secuestrado por un luterano, hereje, y la acción bélica que da muerte al pirata a manos de un grupo de defensores nacidos en esta tierra, criollos e hijos de la metrópoli). El léxico empleado en algunos momentos del texto habla a favor de la tesis de una cubanía todavía informe, pero no olvidemos que Balboa no hace más que remitirse a su circunstancia, sin el menor afán de contraponerla a otras realidades para evidenciar las diferencias, sino solo para mantener una práctica que de hecho satisface las más elementales necesidades de subsistencia. En *Lo cubano en la poesía* insiste Cintio Vitier en aquellas peculiaridades que, en su criterio, revelan en estas octavas un sentimiento de lo propio, sin que ello signifique que se trate de un planteamiento consciente de su autor. Veamos algunas de sus reflexiones, admirable síntesis que no han logrado otros comentaristas del poema:

> Aunque de un modo tosco, Balboa presiente uno de los problemas esenciales de nuestra lírica en el siglo XIX, a saber: la situación de la concreta naturaleza insular (nótese que todavía no aparece el paisaje, ganancia romántica) dentro de la tiránica naturaleza ideal o convencional de los

modelos europeos. Esa lucha entre la desarmada realidad inmediata y el mil veces ilustre formato mitológico del humanismo versificante, la resuelve Balboa de un modo primario y pueril: por la simple yuxtaposición de los elementos, lo que produce un efecto inesperadamente barroco y con frecuencia cómico. Pero en esa misma extrañeza y comicidad que provoca el desenfadado aparejamiento de palabras como sátiros, faunos, silvanos, centauros, napeas, amadríades y náyades con guanábanas, caimitos, mameyes, aguacates, pitajayas, virijí, jaraguá, viajacas, guabinas, hicoteas, patos y jutías, se esconde en germen (sin intención ni conciencia del autor, por la sola fuerza de los nombres) un rasgo elemental de lo cubano, y es la suave risa con que rompe lo aparatoso, ilustre y trascendente en todas su cerradas formas.

La intemperie insular, con su fiel fonetismo indígena, irrumpe en el poema disipando de pronto dos seriedades superpuestas: la mitológica y la épico-heroica. Al no traicionar la flora y fauna de la isla, al atreverse incluso a vestir las amadríades con las naguas taínas y mezclar con los albogues, tamboriles y adufes, las marugas y las tipinaguas en el festejo agreste, dando un ejemplo insólito en su época, Balboa abre ya la brecha, aunque torpemente, para un primer acercamiento a nuestra realidad natural por encima o por debajo de tantas influencias clásicas, españolas e italianas acumuladas en su formación.

[…]

Espejo de paciencia, en suma, es el *primitivo* de nuestra poesía. Lo vemos ya como una tabla pintada con tiernos colores, dividida en candorosas escenas […]. Lejos de ser un texto para arqueólogos literarios, el *Espejo* conserva toda su vivacidad y su fragancia, y está lleno de posibilidades plásticas y musicales que nuestros artistas deberían aprovechar.[38]

De esas apreciaciones puede inferirse, sin violentar la razón, otro rasgo singular de lo que sería una sensibilidad cubana: la asimilación de las fuentes canónicas de la tradición para crear una escritura propia, diferente, nueva, al fusionar aquella con los conflictos y las circunstancias de la Isla, lección que tiene, en el siglo XIX, sus ejemplos más

[38] Cintio Vitier: "Primera lección. Propósito del curso. Desarrollo y estratos de lo cubano. Primeros acercamientos a la naturaleza insular", en *Lo cubano en la poesía*, 1958: Prólogo de Abel E. Prieto, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1998 (Obras 2), pp. 27-45, Las citas en las páginas 43 y 45.

altos en Heredia, Varela, Luz Caballero, Villaverde, Martí, y en el XX en Boti, Poveda, Lezama, Vitier, Diego, Carpentier, Guillén. Si literariamente *Espejo de paciencia* no resiste la comparación con sus homólogos de la época ni posee una plausible carga de futuridad, como ya señalamos, abre en cambio toda una manera de ver y de sentir más allá de su privilegiada primacía temporal. Aquí se nos aparece de nuevo la sospecha de su autenticidad, sin la cual todo lo observado por la crítica en torno a esta obra carece de sentido. Puesto que la duda está ahí incólume, y estará quizá por mucho tiempo, no es impropio preguntarnos cómo es posible que investigadores y críticos tan relevantes como Cintio Vitier, Roberto González Echevarría, Iván Schulman o Belén Castro Morales se hayan detenido en importantes y sustanciosas interpretaciones del poema sin antes alcanzar la convicción de que fue en verdad escrito por Balboa. Es sabido que algunas falsificaciones literarias han engañado a eruditos durante años, pero quizá en esos casos no había motivos para la sospecha o la duda. Sin pruebas convincentes no es atendible la tesis de que uno o varios de los miembros del grupo delmontino se sentaron a escribir estas estrofas, ni siquiera a partir de un texto menos elaborado, de mayor o menor extensión, pues resulta una tarea fatigosa si no se quiere dejar transparentar el engaño. Si se trataba, como se ha planteado en un intento de encontrar una causa posible para la falsificación, de colmar el deseo de dotar a la literatura cubana de los orígenes épicos de que carecía hasta 1838 —año del descubrimiento del poema en la *Historia de la isla y catedral de Cuba*, de Pedro Agustín Morell de Santa Cruz—, bastaba con mostrar solo algunas estrofas y argumentar que el resto había desaparecido, como sucedió después con el libro de Morell, cuyos originales se evaporaron.

Hemos venido leyendo y pensando *Espejo de paciencia* como el ejemplo de nuestros inicios literarios, tal vez por el secreto deseo de que lo sea, pero también sin duda porque el texto nos permite aceptarlo como tal. Sorprende su inesperada y a la vez comprensible familiaridad con muchos de los más significativos textos de varios de nuestros principales poetas de los siglos XIX y XX, en los que respiramos un aire común, como de continuidad histórica, expresión múltiple de un proceso que comenzó en aquellas estrofas, en especial en la fuerza con que la naturaleza insular irrumpe en la historia narrada, y en no menor medida en la indisoluble relación entre poesía e historia y entre tradición y cubanía que alimenta el devenir de nuestra vida espiritual, con Martí como síntesis suprema de esa integración. No es de suponer que los delmontinos lograsen ese espíritu de época que se trasluce en *Espejo de paciencia*, no al menos en la totalidad de sus estrofas, ni que fuesen capaces de aprehender esa cubanía que resuena después en otros poetas, no al menos en la dimensión en que se nos revela en las similitudes profundas que vemos entre la obra de Balboa y los creadores sucesivos de dos siglos. Podría argumentarse que esa cubanía la insuflan precisamente los delmontinos, pero una falsificación inteligente no dejaría ver rasgos de otra época,

y los miembros del grupo se habrían cuidado de no incluir en el texto elementos del pensamiento del siglo XIX.

Acto fundacional fue, qué duda cabe, *Espejo de paciencia*, y al mismo tiempo revelación de un grupo literario en la Cuba de aquellos años, hombres con lecturas y oficio como para alcanzar el canto elogioso y la rememoración de hazañas y episodios de raíz histórico-social. Aciertos y desaciertos integran un estilo, un modo de dialogar, en busca de un sentido ético, sin preciosismos y atento el poeta solo a conformar la imagen propuesta. Diríase que Balboa, haciendo ahora abstracción nosotros del mayor o menor talento y de las dotes creadoras que haya poseído realmente, se preocupa menos de las calidades formales que de los valores esenciales que desea comunicar. Se inscribe en una tradición que fue siempre su alimento espiritual, y desde ella escribe un poema en el que relata una historia de una envergadura sustantiva, narración que resulta, pasados los siglos, síntesis de muchos de los rasgos distintivos de la cultura cubana. Ese camino, salvadas todas las diferencias de época, de calidad artística, de personalidad, nos llevará a figuras cimeras de la historia político-social y cultural de Cuba, dos vertientes de una problemática: nuestra identidad. Si bien en un plano mucho más alto, las respectivas obras de Martí y de Lezama nos entregan un discurso en que literatura y política, creación literaria e historia se confunden y se nutren en un juego dialéctico de enorme hondura y trascendencia. La crónica de Balboa es, en su rudimentaria e ingenua elaboración artística, una definición de nuestro ser, aunque el autor estuviese ajeno a cualquier propósito de esa naturaleza, tal y como lo vemos hoy y lo percibieron y expresaron los grandes creadores cubanos desde el siglo XIX hasta ahora. Dentro de la mejor tradición hispánica, la realidad está en el centro de esta pequeña obra que da inicio al riquísimo corpus literario cubano. Ya en otra dimensión, que lo sitúa entre los grandes poetas del idioma, Lezama nos entrega una obra poética cuya primordial característica es su profundo realismo, rasgo que permite a Vitier caracterizar su concepto de la poesía como "el reto sagrado de la realidad absoluta"[39] y más tarde llegar a esta afirmación, también en *Lo cubano en la poesía*: "Lezama busca la incorporación de todo el dinamismo de la cultura como imagen, para situar a la isla dentro de una totalidad de sentido. Es por eso un poeta esencialmente ligado a la historia".[40] En esa misma línea se sitúa la magna obra de Nicolás Guillén, en quien tiene la poesía cubana al más alto representante de la fusión de poesía y sociedad, poesía e identidad. No pretendo hacer comparaciones, sino observar una línea de continuidad y la semejanza última del más antiguo texto conocido de las letras de Cuba con dos de

[39] Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, ed. cit., p. 316.

[40] Ibídem, p. 372.

los más significativos maestros de la historia de la poesía cubana. Martí es el hombre del pasado y del futuro, de la naturaleza y de la historia, de la tradición literaria, en particular hispana, y de la palabra libre, abierta, creadora. Lezama dijo que Martí vino a llenar el vacío del título del poema de Balboa, pero creo que aquel poeta radicado en Puerto Príncipe en los inicios del siglo xvii nos dejó en Espejo de paciencia algo más que un título, nos dejó en verdad un testimonio de su época desde el pasado que pudo asimilar en la herencia de la cultura y hacia el porvenir que está implícito en la historia que nos relata y que en buena medida nos define.

Roberto Fernández Retamar[41]

El español, lengua de modernidades[42]

Roberto Fernández Retamar (La Habana, 1930- 2019). Poeta y ensayista. Su vasta obra lo hizo acreedor del Premio Nacional de Literatura 1989, la Orden "José Martí" y el Premio Cultural ALBA de las Letras, entre otros reconocimientos. Fue nombrado Profesor Emérito de la Universidad de La Habana, dirigió la revista *Casa de las Américas* y fue presidente de esa institución.

A José María Valverde

La que iba a conocerse como modernidad por excelencia se inauguró la madrugada del 12 de octubre de 1492 en una isla silvestre no muy lejana de esta donde estamos, y empezó a decirse en español. Había sido anunciada tres días antes. Con fecha 9 de octubre de ese año apareció en la transcripción que nos legara Las Casas del *Diario* de Colón un involuntario endecasílabo cuyas palabras hubiera podido escribir, de hacerlo en español, el antillano Saint John Perse: "Toda la noche oyeron passar páxaros".[43] Era la inminencia. Pero el 12 de octubre fue la certidumbre. Según la anotación fechada el día anterior, dos horas después de medianoche [...] la caravela Pinta [...] halló tierra [...] llegaron a una ysleta de los lucayos que se llamaba en lengua de Yndjos Guanahanj. [...] Puestos en tjerra vieron árboles muy verdes, y aguas muchas y frutas de diversas maneras".[44]

[41] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 19 de septiembre de 1995.

[42] Leí una versión de este texto al ingresar en la Academia Cubana de la Lengua; y una versión algo más amplia que la anterior el 18 de octubre de ese mismo año, al inaugurar en el Aula Magna de la Universidad de La Habana el Congreso Internacional sobre las Investigaciones Lingüísticas en Iberoamérica.

[43] Cristóbal Colón: *Diario del Descubrimiento*. Estudios, ediciones y notas por Manuel Alvar, vol. I, Madrid, 1976, p. 83.

[44] Ob. cit., pp. 84-85.

Si bien quinientos años antes ya habían llegado europeos al Hemisferio Occidental, fue la arribada de 1492 la que abrió el camino a una nueva era en la historia, en la que ya participarían (así fuera en condiciones harto distintas) todos los hombres y todas las mujeres. El mundo empezó de veras a mundializarse, para usar una expresión cara a Fernand Braudel, a pesar de que la humanidad tuviera aún por delante un larguísimo y dolorosísimo camino. Ni Leif Ericson ni Colón supieron que habían dado con el Hemisferio Occidental, pero el segundo, aunque ignorándolo también, era portador de las semillas de una nueva sociedad que se incubaba entonces en zonas de Europa, y de ahí la enorme trascendencia de su hazaña: el segundo llevaba en sus velas la modernidad del capitalismo, que requería para lograrse, precisamente, de hechos como aquella hazaña. Y esa modernidad, repito, empezó a decirse en español, lengua que a la sazón era conocida sobre todo como castellano.

Se ha escrito acertadamente que esa lengua estaba preparada para la faena. Si las tres carabelas habían zarpado del puerto de Palos el 3 de agosto de 1492, quince días después el sevillano Antonio de Nebrija veía publicada en Salamanca su *Gramática castellana*, la primera de un idioma europeo moderno. Al frente de ella aparecían las conocidas palabras en que el autor comunicaba a la Reina Isabel, al dedicarle la obra, "que siempre la lengua fue compañera del imperio, i de tal manera lo siguio que junta mente començaron, crecieron i florecieron, i después junta fue la caída de entrambos".[45] En efecto, la lengua así exaltada fue compañera del Imperio Español, donde llegó a no ponerse el sol.

A partir de 1492, y durante casi dos siglos, el español fue la lengua mayor de la modernidad occidental, que entonces no se nombraba aún así. Con razón, desde el punto de vista idiomático, se llama áureos a aquellos tiempos. Es impresionante lo que se realizó entonces en nuestra lengua, de la claridad estremecida de Garcilaso y San Juan a la cornucopia quevedesca y calderoniana, pasando por la prosa pícara, la sencillez trascendente de Santa Teresa, la gravedad de los Luises, el tornasol del racionero de Córdoba, la intensidad cervantina, el universo lopesco con toda la lira. Se trató de un momento cenital. América estuvo ya presente en ese momento. No solo como asunto o sobresalto lejanos en muchas obras españolas,[46] sino como fábula real ante las vidas de los cronistas de Indias y de autores de poemas épicos como *La araucana*, e incluso dejando oír su propia voz en escritores como el Inca Garcilaso y Juana de

[45] Antonio de Nebrija: *Gramática castellana*. Texto establecido sobre la ed. «princeps de 1492 por Pascual Galindo Romeo y Luis Ortiz Muñoz con una introducción, notas y facsímil [...], Madrid, Vol. I, 1946, pp. 5-6.

[46] v. Valentín de Pedro: *América en las letras españolas del Siglo de Oro*, Buenos Aires, 1954.

Asbaje, el tricentenario de cuya muerte estamos conmemorando. La obra de la monja prodigiosa es la última de aquel momento de nuestra lengua. Y desde ahora quiero adelantar que me valgo del sintagma "nuestra lengua" con el sentido en que lo hace Antonio Alatorre, quien en *Los 1001 años de la lengua española* dijo:

> a diferencia de otras historias, la mía no dedica un capítulo por separado al español de América, a manera de complemento o de apéndice. La falta no se debe ciertamente a que la materia me parezca secundaria o desdeñable, sino a todo lo contrario. Somos americanos la inmensa mayoría de los hablantes de español. El "español de América" no tiene por qué ser tratado aparte. El posesivo *nuestra* de "nuestra lengua" nos engloba a todos por igual. Tan hispanohablante es el nacido en Almazán, provincia de Soria, como el nacido en Autlán, estado de Jalisco. Muy escondida, muy disfrazada a veces, pero muy tenaz, existe en muchos españoles y en muchos hispanoamericanos la idea de que el español de América es, de alguna forma, menos bueno, menos correcto, "legítimo" que el de España. En mi libro no encontrará el lector ningún apoyo para semejante idea, que me es ajena por completo.[47]

En general, medio milenio después de haberse trasladado a América (y luego a otros continentes) lenguas que fueron metropolitanas, limitarse a seguir viéndolas como tales se parece a aceptar que el francés, el italiano, el español, el portugués, el rumano o el catalán son *solo* el latin, diversamente lastimado; o a considerar que las lenguas europeas, con las excepciones del vasco, las finoúgrias y algunas caucásicas, son otro tanto en relación con el indoeuropeo, del cual ni la denominación original conocemos.[48] La realidad es que, lleven los nombres que lleven (los cuales indican procedencias, pero no congelan ni sustituyen vidas), muchas lenguas son hechuras de pueblos con componentes étnicos a menudo bien distintos. Sin embargo, hace solo unas décadas Américo Castro sostuvo aún que los rioplatenses no hablaban bien su lengua porque no lo hacían como ciertos españoles (algo equivalente a decir que no alcanzaban su estatura promedio... que era la de otro pueblo), a lo cual Jorge Luis Borges dio cumplida respuesta.[49] Otros insensatos, incluso entre nosotros, creen que "el español cubano

---

[47] Antonio Alatorre: *Los 1,001 años de la lengua española*, Edición corregida y aumentada, México, 1989, pp. 8 y 9.

[48] v. Jacqueline Manessy Guitton: "L'indo européen", *Le langage*. Volumen publicado bajo la dirección de André Martinet, *Encyclopedie de La Pléiade*, París, 1968.

[49] Américo Castro: *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*, Buenos Aires, 1941. Jorge Luis Borges: "Las alarmas del doctor Américo Castro", *Páginas escogidas*. Selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar, La Habana, 1988.

está tan estropeado que ya no se entiende", mientras que para Alatorre, "[e]n el caso de los cubanos, [...] lo único que hace falta para entenderlos es *querer* entenderlos (y se descubre entonces que su español es no solo bueno, sino sabroso).[50] Sobre tema afín a este había ido más lejos Alfonso Reyes, al conjeturar en 1959: "Si [...] la evolución [del español] se encaminase por la línea de la economía o comodidad, el término extremo pudiera llegar a ser el "antillano", que, por huir los tropiezos de las consonantes, se deshace a veces en un verdadero flujo de vocales".

Y, curiosamente, añadió al cerrar el párrafo: "La decadencia o el florecimiento políticos determinan decadencias o florecimientos lingüísticos. No sabemos lo que el porvenir nos depara".[51] Por otra parte, como ha señalado Ángel Rosenblat, no obstante inevitables diferencias (que prefiero llamar riquezas), sobre todo en el "habla popular y familiar, el habla culta de Hispanoamérica presenta una asombrosa unidad con la de España, una unidad que me parece mayor que la del inglés de los Estados Unidos o el portugués del Brasil con respecto a la antigua metrópoli".[52] Eso hace pues de nuestra lengua (numéricamente la tercera o cuarta del mundo, y la segunda o tercera lengua extranjera que se estudia)[53] la más homogénea entre las de expansión planetaria.

Durante los siglos xvi y xvii, no obstante casos como los nombrados del Inca Garcilaso de la Vega y Sor Juana, la hegemonía de España en cuanto a la lengua española era indudable, y esa hegemonía iba acompañada por el predominio del país en la modernidad occidental. Hablar nuestra lengua era de buen tono. Pero, trabada en estructuras arcaicas y asediada por rivales europeos, ya en el siglo xvii España debió empezar a ceder tal predominio, iniciando su larga decadencia, bien visible en los siglos xviii y xix, durante los cuales Francia primero e Inglaterra después la sucederían a la cabeza de la modernidad. Son harto conocidas las consecuencias lingüísticas de este hecho. Y no se trató solo de vocablos y giros, sino también, inevitablemente, de conceptos.

Si la modernidad empezó a decirse en español, al trazar el mundo occidental un balance de su gestión en el siglo xviii, lo hizo sobre todo en francés. Prueba al canto: la

[50] Antonio Alatorre: Ob. cit., p. 318.

[51] Alfonso Reyes: "Nuestra lengua" [1959], *Obras completas*, tomo XXV, México, 1991, p. 459.

[52] Ángel Rosenblat: *El castellano de España y el castellano de América. Unidad y diferenciación*, 2a. ed., Caracas, 1965, p. 49.

[53] Miguel Ángel Trenas: "El castellano desplaza al francés como segunda lengua extranjera de estudio", *La Vanguardia*, Barcelona, 26 de octubre de 1994, p. 33. Se trata de una visión triunfalista, que contrasta con la prudente y erudita del demógrafo Nicolás Sánchez Albornoz, director del Instituto Cervantes, en "El español en el mundo", Agencia EFE: *Anuario Iberoamericano '94*, Madrid, 1994.

forja del término *civilisation*, el cual, siguiendo una fértil búsqueda de Lucien Febvre,[54] Émile Benveniste dio por aparecido inicialmente en 1757.[55] Benveniste lo consideró con razón "un des termes les plus importants de notre lexique moderne".[56] La tesis sostenida por europeos desde principios del siglo XVI, cuando por ejemplo el humanista Ginés de Sepulveda (a quien Garcilaso dedicó su tercera oda en latín) lo dijo con toda claridad en este idioma al polemizar con el rudo y justiciero Bartolomé de Las Casas, encontraba los instrumentos terminológico-conceptuales requeridos: la humanidad, en contra de lo que postulara Montaigne sobre los presuntos caníbales, parecía tajantemente dividida en dos partes: una, minoritaria y delicada, era la civilización (europea, claro); otra, numerosa y chillona, era la barbarie o el salvajismo (términos de vieja prosapia: griega en un caso, latina en otro). El choque entre ambas partes no solo se tenía como inevitable, sino como beneficioso para la segunda, que podría acceder así a la civilización. La empresa colonizadora había encontrado pues una justificación laica al parecer sólida.

De Francia entrarían otras influencias en el mundo hispánico. Por ejemplo, las debidas a la Revolución Francesa. El impacto contradictorio de esta en el Caribe daría materia a dos de las novelas mayores de este siglo, que para orgullo nuestro fueron escritas en español: *El reino de este mundo* y, sobre todo, *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier. Tal impacto contradictorio contribuiría a cambiar el sesgo de nuestro mundo. En España, con la invasión napoleónica y, como rechazo a ella, la guerra de la que diría Reyes: "El concepto actual de la unidad nacional [española] solo se populariza con la invasión napoleónica, que se llamó de modo elocuente "guerra de independencia". Es la primera vez en que todos los pueblos de la Península obran de común acuerdo y por una causa común".[57] En los países hispanoamericanos, en compleja relación con los hechos anteriores y atendiendo también a otras causas, con sus propias guerras de independencia. De un lado y otro del Atlántico tales movimientos hacia la independencia implicaban en sus cabezas más esclarecidas una voluntad de integrarse a la modernidad de la que España había sido adelantada, pero de cuyo desarrollo (el de la sociedad burguesa) había sido excluida. Ni en España ni en la que fuera la América española aquella voluntad halló entonces realización, perviviendo en lo esencial el *an-*

[54] Lucien Febvre: "Civilisation: évolution d'un mot et d'un groupe d'idées" [1930], *Pour une histoire à part entière*, París, 1962.

[55] Émile Benveniste: "Civilisation: contribution à l'histoire du mot" [1954], *Problèmes de linguistique générale*, París, 1966, p. 338.

[56] Émile Benveniste: Ob. cit., p. [336].

[57] Alfonso Reyes: "Significado y actualidad de "Virgin Spain" [1941], *Obras completas*, tomo XI, México, 1960, p. 145.

cien régime y sustituyéndose una dependencia por otra u otras. En Hispanoamérica, una vez planteada la meta libertadora, que suponía la separación política de España, la cuestión de la lengua alcanzó renovada importancia.

Nebrija tuvo razón cuando expuso que la lengua, compañera del imperio, crece con él; la tuvo menos cuando añadió que florece con el imperio, y no la tuvo cuando dijo que junta fue la caída de ambos. Él pensaba en el Imperio Romano, a varios siglos de cuya caída el latín se había escindido en distintas lenguas. Tras el apagamiento del Imperio Español hecho patente por la primera independencia hispanoamericana, así lo quisieron para la lengua española en América algunos despistados. Y contra esas pretensiones de estrechas miras se levantaron sabios como Andrés Bello y Rufino José Cuervo. En favor de las prédicas de estos abonaba el que la intercomunicación de nuestros pueblos, aunque insuficiente, no se comparaba con el aislamiento de los pedazos en que se fragmentó el Imperio Romano. Además, el criterio de Nebrija estaba sustentado en un preconcepto falso, según el cual una lengua es un objeto que se entrega construido, y que solo es susceptible de deterioro cuando el dador desaparece o se debilita. Sin embargo, lejos de ser un objeto que se entrega construido, una lengua viva es una realidad crepitante, siempre en proceso de elaboración (de ahí lo absurdo de tratar de *fijarla*): en la terminología de Wilhelm von Humboldt, es una *enérgeia* antes que un *ergon*. El historiador de la lengua española Rafael Lapesa señaló además que esta lengua, en América, al contacto con lenguas indígenas (lo que también es válido para lenguas africanas) conoció "hechos de transculturación":[58] valiéndose, no sé si voluntariamente, de un vocablo creado por el antropólogo Fernando Ortiz que Ángel Rama iba a adaptar a la crítica literaria. Autores como Nicolás Guillén, José María Arguedas y Augusto Roa Bastos lograron espléndidas realizaciones estéticas a partir de esos hechos de transculturación lingüística.

En su defensa e ilustración de la lengua española (para valerme de un famoso título ajeno), algunos hispanoamericanos dieron muestras de celo y acierto singulares. Altísimo ejemplo lo constituyó Andrés Bello. Aquel a quien, con el vehemente y original Simón Rodríguez, le corresponde la gloria de haber sido maestro del Libertador Simón Bolívar; el venezolano chileno que inició nuestros grandes periódicos literarios con su *Biblioteca Americana*, donde reclamó nuestra independencia literaria un año antes de Ayacucho (y el mismo año, ay, de la Doctrina Monroe), fue también autor de la obra que llevaría a Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña a llamarlo "el más genial de los gramáticos de lengua española y uno de los más perspicaces y certeros

[58] Rafael Lapesa: *Historia de la lengua española*. Prólogo de Ramón Menéndez Pidal, 8a. ed. refundida y muy aumentada, Madrid, 1980, p. 539.

del mundo".[59] Tal pareciera que, así como con su *Gramática* Nebrija codificó el instrumento verbal que iba a expandirse por la Tierra, Bello, con la suya, al proponerse defender una lengua que consideraba amenazada o frágil *in partibus infidelium*, sobrecumplió su aspiración, y anunció la primacía que iba a ostentar, sobre el área idiomática común, el español de este lado del Atlántico, donde vive hoy alrededor del 90% de los hispanohablantes: lo que, por otra parte, con las variantes del caso, también ocurre referido al inglés y al portugués.

Sin minimizar la faena cumplida de Larra a Bécquer (escribiendo uno con sangre, otro con niebla), la impresión general que se recibe de la literatura hecha en la España del siglo XIX es bien descorazonadora. Los autores de una reciente historia de ese país sintetizan con brusquedad así este hecho: "Sin pena ni gloria para las letras transcurre el siglo [XIX]".[60]

El carácter en su mayoría amojamado de esas letras, unido al deseo de participar en la verdadera modernidad, explican el impulso americano que, con fuertes antecedentes (entre los que quiero destacar a Sarmiento, cuyos bramidos propios le permitieron calibrar luego los de Martí), haría eclosión a finales de ese siglo XIX y sería conocido como modernismo. Aunque el término se usó en muchas lenguas, el rumano Adrian Marino llamó la atención sobre el hecho de que solo en la nuestra nombró en esa época a un movimiento literario concreto.[61] Me limitaré a señalar algunos de sus principales rasgos. Uno fue su nacimiento americano, en seres cuyas figuras más altas fueron el fundador José Martí, a quien Rubén Darío consideraba "Maestro", y el propio Darío, a quien Martí llamó "hijo". Es característico que ambos tuvieran un conocimiento entrañable del español áureo y aun medieval; y que en ese tronco injertaran (como en sus tiempos habían hecho Garcilaso, Góngora o Quevedo) hallazgos procedentes de otras lenguas. A "la españolidad literaria de José Martí" se refirió con acierto Juan Marinello. Pero tempranamente el autor de *Ismaelillo* había preguntado: "¿Por qué nos han de ser fruta casi vedada las literaturas extranjeras tan sobradas hoy de ese ambiente natural, fuerza sincera y espíritu actual que falta en la moderna literatura española?".[62] No le fueron a él en absoluto fruta vedada. Ni tampoco a Darío, que era aún niño cuando estaba ya familiarizado con nuestros clásicos. Luego cono-

[59] Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña: *Gramática castellana*. Primer curso [...], 2a. ed., Buenos Aires, 1940, p. 7.

[60] Fernando García de Cortázar y José Manuel González Vesga: *Breve historia de España*, Madrid, 1994, p. 518.

[61] Adrian Marino: "Modernité et modernisme: quelques précisions sémantiques", *Neohehicon*, Budapest, nos. 3-4, 1974, p. 307.

[62] José Martí: "Oscar Wilde", *Obras completas*, tomo XV, La Habana, 1964, p. [361].

ció obras como la de Martí, y más tarde las de los franceses de su tiempo. Cuando al filo de los veinte años dio a la luz *Azul*..., Juan Valera habló de su "galicismo mental", y el pobre Darío llegó a creérselo, como se vio en su trabajo de 1896 "Los colores del estandarte". No era así. Salvo que convinamos en hablar del italianismo mental de Garcilaso. Con respecto al toledano, sin embargo, se reconoce que al hacer entrar en nuestra lengua, procedente de Italia, "el endecasílabo con sus guantes perfumados" de que hablaría García Lorca (en una conferencia sobre Góngora[63] que aquí en La Habana le escuchó maravillado, a sus diecinueve años, José Lezama Lima[64]), lejos de descastarnos nos abrió un panorama todavía fértil. Lo mismo hay que decir del nicaragüense y sus acarreos del francés. Su incomparable alejandrino viene tanto de Berceo como de Hugo. Por eso, aludiendo a la "prosa en román paladino" del mester de clerecía (no solo a textos como la "Prose pour Des Esseintes", de Mallarmé), llamó a su libro, "con Verlaine ambiguo", *Prosas profanas*. Y su versificación irregular venía, más que de los simbolistas franceses, de poemas castellanos medievales como "Razón d'amor". Volvió a enseñar que el español era capaz de la gran poesía. Así se lo reconocieron discípulos peninsulares que a su vez fueron luego maestros, como el "gran don Ramón de las barbas de chivo", como el "misterioso y silencioso", como el joven que le cuidó devoto sus *Cantos de vida y esperanza*, como Ortega que lo llamó "indio divino, domesticador de palabras",[65] como casi toda la generación del 27. Hasta el áspero Unamuno, que al principio le retaceó los elogios, lo que no hizo Darío con él, concluyó reconociendo con honradez: "nadie como [Rubén] sutilizó nuestra compresión poética. Su canto fue como el de la alondra; nos obligó a mirar a un cielo más ancho, por encima de las tapias del jardín patrio en que cantaban, en la enramada, los ruiseñores indígenas. Su canto nos fue un nuevo horizonte".[66] El itinerante Darío encabezó en España lo que Max Henríquez Ureña nombró en un libro de título afortunado *El retorno de los galeones* (Madrid, 1930). En lo adelante, el predominio americano de nuestra lengua no haría sino crecer, y otro "indio divino", César Vallejo, quien llamó al nicaragüense "Darío de las Américas celestes", dio pruebas estremecedoras de ello.

---

63 Federico García Lorca: "La imagen poética en don Luis de Góngora", *Obras completas*, Madrid, 1962, p. 67.

64 "Recuerdo aún, desde mi adolescencia, los acentos con los que [García Lorca] evocó la muerte de Góngora [...]". José Lezama Lima: "García Lorca: alegría de siempre contra la casa maldita", *Imagen y posibilidad*. Selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, La Habana, 1981, p. 59.

65 José Ortega y Gasset: "Los versos de Antonio Machado" [1912], *Obras completas*, tomo I (1902-1916), 2a. edición, Madrid, 1950, p. 571.

66 Miguel de Unamuno: "¡Hay que ser justo y bueno, Rubén!", en Juan González Olmedilla: *La ofrenda de España a Rubén Darío* [...], Madrid [c. 1916], p. 32.

La onda literaria que había nacido en América en la década del 80 del siglo pasado se profundizó tras la intervención militar estadunidense que en 1898 impidió de momento la independencia de Cuba y Puerto Rico, y arrebató a España sus últimas colonias en América y Asia. La generación hispánica que en ambas orillas del Atlántico tuvo aquella como su experiencia histórica fundamental vio colapsar el primer imperio de la modernidad al uso, y avanzar a primer plano el que esperamos que sea el último. Sin embargo, por razones extrañas, el término "generación del 98" se aplicó durante largo tiempo solo a los españoles, mientras la denominación "modernistas" abarcaba a los hispanoamericanos que los habían precedido y acompañado. No voy a repetir lo que sobre esto ha sido dicho ya por varios, incluso por mí. Modernismo y 98 son dos alas de un vasto y profundo movimiento, de impulso palingenésico, con que se abre nuestro presente común.

Sin embargo, la noble modernidad a que, con un nombre u otro, aspiraba en lo hondo ese movimiento volvió a frustrarse, y pocos hechos lo revelaron con más dramática claridad que la guerra que desgarró a España entre 1936 y 1939. Después de Martí y Darío, poetas hispanoamericanos de primera magnitud expresaron en esos años su amor a España. El acercamiento entre esta y sus excolonias hecho posible tras el 98, y que contribuyó a producir en España una floración literaria que muchos testigos excepcionales, como Ernst Robert Curtius, solo encontraban comparable con la de los siglos de oro, concluyó de momento con esa guerra, que sumió al país en décadas de oscurantismo. Conmemoraremos pronto sesenta años del inicio de tal guerra, y aunque ha corrido mucha agua bajo los puentes, ni aquel acercamiento ha vuelto a conocer la intensidad que tuvo hasta 1939, ni la literatura española ha alcanzado aún, en conjunto, el esplendor con que enriqueció aquellos años. La literatura hispanoamericana, en cambio, siguió creciendo, e hizo realidad lo que en 1926 había anunciado Pedro Henríquez Ureña: "Trocaremos en arca de tesoros la modesta caja donde ahora guardamos nuestras escasas joyas, y no tendremos por qué temer el sello del idioma, porque para entonces habrá pasado a estas orillas del Atlántico el eje espiritual del mundo de habla española".[67]

Haré un último comentario relativo a las palabras de Nebrija citadas al principio. Que la lengua puede ser lengua imperial, es indudable. Pero también puede serlo de la resistencia y hasta de la liberación. Ejemplo de lo primero es la lengua española que persiste en Puerto Rico tras casi una centuria de dominación estadunidense: ella es allí una lengua antimperial. Y hasta cierto punto, quizá este sea también el caso, al menos

[67] Pedro Henríquez Ureña: "El descontento y la promesa" [1926], *Obra crítica* [...], México, 1960, p. 253.

para buena parte de su vasta población hispanohablante, del español en los Estados Unidos, donde es hoy la segunda lengua hablada y tiene ya una apreciable literatura.[68] En cuanto a lengua de liberación, frente a nosotros vimos crecer el interés por el español (sobre todo en su variante hispanoamericana), crearse cátedras y departamentos para estudiarlo, volver a alcanzar prestigio cierto hispanismo: todo ello cuando, a partir de la década del 60 de este siglo, el español resultó la lengua de una revolución que estremeció al continente americano y a otras tierras del mundo. Resultado del hecho (y casi de inmediato, estímulo para él) fue que, más allá de consideraciones políticas, una gran literatura que hacía tiempo merecía reconocimiento internacional, lo obtuvo. El estadunidense John Beverley sintetizó tal hecho en estas palabras, en las que "latinoamericano" debe entenderse casi siempre como "hispanoamericano"; y que aunque referidas al país de su autor, también son válidas para muchos otros:

> Fue la Revolución Cubana la que dio origen al gran incremento de estudios latinoamericanos [...] en la década de 1960 y principios de la de 1970. Además de Cuba, el *boom* latinoamericano de los años 60 (tanto en el sentido económico —las altísimas tasas de crecimiento de la mayoría de las economías latinoamericanas— como en el sentido cultural de *boom* de la narrativa) tuvo o tiende a tener efectos estructurales muy profundos en el propio campo del hispanismo. Antes de la Revolución Cubana, el paradigma del español que se impartía en la escuela norteamericana era el castellano [de Castilla]; hoy en día, en lugar de ello, tiende a ser una especie de "promedio de laboratorio" latinoamericano. La literatura latinoamericana, que cuando yo era aún estudiante se consideraba como la última de las literaturas en idioma extranjero, tiene hoy un prestigio y una influencia excepcionales [...][69]

[68] v. Julio Rodríguez Luis: "Sobre la literatura hispánica en los Estados Unidos", *Casa de las Américas*, no. 193, octubre diciembre de 1993; Jean Pierre Tailleur: "Essor de la culture hispanique aux Etats Unis", *Le Monde Diplomatique*, septiembre de 1994.

[69] v. John Beverley: "¿Puede el hispanismo ser una práctica radical?" [1982], *Del* Lazarillo *al sandinismo. Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*, Minneapolis, 1987, pp. 33-34. v. también en la entrega del 14 de noviembre de 1968 de *The Times Literary Supplement*, dedicada a la literatura latinoamericana, el anuncio de una editorial que proclamaba en grandes letras: "No hay duda de que la contribución más significativa a la literatura mundial de hoy viene de la América Latina"; y a continuación, los nombres de los autores cuyos libros se ofrecían: Borges y Fidel Castro, Neruda y el Che Guevara, García Márquez y Debray...

Puedo dar testimonio de lo afirmado al final por Beverley, desde el otro lado del aula, ya que fui profesor en la Universidad de Yale entre 1957 y 1958, cuando dar clases de literatura hispanoamericana parecía casi una excentricidad. Poco después, comenzaría el vuelco espectacular en la recepción de esa literatura. Consecuencia previsible de tal vuelco, una literatura hispanoamericana más rica en calidad y cantidad que la de España volvió a influir sobre esta última, y contribuyó a vivificarla. En esta ocasión, el vehículo fundamental fue la prosa de lo que se dio en llamar la nueva narrativa hispanoamericana, no el verso, como había sido el caso cuando el modernismo: aunque en ambas oportunidades verso y prosa se hicieron sentir. Otra consecuencia del crecimiento de la importancia mundial reconocida a la literatura hispanoamericana, aunque no exageraré el punto: hasta 1959, tal literatura solo había sido galardonada una vez con el Premio Nobel (que hace ahora exactamente medio siglo distinguió con justicia a Gabriela Mistral); desde entonces lo han recibido cuatro escritores hispanoamericanos: Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda, Gabriel García Márquez y Octavio Paz, y al parecer inaceptables razones extraliterarias, de signo político contrario, impidieron que se le otorgara a otros como Borges y Alejo. En igual lapso lo recibieron los españoles Vicente Aleixandre y Camilo José Cela.

No incurramos, sin embargo, en panglosianismo. Si el español fue la primera lengua rectora de la modernidad occidental, ya en el siglo XVIII debió ceder esa rectoría al francés; el cual, a su turno, hace tiempo se vio suplantado por el inglés de los Estados Unidos ("la lengua [...] compañera del imperio"). Entre los incontables ejemplos que se pueden aducir, me detendré solo en dos, tomados de nuestra literatura. Aunque el término *modernismo* existe en muchas lenguas, recordé que Adrian Marino destacó que solo en la nuestra fue el nombre de un específico movimiento literario (en el gozne entre los siglos XIX y XX, pues entrado este último existió en Brasil un *modernismo* equivalente a nuestro vanguardismo). En cuanto a *postmodernismo*, fue vocablo forjado por Federico de Onís, y divulgado a partir de su *Antología* de 1934, para nombrar cierta manera de poesía de la que en Cuba es ejemplo señero la de Dulce María Loynaz. A pesar de lo cual, los significados distintos que los términos *modernism* y *postmodernism* tienen en inglés, hacen que muchos de los nuestros se inclinen ante esos significados (olvidando que se trata de entidades diferentes), y hasta sientan una absurda vergüenza provinciana en caso de valerse de los propios.

Pero así no termina la historia, dicho sea sin alusión al multimanteado Fukuyama. Martí, que en el seno de los Estados Unidos vio incubarse el nuevo Imperio de Occidente, rechazó con energía sus rasgos negativos y diseñó una modernidad *otra*, que ha quedado como una meta a alcanzar. Refiriéndose a la norteamericanización que en su vertiente *light* acabó por imponerse temporalmente, Michel Leiris dijo que "en

ce monde haïssable, en ce temps chargé d'horreur, la modernité s'est muée en merdonité".[70] Y recientemente, Néstor García Canclini, tomando en consideración nuestra América, pero con criterios válidos también para muchas otras zonas del planeta, habló de "una modernización que atrasa".[71]

Si no ocurre una catástrofe posible, y la humanidad, como esperamos, sobrevive a esta nueva crisis gigante, le esperan otras modernidades, las cuales se dirán en muchas lenguas. En este mismo siglo se han visto hechos curiosos. Hasta la centuria pasada, el japonés era una modesta lengua marginal: hoy lo es de uno de los tres países más poderosos del planeta. No hace aún cincuenta años, el hebreo era una lengua no muerta pero sí hieratizada, como lo son el sánscrito, el griego antiguo, el latín o el árabe clásico:[72] hoy es el idioma de una nación dinámica que debe ir apagando su agresividad. En un dialecto del holandés, el Afrikaans, se conversa sobre una de las más esperanzadoras experiencias multirraciales de este tiempo. Y uno de las más viejas lenguas sobrevivientes, el chino, lo es del país más poblado de la Tierra, que se despereza y de cuyo seguro porvenir nadie duda. En español, la más creciente de las lenguas romances, Las Casas defendió, en el alba de la otra modernidad, a los primeros seres humanos martirizados para hacer posible la edificación de aquella en beneficio de unos pocos; en español, Martí, en "ruines tiempos", concibió un "nuevo estado social", un "tiempo de amor, aun para los que odian", una "época [...] en que todas las llanuras serán cumbres";[73] y hace solo tres décadas, en español, el Che Guevara postuló "que el revolucionario verdadero está lleno de grandes sentimientos de amor":[74] y murió fiel a sus palabras. Es nuestro deber moral hacer que el español sea compañero no del imperio sino de la modernidad fraternal y sororal sin la que la pobre y grande humanidad no solo carece de sentido, sino carece de futuro.

---

70 Cit. por Jean Chesneaux: *De la modernité*, París, 1983, p. 5.

71 Néstor García Canclini: "Una modernización que atrasa. La cultura bajo la regresión neoconservadora", *Casa de las Américas*, no. 193, octubre-diciembre de 1993.

72 Entre las lenguas llamadas *muertas*, que nadie habla y a menudo nadie conoce, y las llamadas *vivas*, habladas por pueblos determinados, un tercer grupo de lenguas podrían llamarse *hieratizadas*: fueron lenguas vivas de ciertos pueblos, se consideran de alta cultura y se conservan en instituciones con frecuencia (aunque no exclusivamente) de carácter religioso.

73 José Martí: "El *Poema del Niágara*", *Obras completas*, tomo VII, La Habana, 1963, pp. [223], 225, 226, 228.

74 Ernesto Che Guevara: "El socialismo y el hombre en Cuba", *Obras 1957-1967*, tomo II, La Habana, 1970, p. 382.

Graziella Pogolotti[75]

El teatro en la narrativa de Alejo Carpentier

Graziella Pogolotti (París, 1932). Ensayista, profesora universitaria y periodista. Preside la Fundación "Alejo Carpentier". Fue asesora y colaboradora de las principales publicaciones culturales cubanas y decana de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte. Mereció los premios nacionales de Literatura 2005 y de Enseñanza Artística, y las órdenes "Félix Varela" y "José Martí".

Yo voy a ser muy breve, el doctor Bueno me había sugerido que hablara unos veinte minutos, y voy a tratar de atenerme al tiempo establecido. Por lo tanto, lo que yo voy a hacer no es exactamente un discurso, sino quizás algunas breves notas verbales en torno al teatro y la narrativa de Alejo Carpentier.[76]

Este es un tema sobre el cual he venido reflexionando durante algún tiempo, y quizás el primer impulso me vino dado un día leyendo *El Siglo de las Luces*, cuando advertí el pasaje en el cual Víctor Hughes, después de tantas andanzas, y también de sus enfermedades, se recupera junto con Sofía, y sobre los ojos enfermos: unos enormes trozos de carne, que le dan una imagen de máscara dantesca.

Ese pasaje me remitía inevitablemente a una imagen de Edipo. Edipo el de los ojos sangrantes, Edipo el que había intentado descifrar el enigma, y aparentemente lo había descifrado, y sin embargo no había dado con la verdad.

Y a partir de ese discurso inicial, como dije, empecé a observar la presencia de referencias y de recursos teatrales en el conjunto de la obra de Alejo Carpentier. Se trataba entonces de establecer una especie de censo de esta presencia de imágenes escénicas y alusiones teatrales dentro de la narrativa, y de algún modo buscar la respuesta a la interrogante que esto abría. ¿Por qué el verdadero Alejo Carpentier tenía que apelar en

[75] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 19 de diciembre de 1996.

[76] "El teatro en la narrativa de Alejo Carpentier" fue publicado en *La Gaceta de Cuba*, número 3, mayo-junio de 1997 y compilado en *Bajo el signo de Prometeo. Notas sobre el teatro*, (Marilyn Garbey Oquendo y Eberto García Abreu, comps.), Ediciones Cúpulas, ISA, Universidad de las Artes, La Habana, 2024, pp. 207-213.

dichas circunstancias a la evocación y a la imagen del teatro, sin embargo, un género poco frecuentado por él, por lo menos en términos de literatura dramática?

Tenía que volver, pues, a esta evocación inicial de Edipo. En esta escena, verdaderamente, quién es el que descubre la verdad, en quién se produce la anagnórisis. Aquí hay un movimiento sorprendente, un movimiento llamativo. La anagnórisis no se produce en el Edipo Víctor Hughes, el descubrimiento de la verdad se produce, en quien lo contempla, en Sofía, que a partir de este momento solamente toma conciencia de que ese personaje, que de algún modo la involucró en la gran aventura de la vida, no es más que un personaje de teatro, no es más que un personaje rodeado de disfraces, como quien está en un camerino de teatro. A partir de esta revelación, Sofía asume su destino y se convierte plenamente en protagonista.

La imagen, por lo tanto, de algún modo, llega al planteamiento de la verdad y la apariencia, y a la búsqueda del conocimiento, a la interrogante acerca de cuáles son las vías y los medios, si ello fuera posible, para conocer esta verdad. La imagen teatral, en este caso, ofrece una síntesis que el relato no ofrecía de la misma manera. En un solo gesto, en una sola acción, se establece un sistema de referencias que abrevia el circuito que tiene que recorrer el lector, y que también abrevia el tránsito de la protagonista, de Sofía, de un momento a otro de su vida; es decir, la imagen escénica precipita, y transforma, y modifica, el ritmo del relato.

Pero, desde luego, *El Siglo de las Luces*, tiene otras referencias al mundo del teatro. Como se sabe, en sus páginas iniciales los juegos de los tres hermanos eran juegos de teatro, juegos de disfraces, juegos en los cuales los dos hermanos y el primo, se reparten de algún modo los papeles, se distribuyen los papeles que habrán de asumir a lo largo de la vida, o quizás más bien, a lo largo de la representación de la vida, puesto que de hecho, *El Siglo de las Luces* nos está ofreciendo, más que una aspiración al reflejo directo de la vida, de la realidad, una imagen de su representación.

Y de ahí, naturalmente, el énfasis teatral en el elemento teatral, con un telón que sube cuando Carlos arriba a La Habana y un telón que baja cuando Carlos, ya en España, descubre las cosas que quedan de los suyos, y en esos momentos, en el que ya las luces se han apagado, encuentra oscurecido este cuadro representativo de la explosión en la Catedral, que ha recorrido desde el principio toda la novela, con las luces puestas sobre él, o con las luces apagadas, cuando ya el telón cae al final. Este cuadro es un elemento de escenografía, un objeto de utilería, y también un elemento simbólico.

Y este cuadro nos remite, desde luego, a otros elementos similares que aparecen en una obra anterior de Alejo Carpentier, *El acoso*. Lo que de algún modo significa la explosión en la Catedral, equivale a lo que llamaríamos el rejuego de las monedas;

moneda que pasa de mano en mano, moneda que parece falsa, pero moneda que es verdadera.

Moneda que parece falsa cuando está entre las manos del acusado, al que pudiéramos llamar su doble, cajero del teatro, pero que sí resulta verdadera cuando ambos desaparecen.

El recurso teatral nuevamente en una novela que está escrita utilizando un edificio y un teatro como centro y como eje, una novela que se sitúa dentro del antiguo teatro auditorio, y con el tiempo de duración de un concierto, pero que, en el largo recorrido del acusado, transcurre a través de otro teatro, que es un teatro mucho más amplio, que es el teatro de la ciudad.

La ciudad como representación del mundo, de ese escenario más grande que incluye ese escenario pequeño donde aparentemente se está desarrollando un concierto, pero donde realmente se está debatiendo acerca del sentido de la vida y de la muerte. Porque como ocurre con alguna frecuencia, en el caso de Alejo Carpentier los títulos de sus obras son de una sugerente ambigüedad; ¿de qué acoso se está hablando en este relato, del acoso de un traidor, de un ajuste de cuentas, que ocurren en un momento dado, en una circunstancia dada de la historia?; ¿es esa la historia real, o es la historia aparente?

Estamos hablando de acoso y de acosado, estamos pensando no solamente en ese que escapa, sino en el hombre que huye, que huye de una muerte que lo amenaza a un plazo más o menos fijo, cuya fecha exacta, sin embargo, desconoce; y que en vísperas de su muerte, ante las señales de su inminencia, hace el balance de su vida.

Y hace el balance de su vida, recorriendo una ciudad de columnas, de árboles, de zonas oscuras; una interminable caminata en la que en algún momento se oyen las voces de la tragedia griega. Representación de la tragedia que nos remite nuevamente, al mundo del teatro, modo de aludir a la condición humana, en el sentido más amplio de la palabra, a la condición ontológica del hombre, condición del hombre como mortal.

De esa tragedia, que solo el teatro históricamente ha transitado, aparece reiteradamente recordada y evocada por Alejo Carpentier, no solamente en *El Siglo de las Luces*, sino también en el Alejo Carpentier de *Los pasos perdidos*, porque allí, ante la escena de la muerte, nos remite nuevamente a la evocación, al recuerdo, del teatro griego.

Y estas constantes referencias a un teatro, que es quizás el más clásico de todos los teatros de la cultura occidental, sería quizás suficiente para desechar una noción de Alejo Carpentier como un elemental mundonovista, como alguien que al descubrir este nuevo mundo americano descartó por el entero el otro mundo, el mundo europeo, el mundo de una tradición que es asimilada y que está presente en este mundo teatral.

No es Alejo Carpentier alguien que, en términos simplistas, rechace la tradición europea en razón de un supuesto decadentismo sino alguien que establece con esa tradición una relación, un juego de contrapunto, un juego de correspondencias, que van a girar alrededor de los grandes temas del hombre, de los teatros de la vida; de la muerte, el destino y la historia. Estos grandes temas que recorren una y otra cultura, la del lado de allá y la del lado de acá.

Carpentier había sido un hombre vinculado al teatro, pero vinculado sobre todo al ballet, sobre todo a la ópera, sobre todo al espectáculo teatral más estrechamente relacionado con la música, mucho menos directamente involucrado en el teatro dramático propiamente dicho; mucho menos lo estaba desde una perspectiva del teatro dramático.

Sin embargo, su experiencia desde el punto de vista de las tablas, su experiencia en el trabajo directo en esos espectáculos danzarios y musicales, su experiencia como musicalizador dentro de la radio, y en las puestas en escena del teatro, y precisamente para el teatro universitario aquí en La Habana, le habían servido para acercarse desde dentro, desde cerca, desde el propio proceso de creación, al espectáculo teatral.

Y es por ello que sus referencias teatrales son mucho menos dramatúrgicas, y mucho más espectaculares, mucho más visuales y sonoras, mucho más referidas a los elementos de puesta en escena. Singularmente, cuando regresa a Cuba, en los años treinta y nueve, y cuarenta, escribe algunas crónicas sobre teatro. Lo hace sobre todo como hombre de cultura, lo hace como el periodista excepcional que también fue; pero lo que llama la atención es su capacidad de ver, de mirar el espectáculo teatral en términos muy contemporáneos, en términos muy de los tiempos nuestros, y no tanto como una mera ilustración del texto teatral. Cuando Carpentier escribe, por ejemplo, sobre el teatro chino de La Habana, su interpretación sobre lo que sucede en el escenario, de la acción y la gestualidad, revela efectivamente este conocimiento del hecho teatral desde dentro, y como decía hace un momento, en términos de espectáculo.

Este acercamiento, esta presencia el mundo del teatro dentro de la narrativa carpenteriana, que se manifiesta en *Oficio de tinieblas*, en *Los pasos perdidos*, en *El acoso*, en *El Siglo de las Luces*, se seguirá desarrollando aun más en el resto de la obra de Carpentier. Como sabemos, *Concierto barroco* es la apoteosis de la música dentro de la obra narrativa de Carpentier, pero también es la apoteosis del teatro, entendido como la gran visión carnavalesca, en la cual confluyen todas las manifestaciones de la creación artística. Y este carnaval de Venecia constituye, en *Concierto barroco*, prácticamente el centro del texto narrativo.

Cuando ya casi estaba llegando al término de su vida, Alejo escribió *El arpa y la sombra*. En ninguna obra como esta, expresa esta relación entre el teatro y la narrativa,

ninguna como esta revela quizás el sentido profundo que tuvo esta relación en función de una permanente búsqueda de la verdad. Una búsqueda que siempre se va decantando, pero que se continúa verificando incansablemente, irrenunciablemente. Muchos han observado —es obvio—, la estructura teatral que está presente en algunos de los pasajes de *El arpa y la sombra*. Aparece como un muestrario de posibilidades, en que una primera parte obedece en sentido estricto a las leyes más tradicionales de la narrativa. Es el viaje del sacerdote a América buscando un posible candidato a la beatificación.

Toda esta primera parte está escrita según las leyes más tradicionales de una narrativa atenida a los lineamientos de una concepción realista: modo de presentar al personaje, modo de describir los ambientes sucesivos en los cuales se va desenvolviendo la acción, los distintos ámbitos de América que recorre. Es un relato clásico donde se está inventando la fabulación del posible santo o beato americano. Pero de esta primera parte, con una clásica estructura narrativa, se pasa a dos partes importantes, que se apropian de recursos que vienen del teatro, y que singularmente, por lo menos en algunos de los casos, son recursos que Alejo empleaba poco.

Uno de ellos es la confrontación, el diálogo, el debate. Es como todos sabemos, la gran discusión acerca de la posible beatificación de Cristóbal Colón. Y otro, es un perfecto monólogo teatral en el cual Cristóbal Colón analiza su historia, su vida, tratando de buscar su verdad. Aquí estamos ante un monólogo que constituye, sin embargo, una pluralidad de voces. En uno y otro caso, los elementos teatrales están precisamente dirigidos a ir revelando verdades, a ir revelando el rejuego del hombre con sus máscaras, el enfrentamiento de intereses, el rejuego de las mentiras, de los intereses creados, en torno a la figura de Cristóbal Colón. Es el hombre solo ante la muerte, enfrentado también a sus máscaras, pero sabiendo que todas esas máscaras son en realidad rostros verdaderos; que el hombre es todo eso, todas esas contradicciones que en algún modo se van manifestando allí, y, por lo tanto, el teatro, allí otra vez, es la llave maestra que va a estar destinada a revelar, en lo posible, la verdad, a acompañarnos en el interior de la estructura narrativa, de la aventura del conocimiento.

Pero qué queda en cuanto a verdad conquistada, al final de *El arpa y la sombra*, qué sabemos de seguro en relación con los personajes que han estado en juego en esta obra: muy poco, realmente. Colón se nos escapa nuevamente de las manos, más allá de eso, su verdadera historia permanece en el misterio, en lo desconocido. ¿Aventurero, impostor, genio, santo, demonio, qué fue Cristóbal Colón? Carpentier no da la respuesta, pues, como decía, la respuesta está en esa relativización de las imágenes, en ese juego de contradicciones que el teatro como nada revela, y sobre todo en aquello que para Carpentier era un elemento clave, y que también lo es para el mundo del teatro. La verdad está en el juego de las perspectivas, en el punto de vista que se asume.

Y cuando aquí también el telón cae, al final del relato, y las dos sombras pasean frente a San Pedro, la de Cristóbal Colón y la de Andrea Doria, esas dos sombras, esos dos mundos, el del Mediterráneo y el que unió a los dos continentes, se contraponen, pero se contraponen solamente porque sus perspectivas fueron otras, como son diferentes las perspectivas de aquellos que se sientan en uno u otro lugar del teatro.

Como fueron diferentes en su origen, en *El Siglo de las Luces*, las perspectivas de Sofía, de Esteban y de Carlos, por el lugar en que alguna vez el juego teatral los colocó, y porque fueron también distintos sobre la historia y sobre el destino del hombre; porque la historia de aquellos años, la historia de la Revolución Francesa que vivieron, la vivieron ellos con Víctor Hughes desde una perspectiva particular.

El teatro es el mundo de las perspectivas, y la narrativa también puede serlo cuando es mundo de espejos, cuando en ella juegan y rejuegan los espejos, como sucede en *El acoso*, entre el acosado y su doble, el cajero, frustrados ambos, traidores ambos no solo a una causa política, sino a un destino, a la vida.

Juego de espejos, juego de perspectivas, teatro y narrativa, cada uno de ellos lo tienen, pero ambos combinados producen una síntesis, una síntesis que nos llama la atención sobre esa verdad siempre perseguida, siempre encontrada de manera fragmentaria, y sin embargo irrenunciable. Porque todos pretendemos seguir encontrando el enigma de Edipo, aunque todos de algún modo nos equivoquemos.

Teatro y narrativa se articularon en Alejo Carpentier para dar una visión de dos mundos que no eran mundos antagónicos, que eran mundos diferentes, y mundos en los cuales, de una manera irrenunciable, cada cual estaba situado en una perspectiva distinta, cada cual ocupaba en ese gran teatro del mundo, en ese gran teatro de la vida y la muerte, un lugar distinto, propio.

Muchas gracias.

César López[77]

Triunfo de la palabra

César López (Santiago de Cuba, 1933-La Habana, 2020). Poeta, narrador y ensayista. Entre otros, fue ganador del Premio Ocnos de Poesía, del Premio "Rafael Alberti" y en varias ocasiones del Premio de la Crítica. Fue galardonado con el Premio Nacional de Literatura 1999.

En una ocasión como la presente resulta de rigor gozoso recordar a la poeta Dulce María Loynaz, directora de honor de esta casa, quien por estos días anda afanosa en ajetreos de cumpleaños. Nada menos que noventa y cuatro. Por eso, con el agradecimiento que todos debemos a su obra, a ella van dedicadas estas consideraciones. Pero un día como hoy, 19 de diciembre de 1910, nació José Lezama Lima. No olvidemos personajes, fechas, poemas.

"Y que viene de lejos, vencedor de la muerte".
Rubén Darío

Con orgullo, simpático y socarrón solía Lezama Lima hablar de los tres José de la poesía cubana; y con ello no solo convocaba a su santo patrón, sino que establecía o confirmaba una tradición de tríadas que pueden rastrearse a todo lo largo de la creación insular con mayor o menor precisión, en dependencia de voluntades e intereses de los investigadores y perorantes. Así, de este aserto, surgían José Martí, José María Heredia y José Lezama Lima. Llama la atención, en primer lugar, que en el triunvirato centrado por Martí los escoltas, Heredia y Lezama, llevan el mismo segundo nombre, ambos son José María, como si el azar, concurrente o no, quisiera salvar secularidades. Pero vuelve a surgir el asombro cuando se repara en que los dos poetas que cierran el siglo xix cubano comparten, secretamente, al menos en la partida bautismal, los dos primeros nombres. José Julián Martí y Pérez. José Julián del Casal y de la Lastra. A diez años de diferencia, del 28 de enero de 1853 al 7 de noviembre de 1863, se va

[77] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 19 de diciembre de 1996.

a constituir el delicado equilibrio bimembre de un momento engendrador de la poesía de la lengua. Sin embargo, como en acto de la más fina delicadeza, Casal abandona el primer nombre y lo cede a Martí, quien algunas veces sigue siendo José Julián, y continúa altanero con el segundo. Pero ambos, qué duda cabe, llevan el José desde los orígenes. Y lo que resulta importante, ostentan la distinción más alta de la creación: Poetas que no cesan de generar poesía.

Tal vez por eso, y por lo apuntado anteriormente respecto a las tríadas, el nombre permutable de José, que no descarta su bíblica complicidad en el nacimiento del Mesías, proporciona y provoca otra tríada que, naturalmente, no desdeña lo órfico ni lo pitagórico y sí se empeña e insiste en la cubanía más amplia. Casal —José Julián, como hemos dicho—, José Manuel Poveda y José Lezama Lima. Tres, enlazados por el nombre, no importa si tácito o implícito —independientemente del Manuel que pudiera también remitir al Enmanuel primigenio—, que llevan la palabra a una continuidad avasalladora y establecen períodos altamente creativos en nuestra poesía. Propician una sucesión, levemente coetáneos en fracciones periódicas: cuando nace Poveda, Casal es un joven; cuando nace Lezama, Poveda es un joven; ambos veintiañeros; la muerte también anda escalonada, como siempre acechando y acechante. Ronda Julián del Casal la treintena en el momento de su deceso; Poveda la supera, Lezama la duplica. Pero aunque la muerte es insistente, cabría preguntarse con San Pablo, "¿Dónde está, oh muerte, tu aguijón? ¿Dónde, oh sepulcro, tu victoria?".

Aquí entra la cita de Rubén Darío. Victoria, triunfo, superación por la palabra de quienes vivieron para esta y no temieron a la muerte, más bien la asediaron, en muchos casos la provocaron, hasta transformarla en apogeo de la forma y el sentido.

Para Julián del Casal la muerte siempre fue una presencia, casi una vocación.

> *Mi juventud, herida ya de muerte,*
> *empieza a agonizar entre mis brazos,*
> *sin que la puedan reanimar mis besos,*
> *sin que la puedan consolar mis cantos.*

Afirma en su "Autobiografía", segundo texto, o primero luego de la breve introducción lírica de su inicial libro Hojas al viento (Primeras Poesías).

Luego, a medida que su obra avanza, la muerte o el tema de la muerte y la sepultura aparecerán, a veces de manera directa y hasta explosiva, otras sutil y tangencialmente, siempre como presencia que se transforma en poesía, en palabra.

Yo, que te conocí, solo te ofrezco,

cual grata ofrenda a tu memoria sacra,

esta corona de dolientes rimas

que ha esmaltado el rocío de mis lágrimas.

No se trata de guirnaldas de flores, ni siquiera aquellas preferidas por el poeta, según sus amigos —crisantemos, ixon, amarylis, ilang, crolilopsis— y que, maliciosamente, afirma Lezama, "Huysmans había mirado y contemplado por él". La corona está hecha de dolientes rimas y está esmaltada, gongorinamente, por el rocío de las lágrimas. La rosa misma ha sido superada por una nueva estética de la rosa. La visión asciende en la palabra transformada. Independientemente de tumbas, sepulcros, fosas, este primer libro, por medio de la visión fugaz de una comedianta de paso por La Habana, Ina Lasson, cierra con una afirmación esperanzadora:

Porque al oír tu voz, amante y tierna,

la tristeza del alma se evapora,

cual la sombra de lóbrega caverna

al resplandor rosado de la aurora.

Ilusión dada tal vez por la propia voz como elaboración artística, o pesar, o quizá por lo mismo, de la calificación amante y tierna para el sustantivo voz. Ni siquiera el casi lugar común de la rosada aurora logra borrar la impresión de composición estética del personaje:

> Tiene la pureza de un verso de Goethe, su poeta favorito. Hay en ella algo de puritano y angélico que impone respeto y admiración. Dentro de algunos años, porque es muy joven todavía, si continúa cultivando sus prodigiosas facultades, está llamada a brillar, no solo en la escena de un teatro público, sino en los salones de un monarca artista, donde recibirá los homenajes de una corte grandiosa, como la de Weimar, compuesta de hombres eminentes y mujeres nada vulgares. [...] la señorita Ina Lasson, rival de todas en hermosura y elegancia. De pie, en primer término, detrás de las ardientes candilejas se presenta vestida de blanco como Beatriz, sintiendo el temor del cervatillo ante los ojos de cien mil cazadores. Nadie se atreve entonces a respirar. Inclinada la rubia cabeza ante el público, esparce en la sala una nube de armonías, donde flotan un enjambre de sueños azules y de visiones más bellas que las de hastchit (sic).

Ya el escenario y la protagonista no son lo que son, sino lo que ve el poeta; idealismo teatral que se corresponde a su propia concepción del mundo y la poesía. En estas crónicas no sabemos a ciencia cierta lo que hace Ina Lasson, si declama, canta, baila o es una bella equilibrista que de todo podía haber en el Teatro Tacón de la época-, pero lo que importa es la percepción casaliana, y casi no tomamos en consideración ciertas exageraciones y amaneramientos del periodismo frívolo de entonces. Detrás, sosteniendo el entramado supuestamente informativo, estará siempre el bardo. Ausente y presente, como lo considera Dulce María Loynaz precisamente en su discurso de entrada en esta misma Academia Cubana de la Lengua en 1956.

Ante semejante encandilamiento, cómo no pensar en Juan Clemente Zenea deslumbrado por la también teatral Ana Menken. Aunque el destino de la relación fuera distinto... y hoy casi nada sabemos de Ina Lasson, mientras que de la musa de Zenea podemos seguir pistas variadas y ruborizantes.

La confirmación, de algún modo superficial y rápido, y sin detenernos en Petronio, Moisés o las figuras del Museo Ideal, podría venir dada en *Pax Animae*:

No veo más que un astro oscurecido
por brumas de crepúsculo lluvioso,
y entre el silencio de sopor profundo
tan solo llega a percibir mi oído
algo extraño confuso y misterioso
que me arrastra muy lejos de este mundo.

y lo lleva hasta un final exclamatorio: "Podrá haber en los lindes de la Tierra / un corazón tan muerto como el mío?". El terreno poético está preparado para el desconcierto de la nada: "Ansias de aniquilarme solo siento", y así deja el sibilino e inquietante mensaje de "Rondeles":

De mi vida misteriosa,
tétrica y desencantada
oirás contar una cosa
que te deje el alma helada.

Como el hielo, la nieve, el frío paradójico de estas tierras subtropicales, pero con una seguridad, entre púdica y soberbia, de que se hablará de él, se contará una cosa, sea lo que fuera, que provocará más hielo aún. El alma helada. No importa el detalle

cominero de la fablilla. Lo contado, es la poesía, la palabra, el volver sobre aquello, "los seres que deben morir temprano".

No debía ser ni sorpresa, sorpresiva o sorprendente, que el centro de esta tríada fuera José Manuel Poveda, pero, sin embargo, alguna ceja es todavía capaz de enarcarse, una mano elevarse hasta los labios para disimular la sonrisa desdeñosa. No importa. En la progresión poética que intentamos se puede verificar que Poveda constituye un alto eslabón para clarificación de los otros dos poetas y para iluminación de sí mismo. Lezama Lima no solo lo incluye en la revista *Orígenes,* que en ese momento dirigía con José Rodríguez Feo, sino que aquella colaboración realmente póstuma en varios años resulta excepcional. El poeta está considerado vivo, coetáneo, continuador. Y cuando el 22 de junio de 1966 —año de gracia por la aparición de *Paradiso*— le preguntan en una conferencia cuáles son los poetas que descuellan con más fulgores en la lírica republicana, no vacila en situar a Poveda en esa cumbre, compartida solo con Eugenio Florit. Poveda se había ocupado críticamente de Casal. Su devoción, evidente, culmina en este poema. "Julián del Casal. Canto élego". Aparecido en 1912.

Si, como sostiene Cintio Vitier para Casal, la poesía "es antes que nada, forma" el poema de Poveda permite la glorificación sensible y a la vez profunda de la misma. Vitier continuaba su reflexión de *Lo cubano en la poesía* afirmando:

> Así el hastío, como a Baudelaire, y no el hedonismo estético, como a Gautier y los parnasianos, lo conduce a la forma, que no es en él impasibilidad o deleite, sino pasión contenida, concentrada, fuego desértico. Así fue también, con menos hondura, en lo mejor de Luaces. Así será en Boti, y sobre todo en Poveda... Forma y pasión secreta suelen corresponderse en nuestra poesía.

Esa pasión secreta que señala Vitier separa el logro de la forma en Poveda de la concepción que de la misma tiene el mexicano José Gorostiza en su majestuoso *Muerte sin fin* de la cual dice Octavio Paz:

> *Muerte sin fin* es el monumento que la forma se erige a sí misma. Ese monumento es una tumba: la forma al consumarse, se consume, se extingue. Es una transparencia: no queda nada por ver ni por decir. Homenaje de la palabra al silencio, de la presencia a la ausencia, de la forma al vacío. La perfección de Muerte sin fin es una reducción al absurdo de la noción misma de perfección. [...] Es la destrucción de la forma por la forma.

No hay destrucción en Poveda, a pesar de la tumba casaliana, sus interrogantes formales indican otros ámbitos, otras posibilidades. Desde su inicio pretende y logra engendrar

una vida más allá del hastío del poeta muerto. La selección del título es reveladora. No es Elegía —como el propio Poveda usara en "Elegía del buen desastre" o "Elegía" bajo el seudónimo de *Alma Rubens*— sino *Canto élego*. Bimembre casi antinómico. Superación del llanto y el desgarramiento. Interrogación. En cierta manera: proyecto. La estructura elegida se integra en una forma estrófica cerrada y sugestiva, el sexteto, prolongadísimo en su métrica de 15-15-12: 15-15-12 sílabas y la rima característica AABCCB que lo emparenta, como señala Alberto Rocasolano, con el "Responso a Verlaine" de Rubén Darío. Pero que también usara el mismo J. M. Poveda en "Réquiem de las malas víctimas" y "Maud White". Sin embargo, cabe sospechar una relación referencial más íntima y entrañable. Julián del Casal se había servido del sexteto en la "Agonía de Petronio", aunque los versos eran allí endecasílabos. Ahora bien, la elección de la forma señala una búsqueda conceptual de lucha, agónica, en el aclarado sentido unamuniano del término. El poeta, con ritmo implacable quiere saber el destino del otro poeta. Como si ambos fueran hablantes de idéntico tema, de compartido vivir.

Abre y cierra la misma majestuosa y rítmica estrofa:

Grave compañero, nocturno mastín funerario
que atisbas el tránsito al brillo de tu lampadario,
y doblas tus dobles con lento ademán:
dime si la viste, y dime a qué oscura ribera

fue el dulce poeta precito en su marcha postrera.
Cerbero que espías a los que se van.

Esta coherencia habrá de mantenerse a lo largo de todo el poema, con sus seis sextetos intermedios, y con la coda reiterada del introito como conclusión. Poema que nunca decae, y que no solo no se destruye a sí mismo, sino que fomenta y fecunda nuevas aventuras poéticas en torno al objeto y al objetivo del texto.

Sonidos, dobles, ladridos, pasos. Todo, o casi todo, está presente por sugerencia o explicitación. Regodeo del nombre romántico ya señalado, otra vez dulce el bardo decadente. Heresiarca. Blasfemo. Piedras preciosas. Nieve. Referencias a poesías de Casal. Y la introducción tal vez deconstructiva de Víctor Hugo y Baudelaire. La poesía que sin perder su condición de tal, investiga, ensaya, propone. Adelanta Poveda la sensación de escalofrío que unirá en Casal la presencia de los dos poetas franceses. Volupta, Tristeza, Juvencia. Como homenaje polisémico. "Saturno vertía su lumbre letal".

Monumento distinto. Mausoleo vencido. Dignidad de la palabra. Como si al denunciar al cancerbero espiante afirmara, al mismo tiempo, la permanencia de ser que ha

sido. Otra vez, con Dulce María Loynaz, la ausencia y presencia. La pugna sutilmente proyectada de la lucha y batalla del poeta: "Cantó en loas del bien sonatinas del mal".

José Manuel Poveda alcanza espléndida tersura en su palabra que, como hemos apuntado, no se queda en el regodeo de las mismas, traspasa, asciende o desciende, cielo e infierno al mismo tiempo, y se proyecta en la indagación sobre un supuesto destino para promover el triunfo de la palabra.

Para José Lezama Lima los años transcurridos sirven para la maduración de la propia visión casaliana y se propone "reincorporar un accidente, presentándolo en su aislamiento y salvación". Se podría considerar este postulado como fundamental en la "Oda a Julián del Casal" concebida en la década del sesenta.

Déjenlo, verdeante, que se vuelva;
permitidle que salga de la fiesta
a la terraza donde están dormidos.

La errante chispa de su verde errante [...]

Dejadlo que se vuelva, mitad ciruelo
y mitad pitia laqueada por la frente.

A diferencia de Poveda, Lezama no pregunta: conmina, ordena; y en la oscilación vacilante entre el déjenlo y el dejadlo, de tan cubana imprecisión, alcanza un ámbito más abarcador que, de forma subyacente, establece el triunfo de la palabra y la misión del poeta más allá de la vida y de la muerte. Introduce desde el primer verso una nota fundamental. El color. El color verde. Y el estremecedor hallazgo cromático también de la piña y el ciruelo, como ojos, miradas, amplitud de la frente. A partir de ahí, desarrollará toda una escala de prodigiosos peldaños reveladores. El poeta, partiendo de Pitágoras había asumido: "Existe un triple verbo. Hay una palabra simple, la palabra jeroglífica y la palabra simbólica. Es decir, el verbo que expresa, el verbo que oculta yel verbo que significa".

Entonces en la "Oda..." —que como en Poveda no es una pieza de lamento sino de diferente afirmación— Lezama utiliza el triple verbo. Las tres maneras de la palabra. Coloquio, criptograma, emblema. A veces como entidades independientes, otras, contiguas, con frecuencia imbricadas.

Los elementos irán avanzando para permitir percepciones fundamentales en la poesía de Casal, nieve, helada, trifolias, ceniza, maniquí, la concha del Teatro Tacón, mulata, cisne, vodevil y "el brazalete robado por el pico del alción". La entrega de las flores preferidas, casualmente enumerativo, causalmente intertextual, el poema puede

ser leído, también, como una biografía lírica de Julián del Casal, o como un desentrañamiento de su "Arte poética".

Pero Casal sostenía la mirada y su luminosidad desconcertada. ¿De qué color eran sus ojos? Sus coetáneos no se pusieron de acuerdo. A veces son azules; otras, verdes. No el azul pálido de Arturo Rimbaud ni el verde trigal de la copla española. Manuel de la Cruz habla de "pupila azul, lánguida y dulce, ojos de iluminado" mientras que Ramón Meza discrepa "con la mirada de sus ojos, verdes, inquietos, como si desde allí interrogara su porvenir".

Lezama Lima se decide por el verde y acierta, tal vez buscando y hallando la plenitud de ese color que ostentan los anales de sufismo. Cuando la mirada evoluciona con la luz se llega al verde, se siente, es el color del imán, parónimo, como sustantivo, es no solo el que va delante, sino también la piedra que atrae. Y en Lezama van a existir los fragmentos. *Los fragmentos a su imán*. Para llegar al verde hay que recorrer cuatro estudios cromáticos previos, blanco, amarillo, rojo; pero el verde constituye apogeo, no solamente se ve, se siente. El mundo árabe, el sufismo en particular, lo difunde secretamente. Hay que buscarlo, encontrarlo. En San Juan de la Cruz. Y en el Lorca de la Andalucía profunda, árabe y reconcentrada. "Verde, que te quiero verde." Lezama lo sabe o lo intuye o lo comparte con su entrañable María Zambrano. No titubea. Es verde. Chispa verde. Errante, ajenjo, ojos, luciérnaga. El verde de la muerte. El gato.

El verde va a instalarse, constituye una proclama de poesía para el tiempo y tal vez para la resurrección que pedía el poeta de Trocadero. Quizá por ello, con el decursar de los años, Lezama afina su visión, su acercamiento a Casal. Desde 1941 en que publica el ensayo hasta 1964 cuando aparece la "Oda...", "El razonamiento reminiscente" le permite una comprensión distinta. Como si las apoyaturas de Baudelaire hubieran dejado de ser necesarias, y sin negar categorías y distancias el intercambio se pudiese establecer de manera más pareja entre el cubano y el francés. Las máscaras y disfraces constituyen entonces una realidad más trascendental en Casal, que Lezama reivindica al mismo tiempo que maldice anatemizando a aquellos que se burlaron del poeta. Y es capaz de elevar la significación de los propios disfraces.

> *Tus disfraces, como el almirante samurai,*
> *que tapó la escuadra enemiga con un abanico,*
> *o el monje que no sabe qué espera en El Escorial,*
> *hubieran producido otro escalofrío en Baudelaire.*

Otro escalofrío, remisión a la Condesa de Merlin y a Víctor Hugo, y tres posibilidades para los dormidos. El almirante samurai y el monje ¿vienen del propio Casal?, ¿son referentes baudelarianos?, ¿los toma Lezama de otras de sus abarcadoras y desconcertantes

lecturas? O todo a la vez es concentrado y decantado por los propios disfraces. La japonesería y el claustral anclaje de cenobita que Casal lograba con sus disfraces. Y más adelante la expresión definitiva:

Ninguna estrofa de Baudelaire,
puede igualar el sonido de tu tos alegre.
Podemos retocar,
pero en definitiva lo que queda,
es la forma en que hemos sido retocados.

Por eso tienen que responder, tanto la chispa errante de sus ojos verdes, como su tos alegre. "Pues todo poeta se apresura sin saberlo / para cumplir las órdenes indescifrables de Adonai".

Entre esas órdenes estaba encristalar la terraza, despertar a los dormidos, mantener la palabra en él y en los poetas de siempre, independientemente del pedante neoclasicismo decimonónico del escultor francés Clesinger, de los bailes de traje, la concha de oro del Teatro Tacón, de la luna de copas y la sota de bastos y hasta de Sarah Bernhardt en su camerino.

Y "la corteza del árbol donde Adonai / huyó del jabalí para alcanzar / la resurrección de las estaciones". Pero esas apariciones de Adonai pueden ser iguales y distintas, al lezámico modo. Adonai, el Señor, Dios de los hebreos. Adonai, corruptela lingüística y traslaticia, que transforma a Adonis al convertir la desinencia en ai añadida y variable al adon, de origen levemente fenicio. Pero Adonis, Adonai, nos es motivo de lágrimas como en la traducción de Altolaguirre de Shelley, con motivo de la muerte de Keats, "murió Adonai y por su muerte lloro". Adonis, griego y ambiguo, casi andrógino, es triunfador en la resurrección de la palabra. (Diferencia notable con el Adonis-Adonai comparacional que Lezama hace aparecer en el capítulo IX de *Paradiso* en el rocambolesco episodio del descubrimiento de Baena de Albornoz y el guajiro Leregas) Anémonas surgirán a causa o quizá como consecuencia de que

A pesar del frío de nuestra timidez
y del sorprendido en nuestro miedo final,
llevaste nuestra luciérnaga verde al valle de Proserpina.

Llega la muerte, con la reiterada tos alegre y la equiparación con la muerte de Baudelaire. Pero Lezama en su oda traduce literal y rectamente la frase reiterada por Baudelaire balbuceando incesantemente: Sagrado nombre, Sagrado nombre. Y con ello desvirtúa la terrible e insistente blasfemia (no olvidar a Poveda en la estrofa

en que aparece Baudelaire: "Divino blasfemo para el que fue odiosa Natura") del poeta en el coloquialísimo "¡Nom, (sa)cré nom!" y ofrece una religiosidad final al maldito y la posibilidad de que el crítico Prats Sariol en su excelente interpretación de la "Oda..." deslice —siguiendo a Lezama en un texto anterior— aquello del alejamiento del francés al cubano, debido al "cristianismo jansenista, el que más contribuye a exterminar 'excavadores', 'reseñadores' y 'sombrosos'." Sin embargo, esos deliciosos y confusos descuidos agregan pimienta recreativa a los textos. Así sucede con el soneto a Salomé: en la visita que hace Casal a la casa de Esteban Borrero y sus hijos, uno de ellos le ofrece un lirio al poeta recitando el verso final del soneto "un lirio blanco de pistilos de oro". Obsérvese que el verso no dice lirio, sino loto, tal como reseña Lezama Lima al recrear el bellísimo incidente, "un loto blanco de pistilos de oro". Pero el propio Esteban Borrero en 1899 en su artículo "*In memoriam* (por Julián del Casal)" confirma "un lirio blanco de pistilos de oro", ya desde el subtítulo, "El lirio de Salomé". Y cuando Lezama habla de dos garzones, Esteban Barrero nos dice que el mismo hijo pequeño trae la flor y repite el verso. En esta ocasión Prats Sariol también prefiere acogerse a Borrero y no a Casal ni a Lezama. El equívoco podría venir del verso final del soneto "Elena" de la misma colección *Mi museo ideal*: "irguiendo un lirio en la rosada mano". No importa, José Lezama Lima había advertido que una ingenua ola reminiscente pasaba del recuerdo de la abuela a la segunda estrofa de la "Oda a Julián del Casal":

> *Déjenlo que acompañe sin hablar,*
> *permitidle blandamente que se vuelva*
> *hacia el frutero donde están los osos*
> *con el plato de nieve, o el reno*
> *de la escribanía con su manecilla de ámbar.*

y a continuación, cargado de esperanza, confesaba: "Es un ruego que hacía por Casal y por mí". Cuando al final de la "Oda...", casi en súplica, un poeta tendiendo su voz a otro poeta —y en medio el tercero de la tríada, implícito en sus conocidas preguntas— señala la esperanza en la mirada y ratifica la supremacía redentora del verde: sobre la "terraza helada":

> *Permitid que se vuelva, ya nos mira,*
> *qué compañía la chispa errante de su errante verde,*
> *mitad ciruelo y mitad piña laqueada por la frente.*

Establecido el puente, la palabra se mantiene en triunfo.

Pablo Armando Fernández[78]

El paisaje afectivo en el *Diario de Campaña* de José Martí

Pablo Armando Fernández (Central Delicias, 1929-La Habana, 2021). Poeta y narrador. Fue subdirector de *Lunes de Revolución* (1959-1961) y secretario de redacción de la *Casa de las Américas* (1961-1962). Ganó el Premio Adonáis de Poesía y el Premio Casa de las Américas. Mereció el Premio Nacional de Literatura de Cuba 1996.

En víspera de su de muerte, ya en plena manigua, José Martí traza un impresionante inventario de la naturaleza y el hombre cubanos. En el trayecto desde la Playita hasta Dos Ríos —treinta y siete días—, anota en su *Diario de Campaña* su reencuentro con el paisaje del país natal y los hombres y mujeres que lo habitan.

Todos los contextos que caracterizan lo cubano para definirlo y diferenciarlo del resto de los pueblos del Caribe y Nuestra América surgen ante sus ojos que lo ven todo "con sus adjuntos antecedentes y ramazones".

Muchos de nuestros mayores se han ocupado de este texto principal: Juan Marinello atiende a las correspondencias que lo relacionan con el Poema del Cid, "anota a los caudillos por sus cualidades sobresalientes, que a poco son como apellidos genuinos, ganados con la propia virtud". Samuel Feijóo se detiene en las sonoridades nocturnas "que hacen tradición en nuestra lírica del siglo pasado".

> La noche bella no deja dormir. Silba el grillo; el lagartijo quiquequea, y su coro le responde; aún se ve, entre la sombra, que el monte es de cupey y de paguá, la palma corta y espinuda; vuelan despacio en torno las animitas, entre los ruidos estridentes, oigo la música de la selva, compuesta y suave, como de finísimos violines; la música ondea, se enlaza y desata, abre el ala y se posa, titila y se eleva, siempre sutil y mínima: es la miríada del son fluido: ¿qué alas rozan las hojas? ¿qué violín diminuto, y oleadas de violines, sacan son, y alma, a las hojas? ¿qué danza de almas de hojas?

[78] Ingresó en Academia Cubana de la Lengua el 4 de febrero de 1997.

Y también en las sonoridades de los nombres criollos de los árboles, que Martí enumera como una encantación: dagame, guásima, jatía; ateje, cajueirán; júcaro, almácigo, jagua, güira, jigüe, jubabán; caoba, quiebrahacha, caimitillo, cupey; pica-pica y yaguama, acompañados por sus correspondientes atributos.

Cintio Vitier halla en las páginas del *Diario* "el primer contacto inmediato del espíritu, en el trance supremo del sacrificio, con nuestra naturaleza y nuestros hombres". Fina García Marruz nos remite a este texto "para estudiar la inimitable sintaxis de Martí", estudio que recomienda extenderlo al uso de los signos de puntuación. Y Nuria Gregori ha atendido entre granza y grano el acopio de cubanismos.

Entre los varios contextos, imágenes en serie o sobrepuestas, que emergen del *Diario*, uno, el lingüístico, ha cautivado siempre mi atención y me resulta, tratándose de José Martí devuelto a la patria después de tan larga ausencia, el más entrañable y conmovedor. Válgame aquí la palabra de Rubén Darío: "por un hervor de tierra cálida y un relámpago que enseguida se revela", metáfora de la que sucesivamente habrán de servirse Alfonso Reyes y Gabriela Mistral. "Su arte es un arte de relámpago —dice Reyes—; cada relámpago revela y esconde inexplorados paisajes". Y Mistral:

> Martí veía y vivía lo trascendente mezclado con lo familiar. Suelta una alegoría que relampaguea, y sigue con una frase de buena mujer, cuando no de niño; hace una cláusula ciceroniana de alto vuelo y le neutraliza la elocuencia con un decir de todos los días; corrige a veces, y esto es muy común, unos cuantos vocablos suntuosos con un adjetivo ingenuo, del más lindo sabor popular".

Relámpagos, sí, relámpagos son esas voces mambisas que irrumpen como una caudalosa corriente de habla y creación popular directamente relacionada con nuestro mundo expresivo inconsciente. Yo he de intentar recogerlas, por lo que ellas pudieron significar a los oídos del poeta como frase "coloreada y precisa" o aluvión narrativo con toda su abundancia verbal. Las primeras voces que surgen del *Diario* están regidas por la violencia. La caza y muerte de la jutía, degollada de un machetazo, nos sitúa en un escenario donde el machete y la sangre comparten papeles protagónicos: "Vemos, acurrucada en un lechero, la primera jutía. Se descalza Marcos, y sube. Del primer machetazo la degüella: *Está aturdida; Está degollada*". La observación de la agonía del animal parte de bocas diferentes. El punto y coma entre ambas frases subrayadas y con inicial mayúscula establece la separación. Acto seguido anota: "Comemos naranja agria. [...] ¡qué dulce!", exclama el Hijo Pródigo. Está de regreso a casa y en esa atmósfera de intemperie y violencia, en su boca lo agrio se torna dulce.

Esta escena ha de repetirse en el *Diario* con marcada frecuencia "Gómez toma del cinto de una escolta el machete, y abre un tajo, rojo, en el muslo de la novilla. —"¡Desjarreten esa novilla!". Uno, de un golpe, la desjarreta, y se arrodilla el animal, mugiendo; Pancho, al oír la orden de matar, le mete, mal, el machete por el pecho, una vez y otra: uno, más certero, le entra hasta el corazón; y vacila y cae la res, y de la boca sale en chorro la sangre. Se la llevan arrastrando. [...] En lluvias, jarros de café y plática de Holguín y Jiguaní llega la noche".

Hacia el atardecer del día 15 de abril, "sale a la cañada el General [Gómez), con Paquito, Guerra y Ruanes. '¿Nos permite a los tres solos?'...". Esta es la primera vez que se oye la voz del Generalísimo, que al desembarcar en La Playita se postra y besa la tierra. "Me resigno mohíno", apunta Martí, e inmediatamente introduce el suspense. "¿Será algún peligro?". ¿Piensa acaso que estuvieran concertando una acción de guerra sin contar con él? El enigma se devela cuando Gómez le anuncia que ha sido nombrado Mayor General: "¡De un abrazo igualaban mi pobre vida a la de sus diez años! Me apretaron largamente en sus brazos". Tres días después el sargento Puerto Rico dice: "Yo muero donde muera el General Martí". Las palabras de Puerto Rico son una anticipación de recompensa a su vida.

Justo un mes antes de su caída, el 19 de abril, en Los Calderos, de adentro del rancho nuevo sale la voz de la mambisa: "Pasen sin pena, aquí no tienen que tener pena". Yo no sé lo que entregan estas palabras, qué misteriosa fuerza, qué poderosa ternura, abnegación, desprendimiento. Yo las oigo y creo oírle la voz a la Patria: "aquí no tienen que tener pena". Yo las oigo y las siento en los oídos y en el pecho de aquel santo varón. ¿Qué remembranzas pudieron suscitarle? Desde adentro, sola voz, como un ofrecimiento del alma, una promesa de reconocimiento, de aceptación, de entrega. Martí ha vivido parte de su adolescencia, su juventud y la entrada en la madurez, en España, México, Guatemala y Nueva York, lejos del deje del decir cubano, pues aunque estuvo rodeado de compatriotas en sus últimos años de exilio, bien sabido es que uno de los daños y peligros del destierro, sobre todo en tierra de lengua extranjera, es la afectación que pueda sufrir la propia; cómo se atenúan o desaparecen ciertos matices tonales; cómo se altera o cambia el significado en ciertas palabras. "Pasen sin pena". La palabra pena, doméstica, familiar, en su cubanísima acepción: timidez, vergüenza. ¿Qué sentimientos filiales, fraternales despierta en él esa voz que él mismo reconoce mambisa? Desde adentro, con el solícito apremio de la voz de la madre, la noche que sale a la calle entre balas y sablazos, en busca del hijo. Cuando cae en sus brazos la oye decirle: "Vamos pronto, vamos hijo: / La niña está sola, vamos". O la voz del padre, en uno de sus paseos de domingo:

Pelear, bueno; no tienes que pelear, mejor:
Aún por el derecho, es un pecado

Verter sangre, y se ha de
Hallar al fin el modo de evitarlo...

"Pasen sin pena, aquí no tienen que tener pena". Esa voz invitadora en pleno campo libre, lo incluye a él que ha confesado:

¡Penas! ¿Quién osa decir
Que tengo yo penas? Luego,
Después del rayo, y del fuego,
Tendré tiempo de sufrir.

Yo sé de un pesar profundo
Entre las penas sin nombres:
¡La esclavitud de los hombres
Es la gran pena del mundo!

Martí ha organizado una guerra que él califica de necesaria, y ya se encuentra en el fragor del campo de batalla. ¡Cuánto daría por dar cumplimiento a la promesa hecha al padre!

...Pero, lo juro:
Santo sencillo de la barba blanca,
Ni a sangre inútil llamará tu hijo
Ni servirá en su patria al extranjero:
Mi padre fue español: era su gloria...

Caridad Pérez y Piñó, que así se llama la mambisa "Va y viene ligera; le chispea la cara"; mientras cuenta su historia de la guerra grande: "de cada vuelta trae algo, más café, culantro de Castilla, para que 'cuando tengan dolor al estómago por esos caminos, masquen un grano y tomen agua encima' —trae limón".

En el cafetal de Pezuela, el Kentucky: "Salen a vernos los Thereau, [...] el menor, colorado, de apuro y los ojos ansiosos y turbios, tartamudea: '¿pero podemos trabajar aquí, verdad? ¿podemos seguir trabajando?'. —Y eso no más dice como un loco".

He aquí cómo sustituye la cubanísima palabra *pena* por la castellana *apuro*, en su acepción de embarazo o vergüenza que se siente por otro.

Vierte, corazón, tu pena
Donde no se llegue a ver,
Por soberbia, y por no ser
Motivo de pena ajena.

Entrañable y conmovedora es la conversación entre esos hombres en marcha o acampados, siempre listos a presentar batalla: blancos, negros, pardos, españoles (en el campamento de Ruenes hay un asturiano y un vizcaíno), que hablan de remedios para las úlceras, el asma, los padecimientos bronquiales, los nacidos; que hablan de granos que sustituyen al café y de las escuadras de Gómez cuando la otra guerra; conversación, entre hombres, que elogia el valor y la temeridad sin hacer distingos: "´Te voy a cortar las partes´ —le gritó Pérez en pelea a Policarpo—. ´Y yo a ti las tuyas, y te las voy a poner de antiparra': y se las puso".

Jornada de guerra: 25 de abril: "'¡Qué bonito es un tiroteo de lejos!' dice el muchachón agraciado de San Antonio, —un niño. 'Más bonito es de cerca', dice el viejo".

El día 4 de mayo se le celebra consejo de guerra a Masabó. Se le juzga por robo y violación. Gómez arenga: "´Este hombre no es nuestro compañero: es un vil gusano'[...] Suenan los tiros, y otro más, y otro de remate. Masabó ha muerto valiente. '¿Cómo me pongo, Coronel? ¿De frente o de espalda?'. 'De frente'. En la pelea era bravo", reconoce Martí.

El día 5 es la entrevista de los tres jefes en La Mejorana y ha de decidirse el curso de la guerra. En estas páginas atenderemos a la voz de Maceo que

> [. ..] tiene otro pensamiento de Gobierno: una junta de los generales con mando, por sus representantes, —y una Secretaría General:[…]. Nos vamos a un cuarto a hablar. No puedo desenredarle a Maceo la conversación: "¿pero Ud. se queda conmigo o se va con Gómez?" [. ..) Lo veo herido— "lo quiero —me dice— menos de lo que le quería" [...) No quiere que cada Gefe de Operaciones mande el suyo, nacido de su fuerza: él mandará los cuatro de Oriente: [le ha dicho a Gómez] "dentro de 15 días estarán con Ud. —[se refiere a sus representantes] y serán gentes que no me las pueda enredar allá el Doctor Martí". [...] A caballo, adiós rápido. "Por ahí se van Uds." [...] seguimos, a otro rancho fangoso, fuera de los campamentos, abierto a ataque. [...] Y así como echados, y con ideas tristes, dormimos.

La página siguiente del *Diario* falta, pero se sabe que en ese coloquio de los tres, Martí quedó reconocido como jefe supremo de la Revolución, Gómez, general en jefe, y

Maceo, jefe de Oriente. También se sabe que fueron dilucidados asuntos personales entre Maceo y Martí. ¡Cuánto diálogo apasionado, lúcido, enérgico, comprensivo! ¡Cuánta contradicción, cuánto respeto!, que aún no alcanzan a escuchar nuestros oídos.

Por el camino de Barajagua, el día 7, siguen hablando de la guerra vieja: "Zefí dice que por ahí trajo él a Martínez Campos cuando vino a su primer conferencia con Maceo: 'El hombre salió colorado como un tomate, y tan furioso que tiró el sombrero al suelo, y me fue a esperar a media legua'. Andamos cerca de Baraguá".

En Hato del Medio:

> "Aquí, me dijo Gómez, nació el cólera, cuando yo vine con doscientas armas y 4,000 libertos, para que no se los llevasen los españoles, y estaba esto cerrado de reses, y mataron tantas, que del hedor se empezó a morir la gente, y fui regando la marcha con cadáveres: 500 cadáveres dejé en el camino a Tacajó". Y entonces me cuenta lo de Tacajó, el acuerdo entre Céspedes y Donato Mármol. [...] Eduardo Mármol, culto y funesto, aconsejó a Donato, la Dictadura. Félix Figueredo pidió a Gómez que apoyase a Donato y entrase en lo de la Dictadura, a lo que Gómez le dijo que ya lo había pensado hacer, y lo haría, no por el consejo de él, sino para estar dentro, y de adentro impedirlo mejor: "Sí, decía Félix, porque a la revolución le ha nacido una víbora." "Y lo mismo era él", me dijo Gómez.

Acerca de Eduardo Mármol le contó lo que dijo José Joaquín Palma: "'¿Eduardo? Dormía la siesta un día, y los negros hacían bulla en el batey. Mandó a callar y, aun hablaban. Ah, ¿no quieren entender?' 'Tomó el revólver, —él era muy buen tirador: y hombre al suelo... una bala en el pecho. Siguió durmiendo".

El día 9 se despiden de Quintín Banderas, Narciso Moneada y Deodato Carvajal. Desde los ranchos se asoma la gente para saludarlos con los sombreros de yarey. Alguien les grita: "¡Dios los lleve con bien, mis hermanos!".

Salen a la sabana,

> ... y a unos mangos al fondo: es Baraguá: son los mangos, aquellos dos troncos con una sola copa, donde Martínez Campo conferenció con Maceo. [...] De los llanos de la protesta salimos al borde alto, del rancho abandonado, de donde se ve el brazo del río, aun seco ahora, con todo el cauce de yerba!, y los troncos caídos cubiertos de bejuco, con flores azules

> y amarillas, y luego de un recodo, la súbita bajada: "¡Ah, Cauto —dice Gómez— cuánto tiempo hacía que no te veía!".

Marinello compara esta exclamación a la del Cid que "saluda con infantil palabra emocionada, como Máximo Gómez en la prosa de Martí, el encuentro con la naturaleza amiga".

Ese mismo día, 9 de mayo, llegan de Holguín, Miró y Manduley, "henchidos de su política local":

> Un detalle: *Presidente* me han llamado, desde mi entrada al campo, las fuerzas todas, a pesar de mi pública repulsa, y a cada campo que llego, el respeto renace, y cierto suave entusiasmo del general cariño, y muestras del goce de la gente en mi presencia y sencillez. —Y al acercarse hoy uno: *Presidente*, y sonreír yo: "No me le digan a Martí *Presidente*: díganle General: él viene aquí como General: no me le digan *Presidente*". "¿Y quién contiene el impulso de la gente, General?", le dice Miró: "eso les nace del corazón a todos". "Bueno: pero él no es *Presidente* todavía: es el Delegado". —Callaba yo, y noté el embarazo y desagrado en todos, y en algunos como el agravio—. Miró vuelve a Holguín, de Coronel.

El día 14 descansan en casa de Rosalío, quien después de servir en toda la Guerra de los Diez Años y la Chiquita fuera deportado a España, donde se casó con una andaluza.

> Rosalío va y viene, trayendo recados, leche, cubiertos, platos: ya es prefecto de Dos Ríos. Su andaluza prepara para un enfermo una purga de higuereta, de un catre le hace hamaca, le acomoda un traje: el enfermo es José Gómez, —granadino, risueño, de franca dentadura: "Y usted, Gómez, ¿cómo se nos vino para acá? Cuénteme desde que vino a Cuba". "Pues yo vine hace dos años, y me rebajaron, y me quedé trabajando en el Camagüey. Nos rebajaron así a todos, para cobrarse nuestro sueldo, y nosotros de lo que trabajábamos vivíamos. Yo no veía más que criollos, que me trataban muy bien: yo siempre vestí bien, y gané dinero, y tuve amigos: de mi paga en dos años, solo alcancé doce pesos. —Y ahora me llamaron al cuartel, y no sufrí tanto como otros, porque me hicieron cabo; pero aquello era maltratar a los hombres, que yo no lo podía sufrir, y cuando un Oficial me pegó dos cocotazos, me callé y me dije que no me pegarían más, y me tomé el fusil y las cápsulas, y aquí estoy". Y a caballo, en su jipijapa y saco pardo, con el rifle por el arzón de su potranca, y siempre sonriendo.

Mientras Gómez hostiga el convoy de Bayamo, Martí se queda "escribiendo con Garriga y Feria que copian las Instrucciones Generales a los Jefes y Oficiales", "[...] Rosalío, en su arrenquín, con el fango a la rodilla, me trae, en su jaba de casa, el almuerzo cariñoso: 'por usted doy mi vida´". Es el día 17.

El 18 de mayo abandona Martí el *Diario*, y le escribe a Manuel Mercado: "Ya estoy todos los días en peligro de dar mi vida por mi país y por mi deber —puesto que lo entiendo y tengo ánimos con qué realizarlo— de impedir a tiempo con la independencia de Cuba que se extiendan por las Antillas los Estados Unidos, y caigan, con esa fuerza más sobre nuestras tierras de América".

Haber escogido este texto como índice de la relación afectiva de José Martí con el paisaje natural y humano, cuando se intenta una proyección más amplia y generalizadora, no es del todo un desatino. En esas páginas el poeta alcanza la dimensión mayor de su espíritu, en tanto expresión. No han de hallarse en ellas las correspondencias que tanto se le han atribuido con las obras de Gracián, Santa Teresa, Quevedo y otros clásicos de la lengua castellana. Ni se le puede regatear el juicio de Eugenio Florit: "Su romanticismo o su modernidad saltan por encima de tales barreras y llegan hasta nosotros siempre frescos, originales siempre. Nadie como él, ni después de él ha sabido decir las cosas como él las dijo. Ni del modo clásico, romántico o moderno como él las dijo".

Algo similar, según mi propósito, pudo haberse hecho con los Versos sencillos, más universales. Pero en ellos el paisaje corresponde a los sitios por él antes vividos y a personas antes conocidas. El *Diario* lo pone frente a frente a la Naturaleza en la que ha nacido y conoce bien, aunque apenas la hubiese frecuentado, y frente a hombres que pertenecen por igual a la historia y a la leyenda. Tampoco resultaría un despropósito imaginar que esas voces indígenas que nombran a los animales y palos del monte, a flores y a frutos, azuzaron su regreso, como si en las noches de Nueva York, durante el sueño o en la vigilia, reclamasen su presencia en la Isla, lo llamasen a guerra.

Todo Martí, el hombre de letras, el poeta, el pensador, el político, el filósofo, el músico, el pintor aparece en las breves, sutiles pinceladas que destacan el detalle preciso, inmediato, o en el brochazo enérgico con que describe un personaje, una situación, un hecho, con la mirada vuelta hacia el hombre. Escribe todo lo que ve y siente. ¿Cuándo? ¿cómo? Ágil, nervioso, con vehemencia, movimiento y estilo tan escrupulosamente cuidados que parecen consustanciales al paisaje y a la gente, natural, diríase. Sin embargo, quienes han hurgado en estas páginas saben que aun en el momento de saberse tan cercano a dar cumplimiento de su ser, con pluma y lápiz anduvo buscando la palabra "coloreada y precisa". Todos sus apuntes destacan la labor del hombre que explora la misteriosa relación entre el paisaje y el alma humana.

Relámpagos reveladores, ya sea en el retrato con luz impresionista del hombre en jornada de guerra, porque lo tiene frente a sí, o de una descripción oída:

> Magdaleno, de magnífico molde, pie firme, caña enjuta, pantorrilla volada, muslo largo, tórax pleno, brazos graciosos, en el cuello delgado la cabeza pura, de bozo y barba crespa: el machete al cinto, y el yarey alón de picudo.
>
> […]
>
> La mujer, india cobriza de ojos ardientes, rodeada de 7 hijos, en traje negro roto, con el pañuelo de toca atado a lo alto por las trenzas, pila café. La gente cuelga hamacas, se echa a la caña, junta candela, traen caña al trapiche para el guarapo del café. Ella mete la caña, descalza.
>
> […]
>
> Bello, el abrazo de Luis, con sus ojos sonrientes, como su dentadura, su barba cana al rape, y su rostro espacioso y sereno de limpio color negro. Él es padre de todo el contorno, viste buena rusia, su casa libre es la más cercana al monte. De la paz del alma viene la total hermosura a su cuerpo ágil y majestuoso.
>
> […]
>
> Juan llegó, el de las escuadras: él vio muerto a Flor, muerto, con su bella cabeza fría, y su labio roto, y dos balazos en el pecho: el 10 lo mataron.
>
> […]
>
> Quintín, sesentón, con la cabeza metida en los hombros, troncudo de cuerpo, la mirada baja y la palabra poca, nos recibe a la puerta del rancho: arde de la calentura: se envuelve en su hamaca: el ojo, pequeño y amarillo, parece como que le viene de hondo, y hay que asomarse a él.
>
> […]
>
> El hombre es fornido, y viril, de trabajo rudo, y bello mozo, con el rostro blanco ya rugoso, y barba negra corrida. -"Aquí tienen a mi señora", dice el marido fiel, y con orgullo: y allí está en su túnico morado, el pie sin medias en la pantufla de flores, la linda andaluza, subida a un poyo, pilando el café. En casco tiene alzado el cabello por detrás, y de allí le cuelga en cauda: se le ve sonrisa y pena.
>
> […]
>
> Veo venir, a caballo, a paso sereno bajo la lluvia, a un magnífico hombre, negro de color, con gran sombrero de ala vuelta, que se queda oyendo, atrás del grupo, y con la cabeza por sobre él. Es Casiano Leyva, vecino de Rosalío, práctico por Guamo, entre los triunfadores el primero, con su

> hacha potente: y al descubrirse le veo el noble rostro, frente alta y fugitiva, combada al medio, ojos mansos y firmes, de gran cuenca; entre pómulos anchos; nariz pura; y hacia la barba aguda la pera canosa: es heroica la caja del cuerpo, subida en las piernas delgadas...

Relámpagos, ya sea en la enumeración de árboles que provoca en el lector la alegría juguetona de reunir las palabras por su sonoridad, para crear una suerte de coloreadas jitanjáforas.

Y como relámpagos sus reflexiones respecto a lo que ocurre en momento tan crucial para sí y la añorada república.

El día 10, en la Travesía vuelve a ver el Cauto "que venía ya crecido, con su curso ancho en lo hondo, y a los lados, en vasto declive, los barrancos. Y pensé de pronto, ante aquella hermosura, en las pasiones bajas y feroces, del hombre." Y ante la calumnia, Miró le ha dicho que Gálvez lo denigra:

> Me sorprende, aquí como en todas partes, el cariño que se nos muestra, y la unidad de alma *a que no se permitirá condensación, y a la que se desconocerá, y de la que se prescindirá, con daño, o por lo menos el daño de demora, de la revolución, en su primer año de ímpetu.* El espíritu que sembré, es el que ha cundido, y el de la Isla, y con él, y guía conforme a él, triunfaríamos brevemente, y con mejor victoria, y para paz mejor.

¿Qué hombre es este que ha de dar testimonio de los demás en todos sus aspectos, morales y físicos, cuando el tiempo apenas le rinde para pensar en sí?

> A ratos ojeé ayer el campamento tranquilo y dichoso: llama la corneta: traen cargas de plátanos al hombro: mugen las reses cogidas y las degüellan: Victoriano Garzón, el negro juicioso de bigote y perilla, y ojos fogosos, me cuenta, humilde y ferviente, desde su hamaca, su asalto triunfante al Ramón de las Yaguas: su palabra es revuelta e intensa, su alma bondadosa, y su autoridad natural: mima, con verdad, a sus ayudantes blancos, a Mariano Sánchez y a Rafael Portuondo; y si yerran en un punto de disciplina, les levanta el yerro. De carnes seco, dulce de sonrisa: la camisa azul y negro el pantalón: cuida, uno a uno de sus soldados. —José Maceo, formidable, pasea el alto cuerpo: aún tiene las manos arpadas, de la maraña del pinar y del monte, cuando se abrió en alas la expedición perseguida de Costa Rica, y a Flor lo mataron, y Antonio llevó a dos consigo, y José quedó al fin solo: hundido bajo la carga, moribundo de frío en los pinos húmedos, los pies gordos y rotos: y llegó, y ya vence.

Mucho se ha dicho de la voz del Maestro, el metal, la dicción, el tono, pero a aquellos que llegamos tarde a su fiesta y como Gabriela Mistral damos por pérdida no haber escuchado su habla, no nos confortan tales descripciones. Él miraba. Él miraba al hombre hasta encontrarle el alma que de algún modo la hallaba en la palabra, en el modo de decirla. En Victoriano Garzón la palabra "es revuelta e intensa"; Quintín Banderas es de "palabra poca"; en Deodato Carvajal "la palabra, por afinarse, se revuelve"; Narciso Moneada es "verboso"; el capitán Pacheco de "palabra tenaz y envuelta"; Bellito "gusta de hablar su lengua confusa, en que, las palabras inventadas, se le ha de sorprender el pensamiento"; Miró "tiene fuerte habla catalana".

Con el *Diario* se inicia entre nosotros una literatura testimonial donde la acción y la poesía hacen historia:

> Sentado en un baúl en el rancho, alrededor de la vela de cera; Moncada cuenta la última marcha de Guillermo moribundo; cuando iba a la cita con Masó. A la prisión entró Guillermo sano, y salió de ella delgado, caído, echando sangre en cuajos a cada tos. Un día, en la marcha, se sentó en el camino, con la mano a la frente: "me duele el cerebro": y echó a chorros, la sangre, en cuajos rojos. "Estos son de la pulmonía" —decía luego Guillermo, revolviéndolos; —"y estos, los negros, son de la espalda". Zefí cuenta, y Gómez de la fortaleza de Moneada. "Un día dice, lo hirieron en la rodilla, y se le monto un hueso sobre el otro, así", y se puso al pecho un brazo sobre otro-: "no se podía poner los huesos en lugar, y entonces, por debajo de los brazos lo colgamos, en aquel rancho más alto que éste, y yo me abracé a su pierna, y con todas mis fuerzas me dejé descolgar. Y el hueso volvió a puesto, y el hombre no dijo palabra". Zefí es altazo, de músculo seco: "y me quedo de bandido en el monte si quieren otra vez acabar con infamias".

He ahí también el cuento corto, capítulos de una novela que aún esperamos y, en sus momentos, de síntesis mayor, ¿por qué no decirlo?, una inquietante edición cinematográfica. No es posible leerlo sin equipararlo con la imagen fotográfica, fija o en movimiento.

> A trabajar, a una altura vecina, donde levantan el nuevo campamento: ranchos de troncos, atados con bejuco, techados con palma. Nos limpian un árbol, y escribimos al pie. [...] En la mesa, sin rumbo, funge el consejo de guerra de Isidro Tejera, y Onofre y José de la O. Rodríguez [...] El consejo, enderezado de la confusión, los sentencia a muerte. Vamos al rancho nuevo, de alas bajas, sin paredes. —José Gutiérrez, el corneta afable que se lleva Paquito, toca a formación. Al silencio de las filas traen los reos; y lee

> Ramón Garriga la sentencia y el perdón. Habla Gómez de la necesidad de la honra en las banderas: "ese criminal ha manchado nuestra bandera". Isidro, que venía llorando, pide licencia de hablar: habla gimiendo, y sin idea, que muere sin culpa, que no lo dejarán morir, que es imposible que tantos hermanos no le pidan el perdón. Tocan marcha. Nadie habla. El gime, se retuerce en la cuerda, no quiere andar. Tocan marcha otra vez, y las filas siguen, de dos en fondo. Con el reo que implora Chacón y cuatro rifles, empujándolos. Detrás, solo, sin sus polainas, saco azul y sombrero pequeño, Gómez. —Otros atrás, pocos, y Moncada—, que no va al reo, ya en el lugar de muerte, llamando desolado, sacándose el reloj, que Chacón le arrebata, y tira en la yerba... manda Gómez, con el rostro demudado, y empuña su revólver, a pocos pasos del reo. Lo arrodillan, al hombre espantado, que aun, en aquella rapidez, tiene tiempo, sombrero en mano, para volver la cara dos o tres veces. A dos varas de él, los rifles bajos. ¡Apunten!, dice Gómez: ¡Fuego! Y cae sobre la yerba muerto.

Así lo impone la carga de dramática plasticidad que con frecuencia hallamos en un simple vocablo, cuajo por señalar ejemplo: "el cuajo de potreros"; "echando sangre en cuajos a cada tos"; "echó a chorros la sangre en cuajos rojos". O la mirada alerta, incisiva: durante el consejo de guerra a Masabó, "Cuando leían la sentencia, al fondo, del gentío, un hombre pela una caña". Otro detalle: "los pantalones, anchos y ligeros, le vuelan sin cesar, como a un viento rápido". Al arribar a Playitas apunta: "La luna asoma, roja, bajo una nube". Al amanecer se mudan "a la vera del río, crecido en la noche, con estruendo de piedras que parecía de tiros". Mira hacia afuera y ve "en lo alto de la cresta atrás, una paloma y una estrella". A este lirismo opone la descripción de una herida: "narigona, que entró y salió por la espalda: en una boca cabe un dedal, y una avellana en la otra". O una minuciosa panorámica del paisaje:

> Del camino salimos a la sabana de Pinalito, que cae, corta, al arroyo de las Piedras, y tras él a la loma de la Risueña, de suelo rojo y pedregal, combada como un huevo, y al fondo graciosas cabezas de monte, de extraños contornos: un bosquecillo, una altura que es como una silla de montar, una escalera de lomas. Damos de lleno en La Sabana de Vio, concha verde, con el monte en torno, y palmeras en él, y en lo abierto un cayo u otro, como florones, o un espino solo, que da buena leña: las sendas negras van por la yerba verde, matizada de flor morada y blanca. A la derecha, por lo alto de la sierra espesa, la cresta de pinos. Lluvia recia. Adelante va la vanguardia, uno con la yagua a la cabeza, otro con una caña por el arzón, o la yagua en descanso, o la escopeta. El alambre del telégrafo se revuelca en la tierra.

No creo aventurado afirmar que cada página del *Diario* es un monumental exordio de nuestra épica contemporánea. En él, nos dice Don Ezequiel Martínez Estrada, "está el modo de ser de Martí, más que su modo de escribir, aunque el estilo sea de la calidad más conspicua y genuina. Lo que escribe y narra puede considerarse insignificante en comparación con lo que revela de sí". Válganos ante las palabras del ilustre argentino las de la ejemplar chilena:

> Metido en esa profesión de aborrecer que es el combate, empujado a esa cueva de fieras hediondas que ha solido ser en la historia la guerra, constreñido a enderezarse, a rechazar, a buscar fusil y a echarse al campo, este extraño combatiente con cara que echa de sus planos resplandores, va a pelear sin malas artes, sin lanzar interjecciones feas, sin que se le ponga sanguinoso el lagrimal, sin que tiemble del temblor malo de los Luzbeles o los Gengis-Kan. [...] Martí pelea sobrenaturalmente, sintiendo detrás de sí la causa de la independencia cubana, que le quema la espalda, y mirando delante al montón de los enemigos de ella, impersonal, sin cara que detestar, casi sin nombre, con el solo apelativo abstracto de tiranía o de ineptitud.

El 19 de mayo de 1895 cae Martí en Dos Ríos. Invoco las palabras del sargento Puerto Rico: "Yo muero donde muera el G. Martí", y las de Rosalío, casado con andaluza: "por usted doy mi vida". Cae de cara al sol. Él, que vio dos veces el alma, ha de verla de nuevo. Relampagueantes y en un haz de luz el rostro de su madre, canaria de Tenerife, y el de su padre "valenciano de cuna, y militar hasta el día en que yo nací: él me dijo un día, volviéndose de súbito a mí: 'porque, hijo, no me extrañaría verte un día peleando por la libertad de tu tierra'". Vio el rostro de su amigo el mexicano Manuel Mercado, el de su hijo en La Habana, los de sus niñas en Nueva York, y como un relámpago, desde su corazón: "Un lugar todo Aragón / franco, fiero, fiel, sin saña [...] / donde rompió su corola / la poca flor de mi vida".

Cae combatiendo contra un enemigo "sin cara que detestar", casi sin nombre, con el solo apelativo abstracto de tiranía o de ineptitud, no contra "lo español", no contra el español.

> *Mi padre era español: era su gloria.*

Ambrosio Fornet[79]

Sobre la conveniencia de elaborar un discurso apropiado para ingresar a la Academia Cubana de la Lengua[80]

Ambrosio Fornet (Veguitas, 1932-La Habana, 2022). Ensayista, crítico, editor y guionista de cine. Editor, sucesivamente, del Ministerio de Educación, la Editorial Nacional y el Instituto Cubano del Libro, instituciones en las que creó importantes colecciones. Fue reconocido con el Premio de la Crítica, el Premio Nacional de Edición 2002 y el Premio Nacional de Literatura 2009.

1

Cumplo este ineludible deber con una mezcla de satisfacción e inquietud. Lo primero, por razones obvias y pese a saber que se trata de un honor inmerecido; lo segundo, porque algo queda en mí todavía de aquel adolescente iconoclasta que, en un pueblo somnoliento de provincias, descubrió al mismo tiempo su entrañable relación con las palabras y su rechazo visceral a lo académico entendido como el espacio propio del convencionalismo y la rutina. Para disipar esa anacrónica inquietud me bastó con echar un vistazo a la nómina de mis predecesores y mis coetáneos en esta institución, casi todos ellos renovadores y exploradores en sus respectivos campos, trátese de la lingüística, la creación literaria, el ensayismo o la crítica erudita. Pero no estando yo a la altura de mis colegas y no siendo un verdadero especialista en ninguna de esas disciplinas, me era difícil superar una nueva angustiosa inquietud, la suscitada por el posible tema de este discurso y el temor de que pudiera resultar inapropiado como presentación de credenciales. A riesgo de convertirme en estatua de sal, decidí apelar al cómodo expediente de la nostalgia y, con la socorrida técnica del mosaico, dar cuenta de una modesta trayectoria que, habiendo arraigado sucesivamente como afición, vocación y profesión, me ha deparado tantas satisfacciones, entre ellas la de estar hoy aquí, con ustedes.

[79] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua 12 de marzo de 1997.

[80] Publicado en, Ambrosio Fornet: *El otro y sus signos*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2008, pp. 90-100.

2

Parece que todo punto de llegada remite inexorablemente al punto de partida, quizás porque uno solo vive *desviviéndose*, en ese vínculo indisoluble de pañales y mortajas a que aludió el poeta. De ahí que yo no haya podido evitar la tentación de poner oído en tierra, por decirlo así, para sentir cómo me llegan desde un tiempo y espacio remotos las voces de mi infancia, vibraciones que, como el sabor de aquella mítica magdalena, me devuelven de golpe todo un universo. Duele que muchos de esos sonidos hayan quedado confinados a un territorio exiguo o a los posos de la memoria, marcados con la infamante etiqueta de regionalismos o arcaísmos. Claro que en los dominios de la lengua, sobre todo a nivel lexicográfico, lo único que no cambia es el cambio mismo. Sabemos que desde hace más de mil años —desde que los glosadores de San Millán y de Silos inauguraron esta terca manía que todos padecemos, la de escribir en castellano—, se han usado en nuestra lengua ciento cincuenta millones de términos, la tercera parte de los cuales ha desaparecido por completo, tanto del lenguaje oral como escrito. Pero quedan, a ambos lados del Atlántico, desperdigados en páginas impresas o circulando en campos, aldeas y ciudades, no menos de cien millones, que por cierto la casa matriz de nuestra institución, guardiana de ese venerable patrimonio, se propone recoger este año en un gigantesco tesauro, o como diríamos hoy, en un banco de datos. Que este deba contener voces de España y América a partes iguales, me parece una mala señal; tal vez ello explique por qué tantos americanismos —los que aporta Cuba entre ellos— están ausentes del DRAE, como solemos llamar en familia al diccionario general de la Academia, cuya última edición, por lo demás, solo contiene ochenta y tres mil términos, es decir, una parte insignificante del fondo general del idioma. De ahí que —retomando el hilo de mis reflexiones—, yo, como hispanohablante, no siempre logre "reconocerme" en el DRAE, como no siempre me reconozco en la práctica lingüística de aquellos compatriotas que no son mis coetáneos ni mis coterráneos. Pero la diferencia entre la arqueología del saber lingüístico y su práctica cotidiana radica, a mi modo de ver, en que la primera abre un horizonte de expectativas casi ilimitado, virtud de que carece la segunda. Uno espera encontrar en el DRAE el contenido total de nuestra memoria lingüística, que es como decir, de toda la experiencia individual y colectiva acumulada durante siglos por la comunidad de los hispanohablantes; y cuando el propio DRAE nos devuelve de golpe a la realidad, nos sentimos defraudados. Porque resulta que, dada su fuerza legitimadora, percibimos como abusos de poder sus frecuentes errores y omisiones, los que pueden llegar a producirnos la extraña sensación de haber sido expulsados del ámbito de la lengua, privados de nuestros legítimos derechos de expresión y comunicación, condenados a

sofocar, en nuestro propio mundo lingüístico, esa íntima parte de nosotros mismos sin la cual nunca seremos más que identidades balbucientes, mutiladas.

Permítanme acudir, a manera de ejemplo, a un caso extremo. En el municipio de Bayamo, donde nací, la palabra *mogo* designa al plato casero más conocido en Cuba como fufú. Mogo no aparece en el DRAE. Es una ausencia que podría justificarse por el limitado alcance geográfico del término, pero no por su prosapia dentro de la lexicografía cubana, porque ese minúsculo sustantivo ha estado presente en casi todos los diccionarios de cubanismos desde que lo recogió Pichardo por primera vez en su *Diccionario provincial*, hace ya ciento sesenta años. Lo mismo podría decirse de *caguayo*, la omnipresente lagartija de los campos orientales. En cambio, ¿cuántos de ustedes conocen el adjetivo *catatté*, insólito "cubanismo" que según el DRAE sirve para designar a las personas fatuas o despreciables? Las cosas se complican cuando vemos que el DRAE recoge *ponche* como bebida casera pero no como rotura de una goma, porque además, según parece, únicamente en Argentina se le llama "goma" al neumático de los automóviles, así como solo en México y Puerto Rico el hecho de "estar sin dinero" se designa con el pintoresco fraseologismo de "estar en la prángana". Si seguimos hojeando distraídamente el DRAE hasta el final, encontraremos, por ejemplo, que el sustantivo *yerbero* (por *yerbatero*) es privativo de México, y que en Cuba el verbo zarandear tiene un curioso sinónimo: *zaranbutear*. Detesto el sombrío deporte de cazar gazapos —y más en cotos de tanta realeza como el DRAE—, pero con este somero inventario no creo posar de dómine sino solo llamar la atención sobre el riesgoso ejercicio del Saber y el Poder que nos atañe directamente y que tiene para nosotros tan profundas implicaciones culturales, o más bien, existenciales. Me atrevería a decir —y disculpen el tono, algo melodramático— que quiero ser fiel a mis orígenes e impedir que se altere una estructura emocional apenas sostenida por mi capacidad de mantener un pequeño repertorio de vocablos inusitados —o de rescatarlos del ostracismo o el olvido. Algún trastorno ha de sufrir la dinámica interna del universo cuando, allí donde forzosamente debieran encontrarse, faltan sustantivos como *vejigo* o verbos como *esticar* (rebotar), para citar dos ejemplos estrechamente relacionados con mis recuerdos de infancia. Admito que lo contrario también puede ser cierto, como sucede cuando el DRAE legitima esos recuerdos frente a otras prácticas lingüísticas, como por ejemplo, las propias de La Habana. De niños decíamos, en mi pueblo, "la pelota *esticó* en el bordillo" (de la acera) y al hacerlo no estábamos menos "descaminados" que cuando aquí se dice que "rebotó en el contén", pues si bien el DRAE nunca incorporó el verbo *esticar*, tampoco aceptó nunca el sustantivo *contén*. Cuando llegaban los vientos de Cuaresma, los vejigos de mi pueblo —como otros millones de niños del mundo hispanohablante— empinábamos *cometas*, no *papalotes*; pero no me canso de admirar el vuelo poético de esta última palabra, que nos llega de las profundidades del náhuatl

como símil de *mariposa*. Y en cuanto a ciertos giros fraseológicos, nosotros llamábamos "comerse la guayaba" a no asistir a la escuela, aunque se simulara lo contrario, mientras que la misma travesura se denomina, en otras zonas del país, "comer guásimas". Siempre me ha parecido digno de ocupar la atención de la sociolingüística el hecho de que aquí se asocie con la masticación o la glotonería lo que en España, por ejemplo —donde se dice "hacer novillos"— se asocia con la tauromaquia. Termino, en fin, esta incursión —más bien esta intrusión— en el campo de la lexicografía y la nostalgia lamentando que ciertos términos criollísimos, extendidos por toda la cuenca del Caribe y plenamente acreditados por el DRAE —como *papaya* y *chévere*, por ejemplo— parezcan a punto de extinguirse del habla cubana.

3

Ya los críticos literarios cumplieron su tarea. Alguna vez los historiadores o sociólogos de la cultura tendrían que acometer la suya abordando, por ejemplo —aunque solo tentativamente— el enigma de los bayameses, es decir, del papel que éstos desempeñaron en la cultura del pasado siglo. No hablo de ese grado superior de cultura que consiste en poner en marcha un proceso de liberación nacional —la historia irradiante de Bayamo—, sino de un nivel más modesto pero no por eso menos deslumbrante: el que vendría a explicar por qué tantos notables poetas y prosistas del siglo diecinueve nacieron en una pequeña ciudad de tierra adentro cuya población no llegaba a los cinco mil habitantes. No recurriré a la coartada de las musas, la providencia o el azar, pero confieso que tampoco he hallado respuestas en argumentos al parecer más sólidos —algunos ya desacreditados— como la influencia del clima, la raza o los respectivos niveles de desarrollo de la instrucción primaria y la lucha de clases. Siglo y medio antes de que nacieran Manuel del Socorro Rodríguez y José Antonio Saco —los primeros bayameses reconocidos como grandes intelectuales—, se habían cerrado para la región, junto con el estuario del Cauto y la posibilidad de navegarlo hasta el golfo, las fases épica y picaresca de su historia, aquella cantada en el *Espejo de paciencia* y esta representada por el comercio de contrabando. En toda la primera mitad del siglo diecinueve, Bayamo —como la inmensa mayoría de los núcleos urbanos del país— fue un pueblo adormilado y polvoriento, donde al parecer el término *cultura* solo se asociaba con las faenas del agro. Pero resulta que en un lapso de apenas siete años, entre 1827 y 1833, nacen allí o en sus inmediaciones algunos escritores que, con mayor o menor fortuna, transformarían el rostro aún impreciso de la literatura cubana: José Fornaris, José María Izaguirre, Juan Clemente Zenea, Úrsula Céspedes y Tristán de

Jesús Medina; y un decenio más tarde, en 1844, José Joaquín Palma y —si me permiten— el manzanillero Rafael María Merchán, hijo adoptivo de Bayamo por haber iniciado allí —como cajista de la primera imprenta bayamesa— su relación con la *ciudad letrada*, en una impecable trayectoria intelectual que —al igual que la de Manuel del Socorro Rodríguez, llamado con razón "El padre del periodismo en el virreinato de Nueva Granada"— culminaría honrosamente en Santafé de Bogotá.

Sospecho que tantas coincidencias no pueden ser casuales, pero a la vez no tengo manera de explicarlas, salvo quizá apelando al factor "herencia" en su sentido ya no biológico sino sociocultural —lo que hoy llamaríamos el "capital humano". De acuerdo con esta hipótesis, únicamente estudiando las características psicosociales de los padres y abuelos habría alguna posibilidad de llegar a entender cómo pudo concentrarse tanto numen en tan pequeño espacio, porque el mundo exterior era tan mediocre u hostil —culturalmente hablando— que las claves más recónditas del enigma solo podrían hallarse en los estrechos marcos del medio familiar. De hecho, ninguno de los escritores mencionados se formó ni ejerció su profesión en Bayamo.

Admito que tal vez esté encarando aquí un falso problema, suscitado por mi propia tendencia a buscar en los contextos las causas o motivaciones de ciertos fenómenos que otros pasan por alto o abordan desde ángulos diferentes. No faltará quien insinúe que este tipo de inquietud solo puede conducirnos, una vez más, a la "falacia genética", olvidando, dirían, que la literatura es sobre todo un incesante encuentro y desencuentro de figuras retóricas, un interminable diálogo de discursos y metáforas, un simple fenómeno de intertextualidad. Yo me limitaría a responder que de imponerse una visión así, nos veríamos privados de estudios como los de Piñeyro y Vitier sobre Zenea, por ejemplo —para mantenerme dentro del perímetro bayamés—, lo que empobrecería de modo lamentable nuestra visión del personaje, de su época y en consecuencia de su poesía, una buena parte de la cual gira, por atracción o repulsión, en la órbita de las vivencias, no de los discursos —o si se prefiere, en la zona de confluencia de lo testimonial y lo discursivo. Sea como fuere, ahora que se abre entre nosotros la posibilidad de rescatar críticamente a Gramsci y el patrimonio historiográfico de *Anales* —es decir, la historia de las mentalidades y de la vida cotidiana—; ahora que nuestros propios estudios regionales van dejando atrás su penosa afición a las exhumaciones, las efemérides y los anecdotarios para explorar los *sistemas* en que opera la dinámica de la vida social, parece haber llegado al momento de acometer empresas de este tipo, que por lo demás no necesitan centrarse en casos tan insólitos y espectaculares como el de Bayamo. Permítanme añadir que es un caso, no obstante, que podría servirnos de pretexto, pues este año se conmemora el bicentenario del nacimiento de Saco. Espero que de los homenajes y las evocaciones no solo emerja el intachable autor del célebre epitafio, sino también la gallarda y patética figura del gladiador sobre su escudo,

como corresponde al ideólogo de sucesivas generaciones de intelectuales que, no pudiendo dirigir el país, se dedicaron a dirigir revistas literarias, al cubano más lúcido de su época que obnubilado, sin embargo, por las estadísticas —la pesadilla de las tablas demográficas—, no alcanzó a imaginar siquiera la Nación que fundarían en breve sus propios coterráneos.

4

Fue justamente el hallazgo, el contacto físico me atrevería a decir, con el primer tomo de la *Colección de papeles*, de Saco —lo he recordado en otra ocasión— lo que me dio clara conciencia de que algo muy grande estaba ocurriendo en el ámbito tradicionalmente desatendido de las instituciones culturales cubanas. Para mí —como para cualquier otro joven bayamés aficionado a la literatura y la historia local— la *Colección de papeles* pertenecía al espacio del mito, era uno de esos libros emblemáticos e inasequibles que uno no podía aspirar a tener en las manos, en parte porque no se había impreso desde 1881 y en parte porque ni al más atrevido o circunspecto de los jóvenes del pueblo le pasaba por la mente la peregrina idea de procurarlo en la biblioteca municipal. Y resulta que ahora, de pronto, en 1960 —un siglo después de haber aparecido en Nueva York la primera edición de los *Papeles*—, salía a la calle el primer tomo de la trilogía, de modesta factura pero a un precio escandalosamente bajo, lo que indicaba que seguirían soplando vientos favorables en aquel incipiente movimiento editorial convertido, a poco de nacer, en un verdadero torbellino (torbellino cuyas ráfagas, por cierto, acabarían arrastrándome a mí mismo durante diez años). Se inició así una silenciosa y gigantesca tarea de rescate, revalorización y divulgación de nuestro patrimonio intelectual, solo comparable a la que, a escala más modesta, emprendieron los intelectuales autonomistas y separatistas en el período de entreguerras —a fines del diecinueve— y promotores excepcionales como Fernando Ortiz, José María Chacón y Raúl Roa, en este siglo. Creo que ese doble esfuerzo intelectual y editorial iniciado con el triunfo de la Revolución —que incluía, por supuesto, el estudio y la divulgación de la literatura extranjera, tanto clásica como contemporánea— aún no ha sido suficientemente valorado. Me gustaría poder hacerlo ahora, pero en aras de la brevedad —y cediendo de nuevo a la tentación de la nostalgia— me limitaré a decir que yo asocio aquella gran anagnórisis colectiva —como la calificó Retamar— no solo con la resurrección de Saco y otras figuras de leyenda, sino con personas de carne y hueso a las que ahora, para concluir, quisiera rendir un modesto homenaje.

Era la época en que convivíamos con nuestros clásicos, de modo que nadie debe extrañarse si digo que yo hablaba a menudo con Almendros sobre aquellas fabulosas historias que le entregaban los niños de la Sierra, micrófono mediante, y que él no tardaba en devolverlas convertidas en libritos impecables, apetitosos como caramelos. Con Pita y Onelio conversaba amigablemente en los portales de la UNEAC como si no los hubiera leído, de muchacho, imaginando que eran seres de otro planeta, gente que escribía *libros*, nada menos, y que publicaba cuentos ilustrados por Rigol en la revista *Carteles*. Recuerdo mi presuntuosa turbación en la Biblioteca Nacional, durante un fórum de crítica, cuando de repente descubrí en el auditorio a Marinello y pensé que no habría ido hasta allí para oírme, claro está, pero que nadie podría demostrar lo contrario, porque esa noche yo era el único ponente. Recuerdo a Virgilio en plan de oráculo, la mirada teatralmente impasible, la mano versallesca iniciando el temido ritual de las bendiciones y las excomuniones en aquellas tertulias de *Lunes* donde sus delirantes profecías literarias suscitaban euforias, escándalos y silencios inenarrables. Recuerdo las bromas de Guillén aquella luminosa y frenética mañana de octubre en que concluimos, en la UNEAC, el primer número de *Taller en Pie de Guerra*, un periodiquito improvisado donde desafiábamos al Pentágono con crónicas y versos mientras afuera —mar afuera— el *Oxford* enfilaba sus cañones hacia el Malecón y allá arriba, en algún punto situado entre las nubes y la eternidad, una bomba atómica o de hidrógeno se mecía sobre nuestras cabezas. Recuerdo a Lezama jadeando entre papeles polvorientos, en su atestada oficina del Instituto de Literatura y Lingüística, extrayendo de las gavetas, como si se los sacara de la manga, los originales de sus recopilaciones de Zenea y el primer tomo de su caótica y espléndida *Antología de la poesía cubana*, autorretrato de un gusto pantagruélico. Recuerdo a Carpentier —entonces director de la Editorial Nacional— firmando unos papeles y atendiendo al teléfono antes de responderme una pregunta sobre el vínculo probable de *Francisco*, la novela de Suárez Romero, con *Bug-Jargal*, la novela de Víctor Hugo que —debido justamente a ese parentesco— acababa de publicarse a instancias de él; y lo recuerdo marcando entusiasmado, sobre la tinta de imprenta todavía fresca, un pasaje de *Biografía de un cimarrón*, el libro de Barnet al que esa misma noche iba a dedicarle completo el programa de Radio Habana-Cuba que conducía por esa época. Recuerdo los luminosos cubículos hospitalarios de la Biblioteca Nacional donde se fraguaban maravillas editoriales como si fueran planes secretos; de uno de ellos, siempre lleno de humo, salió la *Correspondencia inédita*, de Tacón, recopilada por Pérez de la Riva, con un prólogo suyo que, como el famoso danzonete, rompía todos los esquemas de la rutina; de otro, el *Epistolario*, de Juana Borrero, recopilado y prologado por Vitier con tanta sensibilidad e inteligencia que nunca pensé que él mismo llegara a superar esa obra de pasión y rescate hasta que *apareció La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*, uno de esos

monumentos "más perennes que el bronce" por el que quedaríamos definitivamente en deuda con él si no lo hubiéramos estado ya por *Lo cubano en la poesía* y por el don natural de su magisterio. Recuerdo la persuasiva entonación con que Eliseo —en mi flamante oficina de 19 y 10, aquel estrecho *bunker* del recién creado Instituto del Libro donde cocinábamos toda la literatura de otras lenguas—, me sugería publicar los cuentos de un tal Isaac Dinesen —que al cabo resultó no ser el tal Isaac, sino una baronesa— y el imperdonable desgano con que acogí la recomendación, porque lo que yo tenía entre ceja y ceja, en ese preciso momento, era editar una colección de elegías y lograr que Eliseo me tradujera para ella la del cementerio rural, de Thomas Gray. Recuerdo —pero ya eso fue ayer, como quien dice, hace apenas veintisiete años— el estupor que me produjo oír a Roa pidiéndome que prologara su último libro —*a mí*, el más oscuro de sus admiradores— en un vuelco de las jerarquías intelectuales que solo pudo habérsele ocurrido a un inveterado iconoclasta como él.

Ordenando estos chispazos de la memoria caigo en la cuenta de que sin ellos yo no sería el que soy ni recibiría, probablemente, el honor que ahora se me concede. Todos esos chispazos tienen una cosa en común, el hecho de ser signos de un universo logocéntrico —la imagen de personas pronunciando, escuchando, leyendo o escribiendo palabras— y para mí, además, la virtud de protegerme como un talismán de los embrujos del mercado y la tecnolatría, las dos plagas que amenazan con desintegrar la noción misma de cultura en este fin de milenio. De ahí mi empeño en elaborar un discurso apropiado, porque desde la tarde en que Salvador Bueno, Director de la institución, me llamó para darme la grata noticia, pensé que valía la pena. Que aunque solo fuera para hacer lo que he hecho —dejar inscritos esos signos, esas fugaces señas de identidad en un ámbito que los estima—, valía la pena cumplir cuanto antes este trámite para formalizar así mi inmerecido ingreso a la Academia.

Nancy Morejón[81]

España en Nicolás Guillén

Nancy Morejón (La Habana, 1944). Poeta, traductora y ensayista. Graduada en Lengua y Literatura Francesas en la Escuela de Letras de la UH. Premio Nacional de Literatura 2001. Dirigió la ACUL de 2012 a 2016. Doctora Honoris Causa por la Universidad Cergy-Pontoise de París (2009) y por la Universidad de La Habana (2024). En 2025 fue poeta residente de la Residencia de Estudiantes de Madrid.

"Nicolás Guillén (1902-1989) es el más español de todos los poetas cubanos", ha afirmado con certeza el investigador y crítico cubano Salvador Bueno, director de la Academia Cubana de la Lengua. Dicha afirmación, que es un axioma aceptado y compartido en los más exigentes círculos literarios de la Isla, comprueba la necesidad de abordar la magna obra poética y periodística del autor de los *Motivos de son* (1930) en función de la lengua española. No solo porque ella misma es un ejemplo fehaciente de un fenómeno químico, de una simbiosis y de una expresión nacional que es la más significativa a lo largo del siglo que termina sino porque revela la existencia de dos artes poéticas gestadas a ambas orillas del Océano Atlántico: dos poesías y una lengua. Unos trescientos veinte millones de habitantes del planeta hablan el castellano aunque no siempre lo leen y lo escriben. Más allá de las diferencias lexicográficas o fonéticas, de cada acento local, prestamo o modismo efímero, tanto en España como en América, la palabra nos vincula a todos, pero sobre todo —y es lo más importante—, vincula a nuestros pueblos al permitirnos compartir un territorio cuya superficie todos hemos contribuido a expandir. Como ha dicho Mario Benedetti "son señales de identidad, contraseñas que cruzan el océano".[82] La poesía de Nicolás Guillén es una flor del trópico batida entre las olas de ese océano y se inscribe, por tanto, en la mejor historia del español de América. Ese trópico es el mismo trópico que Gabriela Mistral descubre en la lengua de José Martí y que llega a elogiar con gesto emocionado no solo por su esencial virtud de amor a la naturaleza circundante sino por su vital originalidad literaria.[83]

[81] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 23 de febrero de 1999.

[82] Mario Benedetti: *El ejercicio del criterio*, ed. Seix Barral, Buenos Aires, 1995, p. 115.

[83] Gabriela Mistral: *La lengua de Martí*. Prólogo de Jorge Mañach, ed. Secretaría de Educación, col. *Cuadernos de Cultura*, La Habana, 1934, pp. 22-25.

Tono y vocabulario serán, a su vez, características originales de esta poesía cuyas excelencias fueron reconocidas tempranamente por las figuras más descollantes de la generación del 98. He querido traer aquí una carta visionaria que contribuyó a situar, desde sus inicios, esas excelencias de forma y contenido, las cuales integraban el genio creador de esas artes poéticas, a ambas orillas, cuya historia ya habían fundado Rubén Darío y José Martí a fines del siglo XIX. Les hablo de la famosa carta que Miguel de Unamuno enviara al poeta el 8 de junio de 1932.

> Señor Don Nicolás Guillén —Habana
>
> Hace ya tiempo, señor mío y compañero, desde que recibí y leí —apenas recibido— su *Sóngoro cosongo*, que me propuse escribirle. Después lo he vuelto a leer —se lo he leído a amigos míos— y he oído hablar de usted a García Lorca. No he de ponderarle la profunda impresión que me produjo su libro, sobre todo "Rumba", "Velorio de Papá Montero" y los motivos del son. (sic) Me penetraron como a poeta y lingüista. La lengua es poesía. Y más que vengo siguiendo el sentido del ritmo, de la música verbal, de los negros y mulatos. No solo en los poetas negros norteamericanos, que gusto con fruición, sino hasta en los que cantan en papiamento —lengua, como sabe, de los de Curazao—que he aprendido. Es el espíritu de la carne, el sentimiento de la vida directa, inmediata, terrenal. Es, en el fondo, toda una filosofía y toda una religión. Usted habla, al fin del prólogo, de "color cubano". Llegaremos al color humano, universal o integral. La raza espiritual humana se está siempre haciendo. Sobre ella incuba la poesía. Y pues que usted dice: "nuestra risa madrugará sobre los ríos y los pájaros", quiero enviarle aquí una cosilla que escribí el 5 de enero del año pasado, 1931, cuando no conocía su libro. Dice:
>
> *Bienaventurados los que lloran,*
> *porque ellos se reirán.*
>
> *Melchor, Gaspar, Baltasar,*
> *tres magos; Baltasar negro;*
> *noche negra, van los magos*
> *y el negro mirando al cielo*
> *de las estrellas se ríe,*
> *y la blanca luna, espejo*

se le ríe, se le ríe,

y el Niño, al ver mago negro

se echa a reír, y su risa

mece el pesebre del cielo.

Risa pura, luna llena,

funden las nieves del suelo.

Conquistarán nuestra tierra

con risa pura los negros:

con risa que es solo risa...

Dios les aguarda riendo;

magia de risa les cría,

negra noche, Dios sin ceño...

Dichosos los que se ríen,

que dormirán sin ensueños!

Día de Magos de 1931

Y nada más... por ahora.

Aquí me tiene, ahora en Madrid, en este Parlamento, y regularmente en mi Salamanca.

Le tiende su mano como a compañero de ensueños,

Madrid, 8 VI, 32

MIGUEL DE UNAMUNO[84]

Pocos poetas cubanos, antillanos o hispanoamericanos acapararon la atención y el elogio, en tan temprano momento de su obra, de una figura cumbre de las letras

[84] Miguel de Unamuno: "Carta a Nicolás Guillén", en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. Selección, prólogo y notas de Nancy Morejón, Serie Valoración Múltiple, ed. Casa de las Américas, La Habana, 1974, pp. 324-325.

hispánicas y emblemática de lo que ya para entonces se conocía bajo el nombre de Generación del 98. El espíritu de confraternidad que subyace en la carta mueve a pensar que Unamuno, ya a finales de 1901, tenía una clara conciencia de la cuestión y, por ello mismo, abogaba por la renovación de la lengua exhortando a la hispanidad de su momento a aceptar la presencia de una lengua extendida más allá de las fronteras peninsulares.[85]

Así las cosas, es un lugar común en los estudios sobre la poética de Guillén, encontrar constantes referencias a su innegable deuda con el Siglo de Oro español. Por su parte, Guillén se encargó de dejarlo claro y bien sentado a lo largo de infinitos testimonios. Por ejemplo, recuerdo la recurrente alusión a las figuras tanto de su padre —el periodista y senador liberal Nicolás Guillén y Urra— como de su padrino don Sixto Vasconcelos. En entrevistas concedidas y a lo largo de sus crónicas y artículos, Guillén ha confesado el origen de sus primeras lecturas casi todas efectuadas, allá en su Camagüey natal, en la biblioteca paterna o en la de don Sixto quien, por demás, "Era presidente de la Audiencia..., cargo al que creo que lo había llevado mi padre. Gustaba contar incidentes de su vida de estudiante en Madrid, donde —decía— conoció y trató mucho a Emilio Bobadilla (*Fray Candil*) y Luis Bonafoux".[86] No hay duda posible. Sus lecturas formadoras y definitivas fueron los clásicos españoles: Quevedo, Góngora, Garcilaso, Fernando de Herrera,[87] Cervantes. Luego, en la primera juventud, no todo era el Siglo de Oro y, los amigos de la revista *Lys*, sorprenden al joven Guillén

[85] "He utilizado diversas coyunturas para mantener que tiene la lengua castellana que modificarse hondamente, haciéndose de veras española o hispanoamericana, si ha de arraigar a duración en los vastos territorios por que hoy se esparce. Modificarse, y aún afeitarse si fuera menester". Miguel de Unamuno: "Sobre la lengua española". Prólogo y notas de Bernardo G. de Candamo, en *Ensayos*, 4ª ed., tomo I, ed. Aguilar, Madrid, 1958, p. 321. En nuestros días, depositario fiel de este mismo espíritu unamuniano, Fernando Lázaro Carreter enarbola estas banderas cuando asegura: "… España no es dueña de la lengua española: ni siquiera es ya la nación en que esa lengua cuenta con mayor número de hablantes: México nos supera". Fernando Lázaro Carreter: "Norma y uso del idioma", en *El dardo en la palabra*, ed. Galaxia Gutenberg, col. Círculo de Lectores, Barcelona, 1997, p. 87.

[86] Véase Nancy Morejón: "Conversación con Nicolás Guillén", en *Recopilación de textos*..., p. 34.

[87] Siempre se ha marginado la veta elegíaca de Guillén y su lógica preferencia por los elegíacos españoles. Guillén admiró con denuedo a Fernando de Herrera. Fue un lector devoto suyo así como de Santa Teresa. En más de una ocasión, al influjo de su especial conversación cotidiana con el poeta cubano Eliseo Diego, le escuché decir haber disfrutado un libro tan singular como *Introducción al símbolo de la fe*, de Fray Luis de Granada sobre el que ambos poetas manifestaban admiración. Asimismo, me confesó sentir predilección por los poetas del Renacimiento, por el Arcipreste de Hita; del que prefiere su estilo directo, sarcástico, refranero, popular. Berceo le gusta fundamentalmente porque este poeta se aproxima a muchas maneras del decir contemporáneo.

disfrutando no solo de Gustavo Adolfo Bécquer sino de algún que otro Campoamor, o Núñez de Arce y, por supuesto, Rubén Darío. Sin que entremos a pormenorizar preferencias, lo cierto es que la obra poética de Guillén —en la que, por otra parte, pueden delinearse tres claros períodos de evolución— respira y, de hecho, se nutre de la mejor poesía de su lengua materna. Lo que ocurre, sin embargo, es que esa poesía actúa en el autor de *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937) en sus dos maravillosas vertientes: la popular y la culta. El primer período de Guillén que va, según criterio de Ángel Augier, de 1930 a 1937, está principalmente sostenido por la poesía de los cancioneros primitivos hispánicos, del Romancero anónimo y aún, en el siglo xv, de las canciones de amigo puestas de moda entre los donceles nobles de esta época que rechazaban toda poesía popular para afiliarse al gusto exclusivo del *Cancionero* de Baena. Algunos críticos aseveran que, por ejemplo, en *West Indies, Ltd.* (1934), en las interrupciones de la charanga, se aprecia el rumor de las *Letrillas* de Góngora y algunos ecos de Quevedo; es decir, que se le siente vivir en una tradición. Guillén es un poeta de la tradición. Un poeta de fusiones por cuya magnífica expresión transcurre un garfio subterráneo que sella lo popular a lo culto. Para Cintio Vitier, el hallazgo del son, constituye uno de los aportes paradigmáticos de Guillén a nuestra poesía. "Toda su poesía, en efecto, gira en torno a este eje rítmico... La estructura formal del *son* guilleniano parece proceder del estribillo o *montuno* del *son* popular, generalmente interpretado por sextetos típicos, que se cantó y se bailó en Cuba, junto al más estilizado danzón, hasta los años 30".[88]

La expresión poética de Nicolás amulató diversas formas métricas hispánicas. He llegado a la conclusión de que, ya en el plano de la poesía culta, sus hallazgos formales son: un verso amplio, discursivo en el que el yo poético se ajusta al yo vital y viceversa; un verso de molde clásico de arte mayor o menor según convenga al propósito del autor en el que, a ratos, el yo poético no es un yo sino un nosotros —épico más bien; un monólogo plural, proveniente del nosotros whitmaniano—, al que integra

[88] Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, 2da edición, ed. Instituto del Libro, col. Letras cubanas, La Habana, 1970, p. 420. Guillén nunca negaba las influencias que podían advertirse en su obra. Sin embargo, deslindaba perfectamente cuando una influencia carecía de origen libresco. En una entrevista que especialmente me concediera para la *Valoración Múltiple* que compilé, afirmó categoricamente ante mi pregunta sobre las influencias concretas de los *Motivos*: "La influencia más señalada en los *Motivos* (al menos para mí) es la del Sexteto Habanero y el Trío Matamoros. Recuerde que luego fueron personajes de mis poemas la Mujer de Antonio y Papá Montero. Hay quien menciona a Langston Hughes, a la Ma Teodora y hasta un tomito de guarachas cubanas, cuya primera edición es del ochentitantos. El problema importante no es recibir una influencia; lo importante es transformarla en sustancia propia, en elemento personal, en manera característica de creación". Véase, Nancy Morejón: "Conversación con Nicolás Guillén", en *Recopilación*..., pp. 41-42.

formas propias de la híbrida cultura nacional. Un verso breve, de nominaciones elípticas, útil al poeta para la sátira y ejercitado tanto en sus sones como en sus epigramas y madrigales. Este último verso es la base de poemarios como *El gran zoo* (1967) y de secciones de *La rueda dentada* (1972). Aparece en *West Indies…*, por ejemplo, que es un poema fluvial, prosaico, quevedesco. Comparto ampliamente la interpretación que de este fenómeno nos ofrece Roberto Fernández Retamar:

> Por lo pronto, la presencia del endecasílabo (hábilmente mezclado en "Sabás", y usado dentro del tradicional terceto en "Nocturno en los muelles") y del alejandrino, en el hermoso soneto "El abuelo", dan una nota nueva en esta poesía. Se trata de una clara aceptación de la tradición española. Junto al verso amplio y desigual, y al poema breve, casi siempre en forma de son, este empleo de las formas cultas de la poesía española (versos de arte mayor, combinaciones tradicionales como tercetos y sonetos) constituye una tercera línea de la obra de Guillén, que aparece aquí y va a continuar hasta nuestros días, testimoniando la importancia otorgada por el poeta a su filiación hispánica. (...) No solo en "Maracas" o en "Dos niños" lo vemos moverse con admirable libertad, sino incluso en ese poema aparentemente trabado dentro del exigente terceto: "Canción de los hombres perdidos". Por el contrario, sus versos eneasílabos nos arrojan una muestra violenta del sentido creador con que Guillén aborda este tipo de poema; al mismo tiempo, nos muestran el laborioso trabajo del poeta:
>
> *Con las orejas excavadas,*
>
> *rojos los ojos como rábanos,*
>
> *vamos por las calles calladas.*[89]

Quisiera detenerme en este punto de los clásicos del Siglo de Oro y la expresión poética de Guillén. Sucede que ese primer período de su obra, particularmente los *Motivos de son* ha sido calificado por muchos estudiosos como hijo de las *Letrillas* de Góngora. Tengo la certidumbre de que Guillén amó a Góngora. Naturalmente que sí. La cuestión es saber cuál Góngora se amoldó a su proyecto literario. Pienso que el Góngora al que se acercó Guillén es al Góngora revisitado por los poetas de la generación del 27. No hay que olvidar que la obra y la figura del genial cordobés estuvo en el centro de las propuestas conceptuales y estilísticas de Dámaso Alonso[90] y de Federico García

[89] Roberto Fernández Retamar: "El son de vuelo popular", en *Recopilación*..., pp. 188-189.

[90] Dámaso Alonso: *La lengua poética de Góngora*, S. Aguirre, Madrid, 1935.

Lorca.[91] No creo casual que José Lezama Lima le dedicara, desde estas coordenadas, uno de sus más iluminados ensayos "Sierpe de Don Luis de Góngora" que, de alguna manera, estuvo en la estética de los poetas de Orígenes. En su proverbial conferencia dedicada al poeta de las *Soledades* y de la *Fábula de Polifemo y Galatea* —pronunciada en esta ciudad y, justamente, bajo los auspicios de la Institución Hispano Cubana de Cultura que animaba Fernando Ortiz—, Federico García Lorca rescataba de su opacidad a aquellas zonas de la poesía gongorina que la mala preceptiva al uso había desalojado de los programas de estudios porque, de hecho, lo habían convertido de "ángel de luz" en "ángel de tinieblas". Por el contrario, según el ojo renovador de Lorca, eran obligados el estudio y la alabanza de Núñez de Arce, "el insípido"; Campoamor, "poeta de estética periodística, bodas, bautizos, entierros; o "al Zorrilla malo (no al magnífico Zorrilla de los dramas y las leyendas)".[92] La reacción de los poetas del 27 al organizar los festejos por el centenario de Góngora centró su perspectiva proponiendo una relectura de Góngora con prismas meridionales. Quizás fue ese instante el comienzo del rebote de esa poesía compartida entre ambas orillas. En este sentido, Rafael Alberti ha vuelto a insistir sobre cómo en aquel momento la poesía de Góngora alentó a los poetas del 27 a una transparencia en el ejercicio del gusto y en la libertad de ejercerlo frente al verso proveniente de las formas tradicionales y al verso libre, casi conversacional. Góngora fue un estandarte que les servía para apreciar mejor la esencia verdadera de lo literario. Fueron acusados de someterse exclusivamente a las formas tradicionales, de cerrar caminos y de caer en un oscuro andalucismo. Frente a sus detractores, tanto Lorca como Alberti reaccionaron haciéndoles saber que no debían huir de nada, ni de la retórica misma. Cada obra lleva su forma intrínseca: en formas métricas o en verso libre. Por consiguiente, cultivaron la décima junto al soneto; producían liras y verso libre, en fin, lo que les diera la gana. Como apunta Alberti, citando a su vez una idea del poeta Gerardo Diego: "La gana es sagrada".[93] Las *Elegías* de Nicolás Guillén, en particular su prodigiosa "Elegía a Jesús Menéndez" —que Mirta Aguirre calificó de oratorio por su "alarde de variaciones métricas"—,[94] creo que comparten esta actitud. Abierto incluso a la introducción de datos de la Bolsa de Nueva York, este poema integra en su espléndido y cívico cuerpo un enjambre de formas tradicionales y libres en cuyo

[91] Federico García Lorca: "La imagen poética de don Luis de Góngora", en *Lorca por Lorca*, La Habana, ed. Arte y Literatura, 1974.

[92] Federico García Lorca: Ob. cit., p. 78.

[93] Rafael Alberti: *La arboleda perdida.* Memoria. Libro primero, ed. Seix Barral, S.A., col. Biblioteca Breve, Barcelona, 1975, p. 236.

[94] Mirta Aguirre: "En torno a la *Elegía a Jesús Menéndez*", en *Recopilación*..., p. 294.

transcurso la imagen y la metáfora tienen un rumor que bebe en las fuentes luminosas de Góngora.

En Guillén cohabitan una España literaria y una España factual, caras de una misma moneda. Su voluntad de estilo forjó un perpetuo túnel de vasos comunicantes entre esas dos Españas. Tan es así que al preguntarle Jaime Sarusky qué acontecimiento había influido en él con mayor fuerza, dando un profundo sentido a su vida, contesta: "Podría hablar de cinco. La muerte de mi padre, en 1917. La caída de Machado, en 1933. La cercanía española, en 1937. Mi ingreso en el Partido Comunista, ese mismo año. La revolución, en 1959".[95]

Como se sabe, para Guillén fue decisiva esa "cercanía española" de 1937. Junto a Juan Marinello, Alejo Carpentier y Félix Pita Rodríguez, entre otros, integró la representación de intelectuales cubanos que participaron en el Congreso de Escritores por la Defensa de la Cultura, celebrado en enero de 1937 en las ciudades de Valencia, Barcelona y París; en ellas conoció la experiencia de la guerra. Los incidentes, hechos y personas que marcaron su estancia en aquel territorio ancestral los recogió en un tomo, *Hombres de la España leal* (1938) de autoría compartida con Juan Marinello. No por casualidad, ni por elegancia, he hablado de territorio ancestral. Esa España factual en donde siempre alentó la literaria, para Guillén, es parte indisoluble de su ser, de su cosmovisión, de su historia personal. En México, en mayo de 1937, en vísperas de embarcar hacia España, ha escrito todo un poemario bajo un título revelador: *España; poema en cuatro angustias y una esperanza* (1937), no por azar al cuidado de editor orfebre que fue Manuel Altolaguirre. El poeta incursiona de nuevo sobre el destello de las formas tradicionales (serventesios, tercetos, silvas), alternando el verso amplio y discursivo con el verso de arte menor, pasto esencial de la canción popular en nuestra lengua.

Yo la siento,
la raíz de mi árbol, de tu árbol,
de todos nuestros árboles,
la siento
clavada en lo más hondo de mi tierra,
clavada allí, clavada,
arrastrándome y alzándome y hablándome,

[95] *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*..., p. 51.

gritándome.

La raíz de tu árbol, de mi árbol.

("Angustia segunda").[96]

Para el crítico puertorriqueño Jorge María Ruscalleda Bercedóniz la "Angustia segunda" es "una ampliación del tema de la hispanidad en medio del desastre de la guerra".[97] El poema "España" desborda una expresión castiza, de impecable calidad formal, que alude a los grandes trazos de ese espíritu de la poesía castellana, dura, de tonos ocres, en fin, esa zona de la poesía española de tan definida capacidad para expresar lo opaco de una sombra, su misterio y su inherente pavor. La tierra castellana umbrosa y firme es la que alienta en estas imágenes de la España guilleneana que corresponde a la España factual, "rota", al decir del poeta. Misterio y terror planean por la "Angustia primera", van perfilando su lineal enunciación poética. Para don Ezequiel Martínez Estrada, la "Angustia cuarta" resultará ser "una de las más bellas composiciones de Guillén, posiblemente de la lengua castellana, [que] es el tríptico que consagra a Federico", a quien llamará, después, "el más próximo de los poetas".[98]

Toco a la puerta de un romance.

—¿No anda por aquí Federico?

Un papagayo me contesta:

—Ha salido.

Toco a una puerta de cristal.

—¿No anda por aquí Federico?

Viene una mano y me señala:

—Está en el río.

Toco a la puerta de un gitano.

[96] Nicolás Guillén: *Obra poética (1920-1958)*. Compilación, prólogo y notas de Ángel Augier. 2da ed. tomo I, ed. Unión, col. Bolsilibros, La Habana, 1974, pp. 254-255.

[97] Jorge María Ruscalleda Bercedóniz: *La poesía de Nicolás Guillén; cuatro elementos sustanciales* ed. Universidad de Puerto Rico (Río Piedras), col. Mente y palabra, San Juan, 1975, p. 93.

[98] Ezequiel Martínez Estrada: *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén*, ed. Arca, col. Ensayo y testimonio, Montevideo, 1966, p. 20.

—¿No anda por aquí Federico?
Nadie responde, no habla nadie...
—¡Federico! ¡Federico!

La casa oscura, vacía;
negro musgo en las paredes;
brocal de pozo sin cubo,
jardín de lagartos verdes.

Sobre la tierra mullida
caracoles que se mueven,
y el rojo viento de julio
entre las ruinas, meciéndose.

¡Federico!
¿Dónde el gitano se muere?
¿Dónde sus ojos se enfrían?
¿Dónde estará, que no viene?
("Una canción")
Salió el domingo, de noche,
salió el domingo, y no vuelve.
Llevaba en la mano un lirio,
llevaba en los ojos fiebre;
el lirio se tornó sangre,
la sangre tornóse muerte.

("Angustia cuarta").[99]

[99] Nicolás Guillén: *Obra poética*, tomo I, pp. 256-257.

Para Nicolás Guillén, tanto en la obra como en la persona de Federico García Lorca, convergen las dos Españas que he intentado enunciar. Fue Federico quien puso en manos de Unamuno los primeros poemas de Guillén tal como lo testifica su carta de 1932 aquí citada. Guillén recuerda así la visita de Lorca a La Habana:

> A García Lorca lo conocí en La Habana, hace treinta y un años. Me lo presentó José Antonio Fernández de Castro, aquel animador de la cultura cubana que supo descubrir en muchos jóvenes de su tiempo grávidas zonas de talento creador, que otros no pudieron o no quisieron ver. Aquel día —renuncio a la fecha exacta—, anduvimos juntos desde la mañana y juntos almorzamos en una casa de la calle de Ánimas. (...) Así nunca he olvidado que antes de sentarnos a la mesa la dueña de la casa nos sirvió ron; ron del llamado "carta de oro". Lorca tomó el pequeño vaso y durante mucho tiempo se mantuvo sin apurarlo. Su goce consistía en poner el cristal a la altura de los ojos y mirar a través de la dorada bebida. "Esto se llama —decía— ver la vida color de ron...". Y se burló con mucha gracia y talento del viejo Campoamor. (...) Habían aparecido por aquel entonces los *Motivos de son*.
>
> Él retuvo el ritmo de esos poemas y luego escribió un "son" suyo, un "son" lorquiano, que dedicó a Fernando Ortiz (...) Cuba imprimió en aquel espíritu una profunda marca, que él devolvió en auténtica comprensión.[100]

Si en Federico la "palabra consabida y reiterada de los cancioneros primitivos españoles"[101] alcanzó en él su vuelo más alto, no es menos cierto que el romance alcanzó en su voz sus más brillantes fulgores. Escuchemos a Rafael Alberti:

> Pero el romance lo había traído nuevamente Juan Ramón, su gran hallazgo alado, flexible, musical, frente a las formas métricas duras y caprichosas del modernismo. Poco después que el poeta de Huelva, Antonio Machado escribe *La tierra de Alvargonzález*, una terrible historia castellana romanceada en llano estilo. Pero el romance de Federico es otro, su anécdota real sucede casi siempre cargada de secreto, escapando a veces - —como en el "Romance sonámbulo" o en "La pena negra"— a todo claro intento de relato. García Lorca, sobre las piedras del antiguo romancero español, con

[100] Nicolás Guillén: *Prosa de prisa (1929-1972)*. Compilación, prólogo y notas de Ángel Augier, tomo II, ed. Arte y Literatura, col. Letras cubanas, La Habana, 1975, pp. 435-436.

[101] Juan Marinello: *Contemporáneos; noticia y memoria*, tomo I, ed. Unión, col. Contemporáneos, La Habana, 1976, p. 207.

> Juan Ramón y Machado, puso otra, rara y fuerte, a la vez sostén y corona de la vieja tradición castellana.[102]

En esa flecha tendida, a ambas orillas del océano, halló Guillén mucho de su expresión cubana porque Cuba, a su vez, significó un escalón mayor en la búsqueda que había desplegado Federico, desde su descubrimiento de Harlem, a favor de su propia estética. Aquí en La Habana, escribió su famoso "Son de Santiago de Cuba", dedicado a Fernando Ortiz., como ya se ha dicho. Don Ezequiel Martínez Estrada observó de alguna manera ese triángulo medular que constituyeran Guillén, Lorca y el Son. No obstante, manifestó con firmeza que: "No hay analogía entre la poesía de Guillén y la de García Lorca, mas sí hay homología. Son consanguíneos".[103] Para Juan Marinello, por otra parte, este poema "es una breve e intensa alusión a la Cuba natural e imaginada —tierra y garbo— que deslumbrara a Federico, avivándole gráciles estampas de su niñez. Por entre las imágenes instantáneas... marcha el fino hilo rojo que ensarta, con claro asombro, lo andaluz con lo cubano, lo gitano con lo mulato. El ´"Son" de Federico es un encuentro, sin dejar de ser una sorpresa".[104] Un encuentro, agregaría yo, uno de los primeros entre dos artes poéticas cruzadas a ambas orillas del océano. Quiero insistir, no obstante, sobre la idea, en nuestro autor, de esas dos Españas que he intentado. La factual y la literaria son una, sin deslinde alguno. Me atrevería a decir que incluso en esa España factual de Guillén —como suele ocurrir las más de las veces para los hispanoamericanos—, hay una visión metafóricamente global de España.

En un excelente estudio sobre el poeta sevillano, autor de *Campos de Castilla*, Guillén define la españolidad de Antonio Machado de forma tajante: "Sea o no andaluza su raíz, sea o no castellana, Machado es un poeta profundamente español".[105] Y más adelante: "¿cómo negar que el paisaje castellano no halla paleta más severa que la suya, ni que otro poeta alcance a fijarlo en tan económico pincel?".[106] El poeta cubano asume en su plural naturaleza la raíz hispánica de su razón de ser; su virtual estética no excluye orígenes, formas ni procedencias. Habiendo amulatado el romance y habiendo enriquecido "el garfio subterráneo" que une dos poesías y una lengua, Guillén exalta la hispanidad de Machado tan válida para él como la de Lorca. Ezequiel Martínez Estrada, quizás también buscando una España metafóricamente global, señala un

[102] Rafael Alberti: Ob. cit., p. 271.

[103] Ezequiel Martínez Estrada: Ob. cit., p. 39.

[104] Juan Marinello: Ob. cit., p. 217.

[105] Nicolás Guillén: *Sol de domingo*, ed. Unión, col. XXC Aniversario, La Habana, 1982, p. 15.

[106] Ibídem.

hecho altamente esclarecedor en relación con el poema "España". Para Don Ezequiel: "... en las mismas Angustias... la de mejor calidad formal, la más castiza y en el espíritu de la poesía seca, dura y mate castellana, es aquella —"Miradas de metales y de rocas"— la que más se acerca a las formas de Machado".[107] La "Angustia primera" y la "Angustia cuarta" del poema "España" representan dos pilares casi dos antípodas virtuales de una hispanidad que se bifurca a través de dos senderos: el andaluz y el castellano. Les traigo ahora la imagen de Machado que Guillén depositó en mí:

> A Don Antonio lo recuerdo de cuando la guerra, en 1937 (...) Caminaba con lentitud, el nudo de la corbata mal hecho, los botines sin lustrar. Todo su ser respiraba bondad, timidez; y así como otros tienen aire trascendental y hablan *ex cathedra*, él no podía, ni seguramente quería ocultar al maestro de provincia que había en él, como si no fuera, además de profesor en Soria o en Baeza, en Madrid o en Segovia, Antonio Machado a secas, o Don Antonio, y nada más, con lo que se estaba mentando a la figura más alta y limpia de la poesía española moderna; una de las más severas de toda esa literatura (...) Españoles de ambas Españas, la de aquende y la de allende el mar océano, no olvidemos que en un pequeño puerto francés están sus huesos; que diseminada por el mundo de su habla está su poesía.[108]

En muchas de sus crónicas, recogidas por Ángel Augier en tres copiosos volúmenes, Guillén recoge la cercanía española atesorada desde los años treinta. Marcadas por un innegable aliento antifacista, las crónicas que se desprenden de esa experiencia son un modelo de actitud y de pertenencia cultural. A través de sus páginas, Guillén pinta un clamoroso fresco de los valores éticos que condujeron al pueblo español hacia un sitio de privilegio en la conciencia civil de todo el orbe, en franca lucha por alcanzar la dignidad plena de España. Habría que volver los ojos sobre la eficacia, la belleza y la perfección de su literatura de guerra, en especial la de los años treinta. Hoy, son testimonios de primera mano y de primer orden, los textos en los que aparecen tanto esa España heroica como las Españas guilleneanas, explícitas en nombres como los de Don Antonio Machado, María Teresa León y Rafael Alberti; el escritor católico José Bergamín y el pastor de Orihuela, Miguel Hernández, a quien Guillén llamara "el poeta en espardeñas": "El otro día almorzamos juntos Miguel Hernández, Langston

[107] Ezequiel Martínez Estrada: Ob. cit., p. 20.

[108] Nicolás Guillén: *Sol*..., pp. 24 y 26.

Hughes y yo en una espesa fonda valenciana. Corrió la charla, y fue así cómo hablamos de la guerra, de la literatura revolucionaria, de España, de Pablo de la Torriente, del propio Miguel, de todo".[109] Bajo la amenaza de las bombas, saliendo y entrando de las trincheras, Guillén y sus colegas ejercían su oficio de poetas. La España literaria no se separaba de la factual. Miguel Hernández, Langston Hughes y el propio Guillén evocaban una ardiente polémica entre el mexicano Octavio Paz y el argentino Raúl González Tuñón acerca del romance. En aquellos días, según refiere Guillén, Miguel Hernández sostenía el punto de vista de Paz para quien "el romance es todavía el medio de expresión por excelencia que tiene el pueblo español".[110] El tema era vital para Miguel Hernández quien discurre a favor del romance, precisando: "Lorca renovó, retocó, pulió el viejo romance de Góngora y el del Romancero; le impuso un sello único".[111] Esta afirmación precisamente en boca de Miguel Hernández, alienta mi percepción en relación con el tratamiento del legado de los clásicos y en relación concreta con el Góngora que descubrieran los poetas del 27. Góngora, Lorca y la poesía popular de los cancioneros son los que conforman la raíz expresiva de la hispanidad en Guillén.

La "cercanía española" de que hablara Guillén en la entrevista mencionada es el resultado y, también, la lección de una vida marcada por la guerra en su adolescencia y en su madurez. Transcurre la primera en su "comarca de pastores y sombreros" en donde cae su padre, "muerto por soldados". La muerte de su padre es una catástrofe sentimental que se trasmuta en sustancia épica y en sustancia lírica a través de uno de sus libros de mayor trascendencia ética, *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937), escrito quizás como presagio y pórtico a los valores que se jugarían en la guerra civil española. Lorca, muerto también por soldados en el umbral de la guerra civil, arrancaría a Guillén una pieza maestra, la "Angustia cuarta", alabada por tantos lectores y críticos. En la canción final de este poema van a aparecer elementos que intervendrán en otra obra maestra recogida en *El son entero*, diez años más tarde. Recordemos:

(Una canción)
Salió el domingo, de noche,
salió el domingo, y no vuelve.
Llevaba en la mano un lirio,
llevaba en los ojos fiebre;

[109] Nicolás Guillén: *Prosa de prisa...,* tomo I, p. 89.
[110] Nicolás Guillén: Ibídem, p. 91.
[111] Ibídem.

el lirio se tornó sangre,

la sangre tornóse muerte.

("Angustia cuarta").[112]

Esta veta elegíaca que tanto deslumbrara a Martínez Estrada, de raíz tan hispánica, lleva en su cuerpo una filosofía del poema, un arte poética de sumo esplendor cuya sierpe atraviesa ambas orillas del océano. Nicolás Guillén, príncipe de la lengua, alienta como nunca en estos versos:

Iba yo por un camino,

cuando con la Muerte di.

--¡Amigo! —gritó la Muerte—

pero no le respondí,

pero no le respondí;

miré no más a la Muerte,

pero no le respondí.

Llevaba yo un lirio blanco,

cuando con la Muerte di.

Me pidió el lirio la Muerte,

pero no le respondí,

pero no le respondí;

miré no más a la Muerte,

pero no le respondí.

Ay, Muerte,

si otra vez volviera a verte,

iba a platicar contigo

como un amigo:

[112] Nicolás Guillén: *Obra poética*..., tomo I, p. 257.

mi lirio, sobre tu pecho,
como un amigo:
mi beso, sobre tu mano,
como un amigo;
yo, detenido y sonriente,
como un amigo.
("Iba yo por un camino").[113]

Muchas gracias.

[113] Ídem, pp. 291-292.

Reynaldo González[114]

Ramón Meza: La ironía incomprendida

Reynaldo González (Ciego de Ávila, 1940). Narrador, ensayista y periodista. Fundó y dirigió la revista literaria La Siempreviva. Obras suyas han obtenido los premios Casa de las Américas, Italo Calvino, "Juan Rulfo" (de cuento), y seis veces el Premio de la Crítica. Es merecedor del Premio Nacional de Literatura 2003 y del Premio Nacional de Periodismo Cultural 2007.

Vino a Cuba en alpargatas
y pantalones de pana.
Cómo cambia la gente.
Con un real en el bolsillo
y el estómago estrujado.
Cómo cambia la gente.
Los ojos casi vidriados
del hambre que padecía.
Cómo cambia la gente.
Cuando el barrigón hablaba
todo el mundo se reía.
Cómo cambia la gente.

Rogelio Martínez Furé y Luis Felipe Roca[115]

La obra literaria de Ramón Meza (1861-1911) recorrió un amplio espectro, dentro de sus lindes epocales, suma que le dotó de un oficio envidiable. Mucho lo ayudó el periodismo, donde fue un excelente cronista, y la confección de relatos y novelas como *Flores y calabazas* y *Carmela*, deudoras del romanticismo costumbrista a que se devolvió en Últimas páginas. El costumbrismo era la fórmula más socorrida en su

[114] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 18 de marzo de 2003.

[115] Rogelio Martínez Furé y Luis Felipe Roca: *Cómo cambia la gente*, guaracha compuesta para una versión radiofónica de *Mi tío el empleado*. Radio Progreso, La Habana, 1965.

época, en ella entraron otros textos de Meza: *El duelo de mi vecino* y *Don Aniceto el tendero*. Escribió páginas de carácter paródico, apoyadas en la subversión de estilos amanerados, como "El origen de la moda" o "Viaje aéreo", y desarrolló la habilidad de un paisajista en la serie "Croquis" que entregó en *La Habana Elegante*. La suya fue una práctica de excepción, en un período de florecimiento de las publicaciones cubanas, reflejo de las ideas filosóficas y políticas que pulularon durante una pausa entre las guerras independentistas, y después, en la primera década republicana. Hoy soslayaré el dibujo político del período en que escribió sus mejores textos, algo que, por repetido, está al alcance en cuanto libro suyo, o que lo nombra, ha salido de las imprentas.

En honor a la brevedad, soslayaré citas extensas de sus obras, para entrar con algún detenimiento en los aspectos del pugilato provocado por su novela *Mi tío el empleado*, Meza hubiera seguido la línea de sus congéneres, con un trazado más zigzagueante debido a su inquietud y su precocidad, pero tuvo el atrevimiento veinteañero de publicar esa novela, excepcional para su época. Es por ella que hoy lo leemos con más detenimiento. Y por ella padeció sofocos que marcaron su breve existencia, de solo medio siglo. Se propuso una crítica de costumbres sin paralelo en nuestra literatura decimonónica, con elementos grotesco y "algo de rabelesiano y de pantagruélico", según anotó José Martí,[116] desde Nueva York, en un acercamiento menos prejuiciado que los de sus contemporáneos de la Isla. Por varios años, desde sus columnas periodísticas y en las tertulias literarias, Meza fue una piedra de choque para los conservadores, pero, hacia el final de su vida publicó una explícita declaración de conservadurismo esteticista, que tituló "Autobiografía", suerte de reconvención y vuelta al redil.[117] Es obvio que después del riesgo formal concretizado en *Mi tío el empleado*, que provocó una tremolina en el cotarro habanero, nuestro atrevido joven del trapecio volador sufrió un drástico revés, como para concluir sus días siendo un cronista eficaz, solamente eficaz, adscrito a la indolencia oficial. En tan escuetos párrafos cabría la trayectoria del escritor que hoy evoco, pero no podemos pasar la hoja con tanta facilidad.

La observación costumbrista, que con largueza sirvió a la intelectualidad criolla para denunciar vicios coloniales —si bien demasiado insistieron en verlos solo como

[116] José Martí: "*Mi tío el empleado*, novela de Ramón Meza", en Martí: *Obras Completas*, tomo 5, pp. 127, Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1963. (Tomado de *El Avisador Cubano*, Nueva York, 25 de abril de 1888).

[117] Ramón Meza: "Autobiografía", en *Helios*, La Habana, 1 de enero de 1910. Recogida en la entrega especial de Cuba en la UNESCO. Homenaje a Ramón Meza (1861-1961), año 2/4, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, La Habana, diciembre de 1961, a cargo de Mario Parajón.

"males de la colonia" y no acendrados en la idiosincrasia colectiva que los involucraba—, aguzó la mirada de Meza en el camino hacia *Mi tío el empleado*. Por ser el narrador cubano que más interesa en la bisagra de los siglos XIX y XX, cuando nuestra literatura pudo abandonar recurrencias coloniales y anticoloniales para entrar en consideraciones menos transitorias, me acercaré a las circunstancias que rodearon su novela mayor y su engarrotamiento en el cambio que tuvo Cuba, de colonia a república, estadio que él vivió en una holgada madurez. Sabemos que su atrevimiento inicial tuvo una desabrida recepción entre sus congéneres, deudores de tendencias y estilos tradicionales, aguijoneados por la inmediatez y por razones extraliterarias que terciaban en los derroteros de la literatura, largo padecimiento de nuestras letras.

En la anterior escritura de Meza se percibían avances del experimento llevado a mayores consecuencias en *Mi tío el empleado*, donde emergió con una irreverencia tamizada por la ironía y una decisión inexistente en otros escritores cubanos de su tiempo, los latinoamericanos y, también, los peninsulares. Recordemos que nuestros literatos decimonónicos generalmente miraban hacia Londres, Nueva York o París, pero estaban obligados a competir con las mentes ilustradas de la América hispana y España, por vínculos históricos y por el idioma, en cuyo uso más de uno daba traspiés con pocas mañas e inocultables arcaísmos. En Meza, la observación de costumbres y el trazado de personajes y tipos mostraban un mayor calado, él descollaba por una eficacia expresiva que enconó lo que deseamos ver como incomprensión y no castigo.

Cuando leyó *Carmela*, Cirilo Villaverde lo consideró "uno de los pocos escogidos entre los muchos llamados novelistas cubanos", y calificó la novela de "labor concienzuda y acertada". Partía de su *Cecilia Valdés*, ya convertida en canon para reflejar "personas que viven, hablan y actúan como todo ser de razón", frente a personajes que consideraba "meras ficciones de exaltada fantasía", carentes "de interés para el lector que a la par que recreo, busca verdad en las obras de la imaginación".[118] Anotemos que los personajes creados por Villaverde no se destacaron precisamente por vivir, hablar y actuar como seres razonables, pues quedaban difuminados por el descuido típico del folletín por entregas, que sirvió de molde al "modelo". Pero quién se lo discutía al viejo narrador que había dedicado gran parte de su vida a componer un colosal fresco antiesclavista, tanto que lo culminó ya derogada la esclavitud, algo que no restó importancia a su denuncia de corrupciones deudoras del esclavismo.[119] Para entonces

[118] Cirilo Villaverde: Carta a Ramón Meza, Nueva York, 5 de mayo de 1887.

[119] Reynaldo González: "Cirilo Villaverde: hombre de poca imaginación", "La crítica ante Villaverde", "Villaverde, testigo de cargo", "Lo folletinesco en Cecilia Valdés", en *Contradanzas y latigazos*, Letras Cubanas, 2da. Ed. (Apéndice valorativo de Manuel Moreno Fraginals), La Habana,

Villaverde cosechaba lauros y agradecía la lisonja de Enrique José Varona al calificar la novela de Meza como "hermana menor de *Cecilia Valdés*".[120] El cachorro se comportaba en concordancia con un reglamento no escrito, pero exigente, según requerimientos de la época.

Esas circunstancias marcaban el derrotero de una intelectualidad nativa escindida en partidos y tendencias merecedoras de estudio desde otras disciplinas, pero en literatura se tradujeron en restrictivas normas. Aunque *Cecilia Valdés* describió vicios morales de la época, cumplimentó los requerimientos del romanticismo con cuadros costumbristas sobre un tapiz histórico, versión criolla de los amores imposibles, los triángulos sentimentales y los delicuescentes sufrimientos europeos. Ese declive, y no su documentada información sobre la vida colonial, devino cartabón para las ficciones literarias cubanas. *Carmela*, la réplica, fue acogida con generosidad por una crítica persuadida de que el costumbrismo era idóneo para combatir las deformaciones de la colonia. Esa misma crítica detectó el desacato de *Mi tío el empleado*, realismo sin meandros románticos, con fragmentaciones y disyunciones de sorpresiva modernidad. Meza creyó saltar obstáculos al reiterar criterios peyorativos hacia la inmigración de españoles pobres e ignaros, latiguillo de las tertulias criollas y fuente de un folklore oral donde quedaban mal paradas las comunidades peninsulares, pero sus ráfagas expresionistas, sus elipsis y la plasmación general de las anécdotas provocaron un extrañamiento de difícil asimilación para las aletargadas sensibilidades de la Isla. Ni los más avanzados contaban con referencias y elementos adecuados para enjuiciar aquella obra. El joven narrador conoció una avalancha de opiniones adversas a su novela y, luego, por *Aniceto el tendero*, nueva acometida al lucro, la ambición, la mendacidad y los relajamientos engendrados por la convivencia delictiva.

El argumento de *Mi tío el empleado* pudo nacer en una sobremesa criolla, entre chistes que escarnecían a los "primos" peninsulares que arribaban al amparo de prebendas metropolitanas, porque desplazaban a los criollos de la gobernación, el comercio y empleos menos remunerados. La primera parte narra las penurias de Vicente Cuevas y su sobrino, llegados al puerto habanero sin otra visión civil que la de su aldea natal, míseros y apocados, pero dispuestos a todo por cumplir el sueño de enriquecerse en América. Sufren desdichas, tropiezos y burlas crueles mientras conocen —y con ellos los lectores— los chanchullos amparados en la ineficaz burocracia. Luego de peripecias grotescas y jocosas que desnudan la ambición cerril de Vicente Cuevas, un revés de la política monárquica desbarata los trucos del pariente que los explota, pero los

1992, pp. 31-110.

[120] Enrique José Varona: "Mi tío, el empleado", en *Revista Cubana*, t. V, enero-junio de 1887.

que resultan inculpados son ellos. Para salvar el pellejo escapan a México. La segunda parte es el reverso de la medalla: el triunfal establecimiento del Conde Coveo, que es el mismo Vicente Cuevas enriquecido y despótico, pero aquejado de una insatisfacción que no calman el dinero, las comodidades, el reconocimiento social y los dispendios que su posición le permite, incluido un matrimonio de conveniencia que antes no logró. Esta suerte de Conde de Montecristo envilecido, tan analfabeto como en su etapa anterior, cumple el objetivo de "ser alguien en un país de pillos". Se rodea de amanuenses a quienes utiliza y maltrata como lo hicieran con él, y amasa una fortuna para regresar a España travestido de indiano tardío.

El relato *Don Aniceto el tendero*, igual de mordaz, aunque menos arriesgado en términos literarios, cuenta la vida de un comerciante dispuesto a enriquecerse en la colonia ultramarina. Intuye que su negocio, pomposamente llamado LA MORALIDAD COMERCIAL, puesto en sociedad con Sebastián, otro fanático de las compraventas, no satisfará sus ambiciones si no aumenta su parte del pastel. Se sobreimpone al tedio de un acontecer sin mayores altibajos, alcanza la posición deseada, se encumbra, pero en el tránsito sacrifica los sentimientos de su hija, cuya boda con el socio Sebastián redondea el monopolio. Igual que en la novela anterior, la figura femenina lleva la peor parte. En ambas, Meza ataca las vidas solamente enderezadas al lucro y a la imposición, en detrimento de personas menos mercantilistas.

Parecería que al indicar las pústulas en el cuerpo social, generadas por el colonialismo, las novelas de Meza cumplían con los requerimientos de los críticos inmersos en la oposición al régimen, pero se convirtieron en dianas para diferentes dardos. Habían salido en medio de una distendida polémica sobre el romanticismo, que fenecía, el naturalismo, que llegaba como influencia europea, y el realismo, en cuyo seno los costumbristas emplazaban sus relatos, sin que algunos de esos conceptos quedaran dilucidados. Un análisis de Adis Barrios, en la *Historia de la Literatura Cubana*, confirma que los críticos de la época no tenían "una idea clara de las diferencias entre el realismo y el naturalismo". Diego Vicente Tejera, por ejemplo, "ubicaba en polos opuestos a la novela romántica y a la naturalista, a la que también llamaba realista. [Pero] asumió la defensa de la nueva tendencia y emplazó a la crítica a tratar de definir sus caracteres esenciales".[121] El propio Meza, al defenderse, entrelazaba escuelas y estilos como una sucesión natural: "El naturalismo, que no es más que una faz del realismo, y que podrá ser considerado algún día como su genuino predecesor, es una escuela de reglas y preceptos más radicales, más estrechos que aquella. Extrema sus procedi-

[121] Adis Barrios: "La narrativa entre 1868 y 1898", *Historia de la Literatura Cubana* (La colonia desde los orígenes hasta 1898), t. I, p. 446.

mientos, cada vez con más audacia y energía, como para dejar bien despejada y libre la senda que deberá seguir el arte".[122]

Sus críticos le censuraron la alternancia de elementos impresionistas con representaciones de marcado expresionismo, un naturalismo embrionario y recurrencias simbolistas mezcladas a datos de humor caricaturesco, en servicio de una fabulación que enarcaba costumbres vistas como poco "bellas" o edificantes. Defendían posiciones contrapuestas, reclamaban "la belleza", coincidente con el "buen gusto", algo opuesto a las intenciones de Meza. En sentido estricto, pocos críticos de entonces se esforzaron en comprender los cometidos de los creadores. Más esfuerzo gastaron en establecer lineamientos, lo que generó un "estilo" directamente utilitario que con el pretexto de analizar, resultó normativo y devino lastre extendido al siglo xx.

Meza ansiaba una libertad total para la creación literaria, donde los elementos confluyeran en un cuerpo en bullente germinación, sin los obligados recetarios artísticos: "Lo que [a la obra de arte] da tono y carácter es la forma de que se la reviste, la manera más o menos gallarda de tratarle".[123] Sin alcanzar a nominarlo, su interés participaba del creacionismo en que algunos poetas proclamarían la total autonomía del poema como constitución orgánica. Su propósito "trascendía las escuelas al tiempo que las rozaba a todas, […] prefería los símbolos, las imágenes pantagruélicas de los banquetes, el realismo grotesco que irrumpe con risa trágica, la expresión que revela retorcidas pasiones, la luz que descubre los colores y que 'completa', con la imagen visual, la idea que relaciona objeto y simulación".[124]

Tanto Meza como sus censores entraban en una concepción moralizante de la literatura, dejada en "agente cargado de ideología [cuya] función social se manifestaba según la tendencia: bajo el romanticismo la fantasía había sido más recreada que la propia realidad, de ahí que Meza viera en la literatura romántica una función eminentemente catártica, mientras que el naturalismo permitía la observación del mundo circundante y propiciaba su conocimiento".[125] En el panorama descrito hallamos a nuestro novelista entrampado por intereses de "adentro" y de "afuera": los unos en una parodia de parlamentarismo sin parlamento, en filas políticas que asumían programas endebles mientras esquivaban la radicalidad independentista, los otros en una laboriosidad que enfilaba a la guerra libertadora.

[122] Ramón Meza: "Nuestra opinión", *La Habana Elegante*, La Habana, 13 de junio de 1886.

[123] Ídem.

[124] Adis Barrios: Ob. cit., p. 488.

[125] Ídem, p. 448.

Enrique José Varona, quien ejercía un magisterio tácito entre las huestes letradas, había etiquetado la novela *Carmela* como "hermana menor de *Cecilia Valdés*" —rara identificación de las obras por sus respectivas protagonistas, según el modelo de la mulata "blanconaza" que redondeó un perdurable icono sexista—,[126] pero se contrajo al leer *Mi tío el empleado*, con aseveraciones poco sustentadas, como que en la anterior novela Meza "nos da mucho de su fondo propio", pero en la segunda "nos da poco, por eso nos divierte a ratos, y nada más". Su reacción ante *Mi tío el empleado* adoptó características de altanero paternalismo:

> El Sr. Meza carece aún —y esto no es de extrañar porque aun es muy joven— de verdadera penetración psicológica. Ve bien los objetos, y por lo tanto las personas, pero no penetra mucho más allá de la superficie. [Su novela] parece hecha a retazos. Sus capítulos producen la impresión de croquis tomados rápidamente al paso, y retocados con elementos de pura fantasía. En el fondo hay algo real, algo que se ha visto, pero hay demasiados accesorios que resultan postizos. Por eso en vez de una sátira de costumbres, como ha querido su autor, ha resultado una serie de caricaturas. El autor ha imaginado más que observado; y lo malo es que la obra debiera ser de mera observación, para los fines que se ha propuesto el autor.[127]

Meza, participante de las más atrevidas tertulias habaneras y compañero de talentos que llegaban a *La Habana Elegante* con ansias de renovación, no debió aceptar de buen grado el golpe asestado desde la *Revista Cubana*, en cuyas páginas se acuñaba una idea de la fabulación literaria como epigonal del acontecer directo y resultaba punible el pecado de "imaginar más que observar". Lo remachaba Varona al enfatizar que "la obra debiera ser de mera observación". La casi simultaneidad de ambas novelas, en 1887, se explica por la fiebre creadora del joven Meza, su ansiedad de explorar diversos procedimientos literarios. Sus adversarios se desconcertaron porque en tan breve lapsus propusiera un viraje drástico en relación con el verismo costumbrista villaverdiano. Un texto suyo, del año anterior, nos autoriza a pensar que estaba advertido. Se adelantaba a la recepción adversa que recibiría *Mi tío el empleado*, y al requerimiento de seguir la escuela romántica cuando ya fenecía su égida:

---

126 Reynaldo González: "La mulata Cecilia: del mito a la realidad"; "La necesidad hace parir mulatas". *Contradanzas y latigazos*, ob. cit., pp. 31-69, 140-227.

127 Enrique José Varona: "Mi tío, el empleado", *La Ilustración Cubana*, La Habana, 29 de febrero de 1888.

> En el proceso histórico del arte literario se ven suceder las escuelas a las escuelas: el clasicismo quedó destronado por el romanticismo, y este a su vez cederá su puesto, si es que no lo ha cedido ya, al realismo, la literatura entra en una nueva faz; sus tendencias se acomodan a las del saber humano en todas sus manifestaciones, las cuales parecen caracterizarse por un espíritu de análisis favorable a la investigación de la verdad, y es a veces tan tenaz que no se detiene ni aún ante los ídolos más venerados de las pasadas generaciones. Búscase de modo franco y resuelto lo positivo, lo real. Y el arte literario, que no es por cierto manifestación independiente del espíritu humano, ha de seguir por necesidad imperiosa sus generales tendencias. De ahí el predominio del realismo que actualmente impone sus preceptos y reglas a los autores, como lo impusieron en la época de su existencia el clasicismo, el romanticismo. Hoy es general la lucha contra el naturalismo, y es tan animosa como la que emprendieron los clásicos contra la escuela romántica, lo cual no evitó que esta tuviera su nacimiento, su brillante desarrollo y su inevitable decadencia. […]
>
> Pudiera decirse que en el romanticismo la nota predominante es el optimismo; y que en el naturalismo lo es, por el contrario, el pesimismo. De esta disputa encarnizada entre las dos escuelas surge, como para el necesario restablecimiento del equilibrio entre ambas opuestas tendencias, el realismo; escuela que tan ancho horizonte abarca en la esfera del arte. El realismo no traza al hombre ni a la naturaleza ni mejores ni peores de lo que son, sino tal y como se presentan ante la observación razonada e imparcial. Se dice que reducido el arte a este papel no es verdadero arte, y se olvida entonces que el asunto, por trivial […] influye muy poco o nada en la obra artística.
>
> Una vez que se sabe que el arte ha entrado en una nueva faz, una vez que se conocen sus actuales tendencias, entendemos que es preferible seguir, aunque no servilmente, los preceptos que en la actualidad le informan, a romper de abierto modo con ellos; pues dentro de los preceptos generales de una escuela pueden producirse obras originales y nuevas.[128]

Llama la atención que Meza acudiera a un marcado distanciamiento, casi como "observador" de su propio ejercicio, para alegar por una actualización de "tendencias" cuyo estudio echaba en menos en la crítica autorizada. Solo sugería la posibilidad de que

[128] Ramón Meza: Ob. cit.

existieran "obras originales y nuevas", que no siguieran "servilmente" los "preceptos" predominantes. El estudioso Rogelio Rodríguez Coronel apuntó que esa "declaración más bien conservadora [...] revela la coyuntura estética en que se encontraba", entre "los postulados del realismo reproductor" y la tentación de "lo original y nuevo, categorías tan seductoras para las vanguardias".[129] Este razonamiento, como otros, compulsa *Mi tío el empleado* con búsquedas formales del siglo xx, porque leída desde una lógica temporal, resulta inexplicable. Suele vérsele como experimento solo pareado a obras posteriores, tanto que algunos de sus analistas acceden a comparaciones con obras de Kafka[130] y, agrego yo, los "esperpentos" de Valle-Inclán, al menos su mirada "pictórica", expresionista, la obnubilación del personaje Máximo Estrella ante los espejos cóncavos en *Luces de Bohemia*. Todo esto coincide en advertir en *Mi tío el empleado* la labor de un adelantado.

En el equilibrio de las tendencias políticas que tamizaban el reformismo cubano, complacidas de hallar en la paz las posibilidades de explayar sus intereses, cuidaban ese ambiente como su caldo de cultivo. Entre polémicas que se escudaban en el tratamiento de asuntos muy generales, saltó un aspecto que, a propósito de requerimientos literarios, evidenció las lindes de los debates intelectuales cubanos. Los personajes y la anécdota de *Don Aniceto el tendero*, nueva embestida de Meza a la avaricia que triunfaba sacrificando virtudes, le multiplicaron contratiempos. Desde Bogotá, el independentista Rafael María Merchán, lo incriminaba por "no tomar de la sociedad sino los tipos más imperfectos, exhibirlos a toda luz y convertir la novela en un museo de fealdad". Se alarmaba ante la crudeza en el tratamiento de asuntos excesivamente críticos, y reclamaba de la ficción literaria solo cuanto resultaba pertinente:

> En las condiciones peculiares de Cuba, y una vez admitida sin discusión la teoría realista, las dos novelas de usted me parecen literariamente buenas pero socialmente peligrosas. Pues no ve usted que los extranjeros que las lean pensarán que los españoles se propusieron degradar la sociedad cubana y que lo han conseguido. En sus libros consta el apocamiento colonial, pero no muestra reacción; el miasma de los dominadores, pero no nuestros esfuerzos por elevarnos a atmósfera más pura. Los españoles

[129] Rogelio Rodríguez Coronel: "*Mi tío, el empleado*: una transgresión modernizadora". *Cien años de independencia de Cuba*. II Simposium Cuba-Alemania, vol 1. Karl Kohut, María del Carmen Barcia Zequeira y Günter Martins (eds.), Universidad Católica de Eichstätt, Alemania, 1999, pp. 128-136.

[130] José Antonio Portuondo: "Sobre la novela y su autor", en Ramón Meza: *Mi tío, el empleado*, Letras Cubanas, La Habana, 2001, pp. 5-12.

> mismos dirán: he ahí cómo son los cubanos; esa gente merece el destino que le hemos dado.[131]

Esos reclamos, con pocos matices y variantes, han regresado a lo largo del tiempo. Cada vez que alguien retomó la trayectoria de Meza, luego de dibujar el panorama del reformismo insular de entonces, con autonomistas y anexionistas enfrentados al quietismo colonial, tácitamente interesados en aplacar el independentismo insoslayable, buscaron la ubicación de Meza en ese entramado, por su origen de clase o su educación. Ocurrió en 1960 y 1961, con la resurrección de *Mi tío el empleado* en una *Antología de la novela cubana*, encargada a Lorenzo García Vega por la Dirección General del Ministerio de Educación, en el memorable homenaje a Meza de la revista *Cuba en la UNESCO*, y lo persigue en los prólogos y las notas de sus reediciones. En una mesurada lectura de la novela, Alejo Carpentier le atribuyó una extraordinaria singularidad porque escapó de "las normas corrientes de la narrativa de su época", y subrayó su aparición en la América del siglo xx, cuando "no se concebía que una novela pudiese prescindir de una anécdota central con su correspondiente idilio".[132] Pero la mirada retrospectiva de Carpentier, y de otros, no eximió a Meza de los riesgos que conoció en su circunstancia de joven talento sometido a la miopía de un entorno tiránico. Parecería que siempre lo persiguen los acosos de aquella época, y que por más que se recurra al lugar común del reconocimiento posterior —en este caso póstumo—, nada lo resarce del martirio que conoció en vida.

Durante los años en que Meza entregó su mejor obra, la crítica adversa fue generalizada, con tal vehemencia que sobrepasó la medida de una reprimenda considerada justa por los talentos entregados a una aceptación estrecha y unívoca del realismo. Incluso la comprensión de José Martí, desde una cultura literaria más actualizada y distante de los intereses a que respondían los críticos del interior de la Isla, resultó tamizada ante la pertinencia o inoportunidad de un texto de tan marcada acritud, visto como una "mueca hecha con los labios ensangrentados".[133] El reparo de Martí a lo inoportuno de su tono satírico se ha repetido más que los elogios y la comprensión que tuvo de la novela desde la esencia propia del arte. Si se relee lo escrito, es fácil observar que antes de llegar a ese punto, el texto martiano sobre *Mi tío el empleado* merece una

[131] Rafael María Merchán: Carta a Ramón Meza, *La Habana Literaria*, La Habana, 25 de diciembre de 1891.

[132] Alejo Carpentier: *El Mundo*, La Habana, 16 de noviembre de 1960.

[133] José Martí: Ob. cit., p. 126.

glosa que no enfatice, sino que sopese los elementos de que suele servirse una mirada ajena a la razón y al énfasis literario en el manejo, más que estudio, de la literatura.

Al hallar que la representación ofrecida por Meza semejaba "un teatro de títeres fúnebres", pese a los trazos que por sorpresivos, desconcertaban a sus censores, Martí reconoció la autenticidad de sus personajes y subrayó que "conforme se va leyendo el libro […] no pueden negarse los ojos a ver, ni la memoria a recordar".[134] Aquellos personajes vivían, se movían, era imposible ignorarlos. Y a quiénes, sino a los intelectuales acogidos a tendencias peregrinas mientras obviaban el drama cubano, se refirió Martí cuando evocó los personajes retratados en la novela y escribió: "No parece de veras, aun a los que todavía llevan el brazo manchado de cuando se rozaban con ellos por las calles, que esos entes cómicos, sobre cuyas cabezas flota la tragedia, sean tan desnudos de mérito como los pinta, calcándolos del natural, este libro, que deja una impresión semejante a la que ha de dejar una bofetada".[135]

No fue regañón ni normativo Martí, ni escamoteó elogios al talento de Meza en su arriesgada juventud, "tan característico, que ha de constituirle una originalidad poderosa en los libros donde ya salgan en sazón las cualidades que, por lo despacioso de ellas y lo joven de él, se muestran aquí […] porque no es esa observación común que copia lo que ve, como la fotografía, sino otra implacable y casi ceñuda, que realza su poder con su justicia".[136] En su elogio, Martí evocó la eficacia de Daumier y Hogarth, captores del definidor "gesto social", quienes no dudaron en cargar el trazo para explicitar sus mensajes. Como en las obras de aquellos, le pareció que el joven cubano se servía del trazo raudo y fuerte. Dejó dicho que el conjunto de la novela, "sin ser más que retrato, parece caricatura",[137] notable afirmación que validaba las pinceladas expresionistas a que se acogió Meza. Veo a Martí enfrentado directamente con la crítica adocenada cuando añade que el mérito estaba, precisamente, "en que, aun en el riesgo de desviar la novela de su naturaleza, no quiso el autor invalidarla mejorando lo real en una obra realista, cuya esencia y método es la observación, sino que, hallando caricatura la verdad, la dejó como era".[138]

Cierto, remarcó Martí la circunstancia política que vivía Cuba, una tregua entre guerras de desgaste, época "amasada con sangre y que pudiera volver a anegarse con

[134] Ídem, p. 127.
[135] Ídem.
[136] Ídem.
[137] Ídem.
[138] Ídem.

ella".[139] Puestas en relieve las sorprendentes bondades de la novela y la destreza del escritor al asirse a recursos nuevos para subrayar la intención aleccionadora, una vez apuntada la eficacia del hiriente humor satírico, sugirió que no podía ser ese el instrumento que reclamaban las condiciones insulares, porque "donde se vive sin decoro, hasta que se le conquiste, no tiene nadie el derecho de valerse de la gracia sino como arma para conquistarla".[140] La observación respondió a la habitual gravedad martiana, pero pesó menos en el conjunto de un texto donde obsequió elogios para un creador sorprendente. Nada justifica que sucesivos acercamientos agrandaran el reparo hasta llevarlo a significado primordial. Como quien busca el fiel de la balanza, Lisandro Otero repasó la lectura martiana de *Mi tío el empleado* y apuntó que solamente en "el lujo grotesco del advenedizo, en la caricatura, en la fotografía implacable y sañuda de la realidad, en sus personajes ruines, en el aire de parodia y las magnificadas picardías, en el dibujo que no está hecho con lápiz 'sino con punta de acero', estará el acento mayor que Martí tolerará, pese a la inoportunidad del humor". Otero recordó que en 1888, fecha de su recensión, Martí saludó "el pensamiento fiero y la melancolía grave" que armaron el elemento dominante en la obra de Meza.[141]

Hoy, al releer *Mi tío el empleado*, más de un siglo después de su primera edición, y con el paréntesis que le dosificó setenta y cuatro años de olvido, junto a su esfuerzo vanguardista a destiempo asoman las circunstancias que rodearon a su autor. Comprendo los avatares afrontados por los elementos expresionistas de su juvenil incorporación al naturalismo, que en lentas oleadas recalaba en las costas habaneras. Y la reacción de un entorno crítico atenazado por circunstancias que tensaban ansiedades, intereses y desconocimientos que obstaculizaban una lectura serena y la imprescindible ductilidad para incorporar, en bien de un pensamiento cultural más provechoso, el interés del artista en su propia realización. Confirmo que Ramón Meza fue un adelantado febril, excuso la fatiga que contaminó su llamada "Autobiografía". Y me vuelvo al énfasis poético que animó su prosa narrativa, ingrediente que explica sus apasionadas transiciones, sus ambientes grotescos, sus parajes de doloroso guiñol, como dibujados por Goya, con cincel más que con pluma. Es motivo de orgullo saber que la novela cubana decimonónica tuvo en Meza, y en *Mi tío el empleado*, un exponente recio, diferente, solitario.

[139] Ídem, p. 129.

[140] Ídem.

[141] Lisandro Otero: Prólogo a *Mi tío, el empleado*, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1993.

Gisela Cárdenas[142]

Pasado y presente de la lexicografía cubana

Gisela Cárdenas (La Habana, 1930-2011). Lingüista. Fue investigadora titular y subdirectora del Instituto de Literatura y Lingüística, profesora titular de la Universidad de La Habana y del Centro de Estudios de la Radio y la Televisión. Coautora del *Diccionario del español de Cuba*. Presidió el Tribunal Permanente de Lingüística para los Grados Científicos.

INTRODUCCIÓN

La fuente de toda lexicografía es el registro, la inclusión en una obra selectiva, el diccionario de unidades léxicas, las cuales reflejan un conjunto de riquezas intelectuales, afectivas y sociales que constituyen el patrimonio de una colectividad humana, en tanto que esta se reconoce como tal y diferente de las colectividades vecinas que se rigen por normas distintas.

En una aproximación discursiva diremos que el diccionario se presenta como un discurso estructurado por una finalidad práctica y refleja, al mismo tiempo, una concepción de la lengua y del mundo, una preocupación por informar, una sintomatología cultural. Es por tanto un texto pedagógico que se diferencia de otros textos por su naturaleza lingüística, semiótica y sociocultural que se caracteriza por los siguientes rasgos: el didactismo, el carácter separable de los mensajes que lo componen, su legibilidad independiente, el carácter estructurado del conjunto de unidades descritas, la presencia de informaciones sobre las unidades en tanto que signos.

Pero además, el diccionario es un objeto cultural, puesto que como obra de referencia común debe emitir sus juicios de acuerdo con una norma cultural que, como se ha señalado reiteradas veces, depende de la ideología de la clase social dominante, hecho que se refleja con más nitidez en unos artículos del diccionario que en otros, como por ejemplo en aquellos vocablos que designan las formas complejas de organización

[142] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 26 de marzo de 2003.

social. Finalmente, hay que reconocer que el diccionario no es solamente un producto intelectual, sino también uno comercial sujeto a criterios de necesidades lingüísticas y extralingüísticas.

Los diccionarios desde un punto de vista interno, y para responder a las exigencias de la información y la comunicación, tratan de hacer el inventario de la civilización de una sociedad a través del vocabulario. Por consiguiente, se valen de un discurso mediante el cual se describe la cultura. Esta descripción, que no es inocente, se apoya en coerciones y presiones de las cuales la más importante se refiere a un modelo cultural que responde a la ideología dominante, como ya señalamos. El modelo sociocultural, una vez definido, reflejará una visión del mundo que será parcelario, puesto que variará de acuerdo con los lexicógrafos y los públicos. A primera vista, el diccionario vehicula un lenguaje claro, fácilmente decodificable. Cada uno propone una ideología de funcionamiento que trata de mantener de principio a fin.

Por las múltiples elecciones que debe hacer, es, por consiguiente, un elemento subjetivo que depende de un conjunto de factores muy variados, como pueden ser la elección de una norma cultural, las presiones sociales de una clase dominante en un momento dado, el lugar de su elaboración, etc. Esta subjetividad le hará ocultar, voluntariamente o no, un cierto número de conceptos y de palabras que se transmiten cotidianamente en las interacciones verbales.

Ahora bien, lo expuesto anteriormente está pensado para los diccionarios de lengua en general, pero podemos preguntarnos qué sucede con los llamados *diccionarios nacionales*, esto es, aquellos dedicados a la descripción de una variante diatópicamente diferencial de una lengua transplantada, en nuestro caso el español. Estos diccionarios son diferenciales en el sentido de que describen un tipo de español usual en un país, por oposición a otro tipo, el peninsular. Esta característica es común a la casi totalidad de los diccionarios dedicados a la descripción del uso lingüístico de toda o parte de Hispanoamérica.

El principal rasgo diferenciador de los diccionarios nacionales hispanoamericanos es la persecución de una doble finalidad: si bien es verdad que por un lado intentan la descripción del uso lingüístico particular de su país, no es menos cierto que, por el otro, señalan lo que consideran incorrecciones y barbarismos, guiados por un criterio purista y normativo [Haensch, 1990].

La lexicografía cubana presenta, en líneas generales, características similares a la del resto de los países hispanoamericanos que han tratado de recopilar los rasgos diferenciales de sus respectivas variantes nacionales de lengua, tomando como base de comparación el español peninsular, como se refleja en el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE). Como ha sido señalado reiteradas veces, se trata de una *lexicografía*

complementaria, orientada a elaborar diccionarios diatópicamente diferenciales, que si es verdad que contienen, en su conjunto, una rica información acerca de las realidades cubanas —lingüísticas e histórico-culturales—, no es menos cierto que adolecen de ciertas deficiencias desde un punto de vista metodológico.

En el presente artículo, dedicado a reflexionar sobre la trayectoria de la lexicografía cubana, analizaremos las obras lexicográficas realizadas en Cuba desde el siglo XIX hasta hoy, como diccionarios diferenciales en el sentido de que describen un tipo de español —en este caso el cubano—, por oposición a otro tipo —el peninsular—, con lo cual se explica también el calificativo de *nacional*. No pretendemos analizar todos los puntos problemáticos que tienen los diccionarios cubanos, sino más bien señalar algunas de sus características generales que, hasta ahora, no han sido motivo de estudio en la lexicografía cubana. Serán objeto de análisis los siguientes diccionarios:

SIGLO XIX

a. Las cuatro ediciones del diccionario de Esteban Pichardo: *Diccionario provincial de vozes cubanas* (1836), *Diccionario provincial casi-razonado de vozes cubanas* (1849), *Diccionario provincial casi-razonado de vozes cubanas* (1862), *Diccionario provincial casi razonado de vozes y frases cubanas* (1875).
b. *Diccionario cubano, etimológico, crítico, razonado y comprensivo* (1888), de José Miguel Macías.

Creemos conveniente mencionar ciertas obras prepichardianas que no serán objeto de análisis, pues no son propiamente diccionarios provinciales. Entre las que merecen citarse están el *Diccionario de provincialismos cubanos* elaborado por Domingo del Monte, con la colaboración de Francisco Ruiz y otros. El manuscrito de este diccionario se perdió, pero Enrique José Varona publicó en la *Enseñanza, Revista Quincenal de Instrucción Pública*, no. 3 de 1875, unas observaciones muy críticas. Encontramos también otras dos recopilaciones, que aunque no son anteriores a Pichardo, pues se publicaron en 1847 y 1852, respectivamente, resultan muy interesantes: la colección de "Vozes provinciales", registradas en el *Cuadro estadístico de la siempre fiel Isla de Cuba* y el "Vocabulario cubano", aparecido en el *Manual de la Isla de Cuba*, de José García Arboleya (1852).

SIGLO XX

a. *Vocabulario cubano* (1921), de Constantino Suárez (*El Españolito*).
b. *Catauro de cubanismos* (1923), de Femando Ortiz.

c. *El léxico cubano*, de Juan Manuel Dihigo.

d. *Léxico mayor de Cuba* (vol. I, 1958; vol. ll, 1959), de Esteban Rodríguez Herrera.

e. *Nuevo catauro de cubanismos* (1974), de Femando Ortiz.

f. *El habla popular cubana de hoy* (1983, 1985), de Argelio Santiesteban.

g. *Diccionario del español de Cuba* (2000), de Gisela Cárdenas y Ana María Tristá.

h. *Diccionario ejemplificado del español de Cuba* (en prensa), de Ana María Tristá y Gisela Cárdenas.

i. *Diccionario esencial del español de Cuba* (en prensa), de Gisela Cárdenas, Ana María Tristá y Roxana Taquechel.

1. Análisis de los diccionarios

1.1 *Diccionario provincial de vozes cubanas*, de Esteban Pichardo

Su primera edición es de 1836. Fue la primera obra lexicográfica sobre provincialismos en el ámbito hispanoamericano, obra fundacional de la lexicografía cubana que, a juzgar por la fecha de su publicación, antecede en doce años a la edición del primer diccionario norteamericano —*Dictionary of Americanisms, de John Russel Bartlett*—, según confiesa el propio Pichardo en el prólogo a la cuarta edición de su obra.

La motivación que tuvo Pichardo para emprender la elaboración del diccionario fue eminentemente práctica, tal como había sido expuesta con anterioridad por fray María Peñalver en una *Memoria* elevada a la Sociedad Patriótica de la Havana (nombre que tuvo la Sociedad de Amigos del País en los primeros años de su fundación). Un ejemplo concreto de esta finalidad práctica es la atención que presta a los términos relacionados con la industria azucarera, fuente principal de riqueza de la isla de Cuba. Sus criterios diferencial, sincrónico y diatópico se reflejan claramente en la selección de las unidades léxicas que forman el *corpus*: no se registran vocablos que están en el DRAE, criterio que no mantiene de forma coherente. Así será objeto de tratamiento lexicográfico lo peculiar o lo exótico, tomando como pauta de referencia el diccionario académico.

Dedica Pichardo atención a las que llama *voces corrompidas*, es decir, aquellas unidades léxicas que no se ajustan a la norma culta por diferencias fónicas u ortográficas y, con menor frecuencia, derivados que son dobletes de otros, considerados como los únicos correctos. Tratadas fuera de la nomenclatura o estructura de acceso alfabético, el autor les concede un

apartado especial —el suplemento—, que aparece al final de los artículos lexicográficos de cada letra.

El cambio paulatino que sufre el criterio descriptivo con el cual Pichardo había acometido la elaboración de su diccionario se refleja en el tratamiento que da a las voces corrompidas. En la segunda edición (1849) del diccionario, estas se describen pero no se valoran. Pichardo se limita a brindar información sobre un estado de cosas, esto es, la inclusión de estas voces tenía una función meramente descriptiva. En la tercera edición, sin embargo, su inclusión tiene también una función normativa, pues el autor valora y sanciona estos usos. Es evidente que Pichardo, haciéndose eco de ciertos criterios de la época —recordemos que entre la primera y la cuarta ediciones hay un lapso de treinta y nueve años— comenzaba a sustentar un criterio normativo. Comparemos lo expresado en ambas ediciones:

Segunda edición (1849, p. IV):

"En los suplementos donde van las voces corrompidas no pueden ponerse tampoco todos los disparates y defectos de locución particulares, sino aquellos muy generalizados, aun entre personas cultas".

Tercera edición (1862, pp. VI-VII):

"Por lo demás, esos suplementos traen suma utilidad para corregir los barbarismos y defectos que tomamos del vulgo sin advertirlo: da lástima oír a personas instruidas y leer en periódicos de la mejor nota: *empolla* (por ampolla), *tanque* (por estanque), *tarjea* (por atarjea), *Corral de Consejo* (por Corral del Consejo)".

Por otra parte, es de interés resaltar la selección y tratamiento de las unidades léxicas objeto de descripción. Señala al lector aquellas que son de origen extranjero mediante la indicación "cubanizado", y, en algunos casos, especifica la procedencia: africano, francés, inglés (*basicor*, *bul*, *bul-dog*). El tratamiento dado a estas unidades léxicas obedece a la aplicación del criterio sincrónico diatópico de Pichardo señalado al comienzo de nuestra exposición. La marca *Voz Ind.* señala los indigenismos, pero la información no aporta detalles precisos acerca del carácter de la lengua indígena de la cual procede.

Otros aspectos de mucho interés en el diccionario de Pichardo son: a) el estudio de la *sintagmática* en la cuarta edición, lo cual se infiere claramente del vocablo *frase* en el título de la obra: *Diccionario provincial casi razonado de vozes y frases cubanas*; b) la atención que dedica a la prosodia y,

sobre todo, a la ortografía, llegando a introducir cambios ortográficos que, según su criterio, eran más acordes con la fonética española; c) sus apreciaciones dialectológicas sobre la variación diatópica en Cuba. Sus estudios sobre la geografía del país facilitan a Pichardo registrar un número apreciable de regionalismos. Así, expone en el prólogo a la primera edición de su diccionario: "Hay ciertas producciones, vozes, usos y acepciones diferentes en la misma isla; un Departamento adopta tales o cuales, y para explicarlo añado 'en la parte oriental', 'central' u 'occidental' contrayéndome a los tres Departamentos conocidos […]; otras veces me valgo de la expresión común 'tierradentro, lo interior' […]; o bien digo, 'en la vueltarriba, en la vueltabajo'".

La clasificación del país en tres regiones lingüísticas: la occidental, la central y la oriental, así como el registro de un número apreciable de regionalismos escuchados en el discurso de hablantes de estas regiones, permite a Pichardo hacer ciertas apreciaciones sobre variación sociolectal, muy bien reflejadas en lo que podemos calificar de "panorama sucinto de la situación idiomática en Cuba a finales del siglo XIX", aparecido en la cuarta edición. Se trata de la caracterización de la oralidad de los llamados *criollos* y de los diferentes componentes étnicos no peninsulares de Cuba: los negros bozales (los nacidos en África), los negros criollos y los chinos.

El diccionario de Pichardo tuvo cuatro ediciones (1836, 1849, 1862, 1875), todas en vida del autor. Cada una presenta una ligera modificación en el título que responde a cambios en el contenido de la obra, motivados por las críticas recibidas, por una parte, y por la publicación de nuevas obras que permitieron a Pichardo adquirir nuevos conocimientos y, con ello, corregir, enmendar y aumentar la información especializada en sus artículos lexicográficos.

Como ya hemos señalado, entre la primera (1836) y la cuarta (1875) ediciones del diccionario de Pichardo han transcurrido treinta y nueve años, por consiguiente, la última edición se inserta en un panorama diccionarístico totalmente nuevo, y el concepto lexicográfico de Pichardo ya no es el mismo que en 1836. En esa época seguía, por un lado, las pautas trazadas por Antonio Alcedo y por el proyecto de fray José María Peñalver, por otro, sustentaba criterios del enciclopedismo ilustrado. Sin embargo, el avance de las ciencias trae aparejado el incremento del saber enciclopédico, que va insertándose en la concepción de los diccionarios. La necesidad de hallar una vía intermedia entre la lexicografía puramente lingüística, de tipo académico, y la transmisión del saber científico justifica el concepto de

casi-razonado de Pichardo, quien refleja y desarrolla el elemento enciclopédico de su diccionario, pero también el referido a la descripción lingüística.

1.2 *El diccionario cubano, etimológico*, de J. M. Macías

La finalidad del diccionario de Macías, a diferencia del de Pichardo, no está motivado por una finalidad práctica. Imbuido de las ideas europeas sobre las ciencias del lenguaje de fines del siglo XIX, considera Macías que en la elaboración de un diccionario debe tenerse en cuenta los principios de la etimología, de la gráfica y fonética del lenguaje, de la ortografía comparada y de otras disciplinas.

Partiendo del criterio de que "todo en Cuba es español, excepto el sentimiento monárquico de su metrópoli, la conquista arrasó con cuanto existía y nada de los aborígenes ha sobrevivido", intenta demostrar con su diccionario: "primero, que el inmensa caudal de voces reputadas hasta hoy por indias, es completamente español; segundo, que muchos de los vocablos tenidos por americanos son castellanos", con lo cual se opone tenazmente a la corriente indigenista representada en la lexicología cubana por Bachiller y Morales en el siglo XIX en su Cuba primitiva… (1880, 1883), y ya, en el siglo XX, por Alfredo Zayas con su *Lexicografía antillana* (1914, 1931). El segundo objetivo que persigue Macías es fundamentalmente cultural, como se deduce de lo siguiente: "Los pueblos ilustrados, me dije, tienen ya sus diccionarios etimológicos de la lengua, téngalo también Cuba, y sea el primer país que ostente un diccionario geográfico etimológico".

A diferencia de Pichardo, que por su labor como geógrafo —recordemos sus obras *Noticias cronológicas sobre Cuba*, *Itinerario general de la Isla*, *Geografía de la Isla de Cuba*, *Gran carta geográfica de Cuba* y otras— había recorrido la isla y estuvo en contacto con el habla viva de diferentes regiones y estratos de la sociedad, como se refleja en su obra. Macías, por las condiciones en que elaboró su diccionario (emigrado en México), tuvo que basarse fundamentalmente en obras escritas que, desde el punto de vista metodológico, partían de criterios muy heterogéneos, pues fueron elaboradas en distintas épocas y con diferentes finalidades.

El criterio diferencial y los de selección y registro de unidades léxicas sustentados por Macías quedan expuestos claramente en la respuesta que da a la redacción de la revista *Nueva Iberia*, que consideraba superfluo su *Diccionario cubano etimológico*, porque ya existían muchos excelentes diccionarios de la lengua española: "[…] para que se cerciorara, de que mi diccionario era muy diferente de los que eran conocidos. ¿Cómo habían de ser iguales, si mi libro solo se ocupaba de los provincialismos cubanos y de algunos términos americanos de uso frecuente en Cuba y los suyos de los

vocablos castellanos, de los provincialismos españoles y de mayor, o menor número de dicciones americanas y filipinas, gracias esto último a las diligencias de Vicente Salvá?".

Y añade más adelante: "¿Cómo habían de ser iguales, vuelvo a repetir, si mi diccionario a más de ser provincial es obra única en su género, redactada bajo las prescripciones de un método enteramente nuevo?".

Aprovecha Macías la explicación del criterio diferencial que sustenta en su diccionario para criticar las definiciones sobre realidades cubanas que aportan los diccionarios de la lengua española, lo que implícitamente viene a ser una justificación adicional para la elaboración de su obra lexicográfica: "¿Había de copiar como dice la Academia en la 12.a edición de su diccionario, que *batey* era 'en los ingenios de las Antillas el conjunto de la maquinaria, mobiliario y demás efectos que se emplean para la zafra', cuando todo bicho viviente sabe por estas latitudes, que es la plaza o patio, en donde se levantan las fábricas, o casas, de las haciendas de campo?".

Como pauta de referencia para delimitar/contrastar las unidades léxicas objeto de descripción, utiliza Macías, además del DRAE, de donde toma la significación fundamental del vocablo, otros diccionarios españoles: las obras de Pichardo (1875), De Armas (1861), Bachiller y Morales (1883), así como también las reformas, comentarios, censuras y estudios filológicos del propio autor.

Los artículos del diccionario están bastante estandarizados y responden consecuentemente al esquema presentado por el autor en su método: "[…] siguiendo mi especial método, asiento las significaciones fundamental y metafórica de la dicción […], paso después a consignar las variantes que ha experimentado el vocablo, en seguida me ocupo de la sinonimia y homonimia del término, consigno a continuación las […] expresiones que entran a figurar, y remito mi artículo, exponiendo su etimología".

Comprobemos en el artículo lexicográfico *amamantar* cómo se refleja el método de Macías: "**Amamantar**. verbo act. —*Sign. fund*. 'Dar de mamar'. Acad. *Sign. met*. Consentir a los niños, mimarlos en demasía, o patrocinar sus faltas y en tal concepto se acostumbra a decir: a Panchito lo tienen muy *amamantado*. *Var*. **Amamantear** es muy del vulgo. —*Etim*. Se compone del prefijo *a*, y del romance *mamantar* intensivo o frecuentativo de *mamar*, derivado de *mama*, procedente del ablat. sing. de *mamma*, amamantadísimo, amamantadito, amamantado, amamantador y amamantamiento".

Hemos reproducido un artículo lexicográfico de Macías para comprobar si seguía su "método" de manera consecuente. En efecto, es fiel a la estandarización propuesta. No obstante, habría que señalar tres puntos no mencionados por el autor, que aparecen también en los artículos lexicográficos:

1. Crítica a las definiciones (explicaciones) de las fuentes documentarias.
2. Ilustración del uso del vocablo con ejemplos construidos por el autor.

3. La formación de palabras.

El hecho de que Macías no incluyera la ejemplificación en su esquema se explica porque no la aplica consecuentemente en todos los artículos. En lo que respecta a los resultados de la formación de palabras que sí registra sistemáticamente, no podemos saber si responde a un criterio contrastivo, salvo que se entienda en este sentido la observación que aparece en el artículo *administrar*: "Solo apuntaremos administración, porque *los otros derivados no son de este Diccion*" [la cursiva es nuestra].

En cuanto al criterio normativo que, como señalamos anteriormente, se observa ya de modo incipiente en Pichardo, no aparece en el diccionario de Macías, como se desprende de la crítica que hace a algunas de las llamadas *voces corrompidas* por Pichardo. Desde el punto de vista de la información contrastiva, es indudable que encontramos en Macías una serie mayor de datos que en el diccionario de Pichardo. Esta abundancia de datos responde a que el *Diccionario cubano etimológico* registra también el significado que tiene la unidad léxica en el español general, en una serie de diccionarios peninsulares y en obras lexicográficas cubanas.

1.3 *El diccionario cubano. Suplemento a la 14.ª edición del Diccionario de la RAE de la Lengua*, de Constantino Suárez (*El Españolito*)

El diccionario tiene un objetivo muy práctico: llenar el vacío que se había originado en la producción lexicográfica cubana después del diccionario de Pichardo, pues el de Macías fue publicado en México y no tuvo difusión en Cuba. El subtítulo de la obra, "Suplemento a la 14.a edición del Diccionario de la R.A.E. de la Lengua", refleja explícitamente su carácter complementario.

Como fuentes documentarias para la delimitación de los elementos léxicos que registra, Suárez utiliza, entre otras, el *Diccionario provincial* de E. Pichardo (no aclara la edición con la que trabaja); Nuevo apéndice O-Z, tomo 28 del *Diccionario enciclopédico hispanoamericano*, de Montaner y Simón (estas dos obras le sirven de apoyo para la explicación lexicográfica de los términos de Zoología y Botánica); la *Lexicografía antillana* (1914). Otras obras de carácter general y particular utilizadas por el autor son *El pequeño Larousse ilustrado*, de Toro y Gisbert; *El diccionario de Salvá*; *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano* de J. R. Cuervo; *El castellano en Venezuela*, de Julio Calcagno; el *Vocabulario criollo-español sudamericano* (1911), de Ciro Bayo.

La 14.a edición del DRAE fue, según palabras del autor, su principal fuente de información, "su estrella polar para encontrar el mayor número de afinidades entre el léxico cubano y la lengua de Castilla". La única crítica que considera pertinente dirigirle

al Diccionario de la Academia es la siguiente (p. XIV): "El defecto más notorio [...] es que al aceptar americanismos [el diccionario académico] no indica la verdadera procedencia en muchos casos; pues solamente en la letra A, existen nueve cubanismos en el dicccionario oficial sin partida de nacimiento". Y más adelante (p. XVII): "En la 14.ª edición figuran solamente 138 cubanismos, de los cuales muy cerca de la mitad son de escaso interés o de uso poco extendido".

Para confeccionar el *corpus* del diccionario toma en cuenta también la oralidad: "Podemos asegurar que de labios del pueblo hemos tomado al oído más de la cuarta parte de las voces contenidas en este vocabulario, y que aparecerán en su casi totalidad definidas por primera vez con las acepciones que aquí tienen".

Su criterio para la selección y clasificación de las unidades léxicas responde a las siguientes distinciones: *cubanismos* (Cub): palabras de origen cubano aunque se usen fuera de la isla; se señala con un asterisco los aceptados por la Academia; a) *americanismos* (Amer): vocablos de uso en Cuba aunque se hayan formado en otro país hispanoamericano o se empleen en toda Hispanoamérica; b) *voces comunes* (común): las de origen castellano que se usen en España o América.

La condición determinante para incluir o no voces de las dos últimas categorías es que no hayan sido aceptadas por la Academia. A diferencia de Pichardo y de Macías, registra Suárez palabras tabuizadas, con lo cual subraya el enfoque descriptivo aplicado en la elaboración del diccionario. Esta selección la justifica así: "Entendemos nosotros, con el apoyo de los que probablemente conocen mejor estas cuestiones, que en un diccionario, particularmente si es *provincial*, deben entrar cuantas voces autoriza el generalizado uso, sean aristocráticas o plebeyas, delicadas o repugnantes, que para algo es diccionario […]. Al hacer un diccionario, el autor se impone el deber filológico y social de advertir qué voces son de buen uso, cuáles son impropias y sus razones, y cuáles merecen condenación por obscenas u otras causas".

En cuanto a las definiciones, es indudable que las más logradas son aquellas en las que Suárez se basa en una obra lexicográfica anterior —los zoónimos y fitónimos—, así como otras designaciones de las realidades específicas cubanas. No sucede así, sin embargo, con explicaciones de las voces coloquiales, en las que no se observan los principios lexicográficos más elementales: "**guayo**. *cub. m. vulg*. Dice así el vulgo a la moneda de un duro, de plata, y él sabrá por qué. **brisa**. *cub. f. fam*. Así dice la gente del pueblo, no sin cierto gracejo, en vez de apetito: 'Tengo brisa; voy a meterme la frita'".

Los artículos del diccionario brindan información gramatical, estilística —niveles de uso— sobre la frecuencia de uso, la vigencia, etimología y sinonimia del vocablo, así como ejemplos creados por el autor, esto último de forma irregular. No incluye la sintagmática dentro del artículo lexicográfico como los diccionaristas anteriores, sino

en un apéndice al final del *corpus*, con la siguiente explicación: "Para un diccionario general nos parece un método excelente, no así para un diccionario particular o provincial, en el que la mayoría de las voces carecerán de frases particulares y de refranes, por lo que esas y estos andarían como perdidos, con lo que no ganarían la amenidad que tienen en grupo […]. Además, en apéndices, podrán ser aprovechadas más fácilmente por los coleccionistas, y continuar la recopilación".

1.4 *El léxico cubano. Contribución al estudio de las voces que lo forman*, de J. M. Dihigo

La obra de Dihigo no pudo ser completada, pues se publicaron solamente dos tomos —t. I (letra A), 1928; t. II (letra B), 1946—, en los cuales se presenta un acucioso estudio de una nómina de cubanismos en la que predomina el aspecto fonético con citas de diferentes diccionaristas. La mayor parte de los datos que registra Dihigo en los dos tomos fueron tomados de su obra *El habla popular a través de la literatura cubana*.

1.5 *Catauro de cubanismos, Nuevo catauro de cubanismos*, de F. Ortiz

Ortiz, enciclopedista y etnógrafo, más bien fue un polígrafo que se dedicó por entero a la investigación de la cultura cubana, como lo demuestra la bibliografía de sus trabajos y la amplia labor desarrollada como promotor de la investigación científica en distintos campos. *El Catauro…*, que constituye su primer acercamiento al estudio del léxico cubano, es el fruto de la ampliación de una reseña que hizo don Femando al *Diccionario cubano* de Constantino Suárez (1921), como confiesa el autor en el prólogo al *Catauro…*: "Nació la idea de recopilar en un *Cataurito* cubanismos y apuntaciones lingüísticas, al leer un valioso *Vocabulario cubano* y analizarlo para las notas bibliográficas de aquella revista" [*Revista Bimestre Cubana*]. Puede decirse que la entrada de Ortiz en el ámbito de la lexicografía fue coyuntural, pues la gama de aspectos culturales que le interesaban no comprendía el lexicográfico. Creemos que su propósito inicial fue, más bien, completar el diccionario de Suárez con los apuntes sobre distintos vocablos que había acumulado como resultado de sus investigaciones anteriores.

El *corpus* del *Catauro…* fue publicado por partes en la *Revista Bimestre Cubana* durante 1921 y 1922, y como libro en 1923. Su primera deficiencia fue tener el mismo ordenamiento arbitrario con que las voces habían ido saliendo en la revista, es decir, sin un orden alfabético. Es indudable que, por su génesis, el *Catauro…* no tuvo grandes pretensiones. Se trataba simplemente de un primer acercamiento de Ortiz a la explicación del léxico cubano. El propio título de *Catauro…*, en el que recopila Ortiz una serie de vocablos y neoformaciones no registradas por Suárcz, por un lado, y enmienda ciertas definiciones y etimologías, por otro, nos indica que no se trataba, en

realidad, de un diccionario, sino de un "envase" en el que se recopila información que puede servir para empeños mayores.

En el *Nuevo catauro de cubanismos*, publicado como obra póstuma (1974) más de dos años después de la muerte del autor, no es solamente la ampliación del primer *Catauro…*, sino una obra cuantitativa y cualitativamente superior. En efecto, cuarenta años más tarde, y cumpliendo la promesa hecha en 1923, dice: "Pensamos, si el porvenir no nos es ingrato, preparar pronto una edición de este mamotreto con las papeletas ordenadas alfabéticamente, con algún mejor aliño y enmiendas y adiciones". Ortiz retoma el primer *Catauro…,* le hace adiciones, supresiones, enmiendas, y de esta reelaboración surge el *Nuevo catauro…*, en el cual se incluye toda una serie de vocablos sobre diversos temas cubanos, como señala A. L. Fernández (1974), uno de los editores: "Entre uno y otro [los dos catauros] median sus amplios estudios en materia negra, especialmente la música; *Los instrumentos de la música afrocubana* constituye un registro de voces cubanas de que es deudor el *Nuevo catauro…* Asimismo, sus estudios en el sector azucarero y tabacalero que se coronaron con el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* le ofrecieron la oportunidad de agotar el rico vocabulario de esos dos baluartes de nuestra economía […]. Están también sus ensayos en el terreno aborigenista, lo cual le permitió […] trazar con más seguridad de criterio el periplo histórico de muchos vocablos, arrojando luz sobre muchas mixtificaciones etimológicas".

Cuando se valora la labor lexicográfica de Ortiz no se puede perder de vista que su análisis de las voces que registraba era fundamentalmente etnográfica, es decir, consideraba el vocablo como un fenómeno inserto en la cultura viva.

Ello explica el porqué muchos de sus artículos lexicográficos son, de hecho, pequeñas disertaciones en los que aportaba algo más que una definición enciclopédica del vocablo. Veamos, por ejemplo, los artículos de *cabildo*, *cafunga*, *conuco*, *chulo* y otros.

A pesar de los muchos méritos que tiene el *Nuevo catauro de cubanismos,* por la información etnográfica que brinda, presenta una serie de deficiencias desde el punto de vista lexicográfico:

a. Disparidad de criterios en la confección del *corpus* del diccionario.
b. Marcadas diferencias en el tratamiento lexicográfico de los vocablos.
c. Inconsecuencias en el registro de las marcas gramaticales y diatópicas.
d. Explicaciones etimológicas, resultado de la intuición y la erudición del autor que, en muchos casos, son totalmente infundadas.

A pesar de las deficiencias señaladas, las explicaciones etimológicas que hace Ortiz de ciertos vocablos en las que deja sentada su procedencia africana, aunque no siempre estén

bien fundamentadas, ayudaron a contrarrestar la corriente aborigenista, que primaba en esos años, para explicar muchas etimologías desconocidas.

Un punto de mucho interés discutido por Ortiz —y en general en toda la dialectología— es el concepto de *cubanismo* y de un *diccionario de cubanismos*. Veamos qué escribe en el comentario que hace al diccionario de Constantino Suárez (1921): "Y quizás habrían de ser contadísimos los vocablos exclusivamente cubanos […]; y en razón de verdad, *antillanismos* debieran de llamarse los más de ellos, que no *cubanismos*, como han sido motejados malamente. […] estimamos cosa poco menos que imposible hacer un vocabulario de cubanismos, o de chilenismos […] etc., sin un plan integral hispanoamericano. Mientras no se acometa la obra […] seguiremos dando los iberoamericanos por voces propias de Cuba, pongo por caso, las que se oyen también en México, Quito, Tegucigalpa, Bogotá, Lima o Buenos Aires […]. Desde este punto de vista la labor de Suárez, como la de otros (¿por qué no decirlo?) más técnicamente preparados en una orientación científicamente filológica, no podrán pasar de tareas de acopio para la edificación común, que ha de ser obra colectiva, sesuda y paciente" [1985: 22-23].

1.6 *Léxico mayor de Cuba*, de E. Rodríguez Herrera

Editado en dos tomos —A-F, 1958; G-Z, 1959—, el *Léxico mayor…* de Rodríguez Herrera recuerda, por su génesis, el *Catauro…* de F. Ortiz. En efecto, en 1953 se editó el *Pichardo Novísimo*, título con el que sale a la luz una novísima edición del *Diccionario provincial casi razonado de vozes y frases cubanas*, corregida y ampliamente anotada por E. Rodríguez Herrera. Esta edición sirvió de base para la confección del *corpus* del *Léxico mayor…* La finalidad del diccionario es, según expone el autor: "suministrar a nuestro pueblo de cultura media en Cuba un cúmulo de vocablos que necesariamente debe de conocer para enriquecer su lenguaje habitual, ya en lo literario como en el orden científico".

Este diccionario es la primera de las obras lexicográficas comentadas que se refiere de manera explícita a los destinatarios del diccionario: "Hemos escrito este *Léxico mayor…* con el sincero deseo de servir principalmente a los señores profesores de enseñanza media, maestros públicos y periodistas".

El título de la obra responde al criterio sustentado por Rodríguez Herrera acerca de la imposibilidad de determinar cuáles vocablos son realmente cubanismos. Puesto que la marcación del origen y la procedencia de las voces que circulan en una nación es tarea harto difícil y riesgosa. Así nos dice: "Tal es la razón primordial que nos ha privado de intitular este modesto trabajo 'Diccionario cubano' o de 'voces cubanas', como

hicieron otros ilustrados coterráneos, publicando, como J. M. Macías, un 'Diccionario cubano', o como el doctor J. M. Digo, un 'Léxico cubano', ni como otros que han seguido las huellas trazadas por don Esteban Pichardo el pasado siglo".

Como en todas las obras posteriores a la de Pichardo, en el *Léxico mayor de Cuba* ocupa un lugar destacado las denominaciones de flora y fauna, así como información especializada de las industrias fundamentales del país: la azucarera y la tabacalera. Incluye, además, neologismos, galicismos y, sobre todo, anglicismos. Es el primer diccionario cubano que registra unos doscientos cincuenta anglicismos. Dentro de la nomenclatura de acceso alfabética atiende también la sintagmática. Los artículos del diccionario ofrecen información gramatical y estilística, sobre la frecuencia de uso, la localización diatópica, dentro y fuera de Cuba, y la vigencia de muchos de los vocablos; en los artículos de referencia —las remisiones— se incluyen también ejemplos creados por el autor y citas de textos literarios del pasado siglo.

Ahora bien, estas citas, de indudable valor filológico, no pueden cumplir la función testimonial que se les atribuye, puesto que en los casos en que no aparece en el artículo indicación sobre la vigencia del vocablo, el usuario del diccionario no puede asegurar si este es obsolescente u obsoleto, si se trata de un historicismo o de un arcaísmo. El criterio enciclopédico sustentado por Rodríguez Herrera se refleja claramente en el tratamiento que da a unidades léxicas registradas, como *ahogagatos*, *alegría* y otras.

Por otra parte, el criterio normativo que él aplica en el análisis de las unidades léxicas del *corpus*, como todos los diccionaristas posteriores a Pichardo, se debate entre dos posiciones: a) combatir todos los vocablos que considera desviaciones de la norma académica; b) defender el uso de determinados elementos aunque no sean precisamente los que designan realidades cubanas específicas.

1.7 *El habla popular cubana de hoy*, de Argelio Santiesteban

El diccionario de Santiesteban ha tenido tres ediciones (1982, 1985, 1992). Además del *corpus* de unidades léxicas, consta de diez epígrafes —con advertencias y aclaraciones varias— y tres apéndices en los cuales el autor registra algunas voces y giros populares: "Si el sufrido lector se lo permite, el autor pretende demostrar a pesar de lo copioso de la bibliografía existente, que no es esta una obra superflua".

Al analizar la vigencia de los vocablos populares señala que en el diccionario de Suárez un 64% del *corpus* corresponde a la nomenclatura popular de zoónimos y fitónimos; de los restantes vocablos, menos de la cuarta parte se encuentra en uso. Más adelante expone la segunda razón que lo ha motivado a emprender la elaboración de su diccionario: "Todo lo anterior es justificación sobrada para la ejecución periódica del inventario que nos ocupa, pero hay otra razón que nos mueve: el cúmulo de dislates

que con respecto a nuestra habla recogen los diccionarios editados allende el mar. La ignorancia de la Academia española es enciclopédica al respecto, pues su léxico está plagado de 'cubanismos' que los cubanos desconocemos".

Quedan así plasmados los criterios sincrónico, diatópico, contrastivo, diferencial y descriptivo que aplica el autor como base para la selección de las unidades léxicas que registra. Siguiendo la tradición entronizada después de Pichardo, Santiesteban utiliza para componer el *corpus* de su diccionario todas las obras lexicográficas anteriores: "Para rematar esta jornada en que comentamos la bibliografía, el autor desea aclarar […] que se ha servido de todas las fuentes en jícara generosa".

La nomenclatura del diccionario se compone principalmente de voces que designan nuestras realidades: a) las voces que la Academia registra como cubanismos, americanismos o de otro uso regional, siempre que en Cuba se escuchen; b) las que aquí se usan y la Academia ignora, sean cubanismos, americanismos o voces que el pueblo español también utiliza (señaladas *com.*, comunes). La anotación *Cub.* (Cuba) como única aclaración de uso regional no extiende un certificado de cubanía indiscutible. Interprétese como que el autor no ha tenido pruebas de su uso en otras tierras.

Una de las características del diccionario de Santiesteban es que, a diferencia de los repertorios lexicográficos que le precedieron, y en los cuales confiesa haberse apoyado, presta muy poca atención a aquellas voces que aportan información especializada: zoónimos, fitónimos y otras voces de esferas como el béisbol, el tabaco y el azúcar. Las explicaciones de los zoónimos son muy pobres. Es dable pensar que el deseo de eludir la amplitud enciclopédica lo haya llevado a una concisión extrema en las definiciones.

La estructura del texto lexicográfico es poco formalizada, y las definiciones se caracterizan, en muchos casos, por su circularidad. Este diccionario, si bien contiene muchos vocablos de uso popular que no habían sido registrados en los diccionarios anteriores por ser palabras tabuizadas, sobre todo, de las esferas sexolálica y escatológica, no presenta ninguna aportación metodológica para la lexicografía cubana en lo que respecta a la aplicación de métodos descriptivos, ya existentes en la época en que se elaboró el diccionario.

1.8 *Diccionario del español de Cuba-Diccionario del español de España*, de Gisela Cárdenas y Antonia Ma. Tristá, con la coordinación de R. Werner

Este diccionario, realizado de acuerdo con la metodología de la Universidad de Augsburgo, Alemania, se basa en una combinación de criterios para la selección de los elementos léxicos que formarán el *corpus* del diccionario:

a. *Criterio geolectal*. Se registran solamente elementos léxicos del español usual en Cuba.

b. *Criterio de la sincronía*. Son objeto de tratamiento solamente los elementos léxicos del español de Cuba usuales durante las décadas de los ochenta y noventa del pasado siglo.

c. *Criterio diferencial*. Se registran solo unidades léxicas del español cubano que presentan en su uso actual algún rasgo diferenciador con respecto al español peninsular.

d. *Criterio de la difusión geográfica mínima*. De acuerdo con este criterio, casi todos los elementos léxicos registrados como usuales en el español cubano son usuales en todo el país. La mayoría de los regionalismos registrados son conocidos, en líneas generales, por los habitantes del resto del país como elementos típicos de la oralidad de esas zonas.

e. *Criterio de frecuencia y actualidad mínima*. Por él se registran solamente los elementos léxicos encontrados en textos primarios de procedencia cubana y cuyo uso ha sido confirmado por distintos informantes.

f. *Criterio restrictivo con respecto al vocabulario onomástico*. Con arreglo a este criterio no se registran nombres propios (antropónimos, topónimos, nombres de instituciones, etc.).

Respecto a la información que se presenta en los artículos lexicográficos, podemos distinguir, según criterios formales, las siguientes clases, algunas de las cuales se encuentran en cada artículo, mientras que otras se hallan solamente donde las requiera una determinada característica de la unidad léxica que se describe:

- Las llamadas *definiciones*, que ofrecen información semántica y pragmática.
- Las denominadas *marcas de uso*, que son indicaciones pertenecientes a inventarios limitados y contienen información sobre marcaciones estilísticas, restricciones de uso determinadas por factores sociales y situacionales.
- Las indicaciones también pertenecientes a repertorios limitados de acotaciones formalizadas, sobre la categoría gramatical de las palabras, el género de los sustantivos y la transitividad o intransitividad de los verbos.
- Las indicaciones sobre el régimen de verbos y de unidades léxicas pluriverbales que funcionan como sintagmas verbales.
- Aquellas formalizadas sobre la diferencia de uso, respecto a una unidad léxica, entre el español cubano y el peninsular.
- Las indicaciones sobre variantes léxicas.

- Las indicaciones sobre sinónimos que tiene una unidad léxica en el español peninsular y el cubano.
- Las observaciones sobre diversos detalles no señalados mediante las otras clases de indicaciones y que están reunidas en segmentos de los artículos que van encabezados por las abreviaturas *obs.* y *OBS.*
- Las remisiones explícitas que establecen una relación de una unidad léxica con otra tratada en otro artículo, u otra parte del mismo artículo.

El establecimiento de esta metodología y su rigurosa aplicación constituye una distinción sustancial entre este diccionario contrastivo-diferencial y las obras lexicográficas anteriores; por consiguiente, es el primer indicador de un viraje cualitativo en la concepción moderna de la lexicografía cubana.

1.9 *Diccionario ejemplificado del español de Cuba*, de Antonia Ma. Tristá y Gisela Cárdenas Molina

Aunque basado en la misma metodología del *Diccionario del español de Cuba*, el *Diccionario ejemplificado…*, aunque es diferencial, no es contrastivo, e introduce un complemento muy importante: la *ejemplificación*, pues, citando una muy conocida frase de Voltaire, "un diccionario sin ejemplos es un esqueleto"; por consiguiente, a las innovaciones resultado de la metodología empleada se añade una rigurosa documentación para todos los usos registrados y la presencia de citas reales en todas las entradas, que convierte al diccionario en el primer repertorio lexicográfico cubano con una ejemplificación sistematizada.

1.10 *Diccionario esencial del español de Cuba*, de Gisela Cárdenas, Antonia Ma. Tristá y Roxana Taquechel

Precisamente el lector a quien va dirigido el diccionario determinó la confección del *corpus* que está formado por vocablos extraídos de los libros de texto y de materiales de los medios de difusión masiva, acompañados de ejemplos creados por las autoras con la intención didáctica de mostrar en un contexto la palabra que se ha definido, para que pueda vérsela en acción después de haberla analizado en forma conceptual.

Siguiendo la metodología empleada en los dos diccionarios anteriores, menos en la formación del *corpus*, las autoras presentan un diccionario de tipo particular en la lexicografía cubana. Como ya se ha señalado, los diccionarios hechos en Cuba se caracterizan por ser contrastivos y diferenciales. El *Diccionario esencial…* es la primera

obra lexicográfica cubana que no tiene en cuenta la *contrastividad* ni la *diferencialidad* respecto a España. Es un *diccionario integral*, pues registra los usos cultos cubanos y, naturalmente, los del español panhispánico. Es, por tanto, un *diccionario normativo/descriptivo*. Por ello, constituye un factor de máxima importancia en el establecimiento y fijación de la norma prescriptiva en el español de Cuba, esto en cuanto a lo normativo. Lo de descriptivo está dado por el enfoque comunicativo y funcional, cuya finalidad principal es dotar al usuario de los recursos de expresión y comprensión sobre los usos lingüísticos y comunicativos que le permitan un empleo adecuado de los diversos códigos utilizados en situaciones y contextos variados.

Si bien es verdad que la mayoría de las veces las necesidades de los hablantes tienen que ver más con las actividades de "comprensión" del mensaje que con las de su "producción", no es menos cierto que las realizaciones del sistema son variadas y no todos los usos tienen el mismo grado de aceptación. Por ello, el *Diccionario esencial…* incorpora varios anexos para suplir la carencia de una gramática normativa que les resuelva las dudas que tienen muchos usuarios de los diccionarios. Entre los fenómenos recogidos en los anexos tenemos:

1. Normas ortográficas: uso de las mayúsculas; la acentuación; los signos de puntuación; partición de las palabras al final del renglón.
2. Repertorio de siglas, abreviaturas y acrónimos nacionales y extranjeros de uso frecuente.
3. Modelos de conjugación de verbos regulares e irregulares.
4. Repertorio de nombres científicos de zoónimos y fitónimos.
5. Relación de plurales anómalos.
6. Régimen preposicional.

Rasgos convergentes y divergentes de los diccionarios cubanos

1. En todas las obras lexicográficas el orden alfabético es el medio para acceder a las entradas que, a su vez, dan acceso a la información contenida en el artículo lexicográfico.
2. Todos los diccionaristas posteriores a Macías sustentan un criterio purista en sus obras. No indican claramente el concepto diferencial en que se basan.
3. La base metodológica está muy poco desarrollada, pues los lexicógrafos se fijan, generalmente, en una selección diferencial de las unidades léxicas tratadas, por un lado, y por otro, les faltan elementos diferenciales y contrastivos en la selección y presentación de la información lexicográfica.

4. Todos los diccionaristas acogen de manera acrítica los materiales de las obras precedentes para la composición del *corpus* del diccionario que pretenden confeccionar, lo que permite hablar de intertextualidad, una de las notas más habituales en el género diccionario.
5. La selección de las unidades léxicas que formarán el *corpus* del nuevo diccionario se apoya en criterios varios, además del diferencial: histórico-etimológico, enciclopédico —salvo el de Suárez y el de Santiesteban—, así como también en criterios prescriptivo y normativo respecto al uso del vocablo en cuestión.
6. Los diccionaristas no plantean explícitamente los criterios que permiten decidir cuáles son las voces peculiares de la variante cubana. No determinan el público al cual va dirigido el diccionario, salvo el *Léxico mayor…* de Rodríguez Herrera. Esta ambigüedad dificulta establecer cuáles datos lexicográficos sobre las unidades léxicas registradas deben aparecer en el artículo lexicográfico, así como las estructuras de su presentación lexicográfica.
7. No toman en cuenta las necesidades nominativas cambiantes, un nuevo sistema de comunicación social que se instaura. Un caso muy ilustrativo al respecto, ya en el primer cuarto del siglo xx, es el *Vocabulario cubano*, de Suárez. Editado diecinueve años después del cese de la dominación española en Cuba, no registra los vocablos que necesariamente surgieron con la transformación del aparato gubernamental y otros cambios, sobre todo en la esfera administrativa y sociopolítica.
8. La ejemplificación es bastante irregular. Se trata, por lo general, de ejemplos creados por el autor. En los pocos casos que registran citas de textos literarios, estas no cumplen la función testimonial que se les atribuye, puesto que el usuario no puede asegurar, en los casos en que no aparece en el artículo indicación sobre la vigencia del vocablo, si este es obsolescente, obsoleto o si se trata de un historicismo.
9. Registro de vocablos especializados, sobre todo de la flora y la fauna.
10. Práctica de la lexicografía individual: todas las obras están confeccionadas por un solo autor.
11. No todos los diccionarios se ocupan de la etimología.

Hay que señalar que los tres últimos diccionarios comentados —*Diccionario del español de Cuba*, *Diccionario ejemplificado…* y *Diccionario esencial…*—, aunque son diferenciales y, salvo este último, contrastivos, no comparten algunos de los puntos comunes señalados debido a que han sido elaborados de acuerdo con los criterios desarrollados en la lexicografía moderna, tanto en la selección de los elementos lingüísticos del

corpus del diccionario, su tratamiento, la ejemplificación sistematizada y la elaboración por un equipo.

A pesar de los puntos que tienen en común las otras obras reseñadas, observamos cierta diferenciación en la selección de los vocablos y en su tratamiento lexicográfico que reflejan, indudablemente, los intereses personales y las inclinaciones de los respectivos diccionaristas en la concepción y realización de la obra. Ello se explica claramente cuando en el análisis se aplica no solamente un enfoque metalexicográfico, sino también un enfoque etnolexicográfico, basado en criterios de la antropología cultural.

Una visión antropológica de los diccionarios nos permite entender que estas obras son objetos culturales fuertemente semantizados con una intencionalidad ideológica que nos hablan de la cultura de las sociedades y de sus mentalidades. La función de memoria social colectiva que cumple el diccionario es de naturaleza doblemente cultural: a) transmite el tipo de información y contenidos evocados en el estudio; b) es testimonio de una actitud respecto a la lengua que supone una puesta en relación con el pasado para ofrecer una imagen cultural que puede ser nacional.

Pero ¿puede confiarse ciegamente en la información que ofrece y explica el diccionario, sobre todo aquella destinada a la descripción de las hablas en uso? Partiendo del enfoque antropológico, debemos contestar que no, puesto que aunque el lexicógrafo se propone siempre la explicación sistemática y científica de las unidades léxicas que compone el *corpus* de la obra, no puede evitar que su cosmovisión particular influya grandemente en la elaboración del diccionario.

Prueba de ello es que en el momento de hacer restricciones en la macroestructura de la obra, en la selección de las entradas se aplican criterios científicos e ideológicos que están matizados por la carga afectiva e idiolectal de los autores, investigadores e incluso de los editores del trabajo. Es decir que, al analizar el diccionario, observamos una mediatización ideologizada y, en ocasiones, hasta manipulada en la confección del *corpus* que va a ser descrito en la obra.

En los puntos comunes que tienen las obras comentadas —los cuales han permitido generalizar el criterio, al menos en Cuba, de que elaborar un diccionario es simplemente copiar de otro— observamos cierta diferenciación en, la selección de entradas y en el tratamiento lexicográfico a las unidades léxicas que reflejan indudablemente tendencias epocales, los intereses personales y las inclinaciones de los respectivos diccionaristas en la concepción y realización de la obra.

Pichardo sustenta un criterio eminentemente descriptivo en las primeras ediciones de su diccionario, el cual va cambiando paulatinamente en las ediciones posteriores a tono con las corrientes en boga de la época. En correspondencia con la finalidad de

su diccionario, registra una serie de términos técnicos relacionados con la industria azucarera y las operaciones que abarcaba. Se ocupa también en el prólogo de apreciaciones de índole sociolingüística y antropológico-cultural, como son la variación diatópica, esto es, el registro de abundantes regionalismos, la variación sociolectal y la división en zonas dialectales de Cuba, aspectos que no encontramos en ninguno de los diccionarios posteriores.

Macías, aparte de sus fuertes inclinaciones etimológicas, concepción que aparece ya en el título de su obra, considera que todo diccionario, aun los provinciales, debe recoger los nombres geográficos. Así, además del material lingüístico tratado por Pichardo, registra los vocablos del *Nomenclator geográfico*. Ofrece también, y esto es muy importante porque es el único diccionarista que lo hace, una metodología para elaborar los artículos lexicográficos, la que aplica de forma coherente.

Suárez acoge en su *Vocabulario cubano* una serie de palabras tabuizadas para señalar, según palabras del propio autor, "cuáles voces merecen condenación por obscenas u otras causas", con lo cual reconoce explícitamente el enfoque normativo de su diccionario.

Ortiz, debido a sus intereses de polígrafo y etnógrafo, registra un número de indigenismos con la intención manifiesta de aclarar su etimología, así como otras voces de la música afrocubana y de algunos ritos. Expone también explicaciones etimológicas de ciertos vocablos con las cuales deja sentada su procedencia africana que, aunque no siempre estén bien fundamentadas, ayudaron a contrarrestar la corriente aborigenista que primaba en esos años para fundamentar muchas etimologías desconocidas.

Rodríguez Herrera es el único de los diccionaristas estudiados que reconoce explícitamente el público al cual está dirigido el diccionario: "Hemos escrito este *Léxico mayor…* con el sincero deseo de servir principalmente a los señores profesores de enseñanza media, maestros públicos y periodistas". En su macroestructura incluye neologismos, galicismos, y es el único diccionario que incluye abundantes anglicismos (unos doscientas cincuenta). El criterio normativo con que analiza las unidades léxicas se debate entre dos posiciones: por una parte combate todos los vocablos que considera desviaciones de la norma académica y, por otra, defiende el derecho de uso de determinados elementos, aunque no sean precisamente los que designan realidades americanas específicas.

Finalmente Santiesteban, que rompe la tradición lexicográfica cubana en cuanto a la información especializada. Esto es, no incluye en su diccionario términos de la flora, recoge pocos zoónimos y muy pocos términos referentes a nuestras dos industrias principales: la azucarera y la tabacalera. Registra, sin embargo, una gran cantidad de

vocablos populares, regionalismos —de la zona oriental fundamentalmente— , y lo más importante, abundantes voces fuertemente tabuizadas de las esferas sexolálica y escatológica que no se registran en los diccionarios anteriores.

Es evidente que de la compilación de todos estos trabajos se obtiene un material lingüístico interesante para el estudio del español cubano. Por ser diatópicamente diferenciales, todas las obras lexicográficas cubanas, en mayor o menor medida, han puesto de manifiesto la existencia de una variación geolectal, tanto supranacional como nacional, a pesar de las opiniones y tendencias que se han negado a reconocer esta realidad en los distintos períodos históricos.

Los diccionarios nacionales cubanos comentados aquí presentan, en líneas generales, características comunes a los del resto de los países hispanoamericanos que han tratado de recopilar los rasgos diferenciales de sus respectivas variantes de lengua, tomando como base de la comparación el español peninsular, como se refleja en el DRAE. Su principal rasgo caracterizador es la persecución de una doble finalidad. Por un lado, intentan la descripción del uso lingüístico particular de su país, en nuestro caso de Cuba: los alimentos, los comportamientos, la tradición y el progreso, la flora y la fauna, la historia, la política, los formalismos, lo nacional y lo regional, el origen y la actualidad de nuestro acontecer y devenir; por otro, motivados por un criterio purista y normativo, señalan lo que consideran incorreciones y barbarismos. Se trata, como señala L. F. Lara (1979), para toda la producción lexicográfica de Hispanoamérica de repertorios de exotismos, de una *lexicografía complementaria*, orientada a elaborar diccionarios diatópicamente diferenciales que si es verdad que contienen, en su conjunto, una rica información acerca de las realidades cubanas —lingüísticas y extralingüísticas—, no es menos cierto que adolecen de deficiencias desde un punto de vista metodológico y contenidista.

Ahora bien, cuando se habla de la lexicografía cubana e hispanoamericana en general, es lugar común referirse a las deficiencias y a la poca calidad de las obras que la representan, y se les reprocha a los autores la no observancia de determinados criterios. Aunque, en sentido general, estamos de acuerdo con estas observaciones, creo que, al hacer estos análisis, no se toman en cuenta los factores temporales y geográficos, ciertas tendencias lingüísticas, sociales e incluso políticas, y, sobre todo, ideológicas, el aislamiento de la isla y, como resultado —¿por qué no?— la ignorancia de las corrientes que se desarrollaban en algunos países de Europa en las distintas épocas. Esto se ve claramente cuando comparamos los artículos lexicográficos de Pichardo y de Macías. Es indudable la superioridad técnica de los artículos del segundo, sin tomar en cuenta la etimología, naturalmente, respecto a los del primero.

Es innegable que en décadas pasadas, en el ámbito de la lexicografía, el diccionario se consideraba un producto despersonalizado, exponente de una objetividad que no tiene relación con el objeto que describe y, por tanto, no podía reflejar la mentalidad, la ideología, los intereses y las significaciones de las costumbres subyacentes a las palabras que registra.

Pero el desarrollo experimentado por la lexicografía en los últimos tiempos ha puesto de relieve el papel que juega el diccionario en la sociedad, la importancia que tiene para el más amplio público, la visión que de él tienen las personas cultas, la relación del diccionario con los medios de comunicación, con las políticas lingüísticas, su conexión con las ideologías y con los usuarios y, por último, su influencia normativa.

Esta evolución ha acarreado una diversificación del centro de atención y ha dado lugar a enfoques varios en el estudio de los diccionarios, no solo metalexicográfico, sino también sociolexicográfico y etnolexicográfico, basados en criterios que coinciden con los de la antropología cultural.

Esto se observa claramente en la diccionarística cubana. A pesar de los puntos que tienen en común las obras lexicográficas hechas en el país, observamos cierta diferenciación en la selección de las entradas y en su tratamiento lexicográfico que reflejan, indudablemente, una mediatización ideologizada a la cual nos referimos anteriormente, esto es, la cosmovisión, los intereses personales y las inclinaciones de los respectivos diccionaristas en la concepción y realización de la obra.

Es indudable que para poder extraer de los diccionarios la mayor y más amplia información posible es necesario verlo —más allá de su papel auxiliar en la búsqueda y referencialización del conocimiento, de sus valores técnicos en cuanto a su elaboración—, como un producto muy cargado de informaciones históricas, sociológicas, ideológicas y antropológico-culturales, que no siempre resultan evidentes en la simple descripción del vocablo.

Si se considera la finalidad y los efectos del diccionario en función de su difusión y de su empleo social, comprobamos que la finalidad didáctica es modelada por las instituciones como un reflejo de posiciones ideológicas y culturales precisas que varían según las culturas y, dentro de una misma cultura, según las épocas.

El léxico actual de Cuba y los diccionarios que lo reflejan son extraordinarios instrumentos de comprensión histórica, sociológica y etnográfica. Reflejo de la cultura de los hombres, el léxico los revela irremisiblemente. Producto cultural, el diccionario se encarga de describir el universo a través del léxico. Como este, revela también al que lo construye y nos ofrece una imagen de la comprensión etnográfica del mundo.

En el presente, la lexicografía cubana se orienta cada vez más en una dirección innovadora en el sentido que, dejando de lado el enfoque *diferencial*, aplica el enfoque *integral* con una visión antropológica, esto es, a registrar todos los elementos léxicos que aparecen en la norma cubana sin considerar si se dan también en España o no, pues es el único modo de descubrir el volumen y el contenido del léxico del español cubano. Por consiguiente, el esfuerzo se orienta a confeccionar diccionarios, que frente a los tradicionales "descodificadores" o "descifradores" de palabras, sirvan también como "codificadores" o "cifradores", función que siempre se les ha negado a los diccionarios nacionales.

Referencias bibliográficas

Bartlett, John Russel*: Dictionary of Americanisms. A Glossary of Words and Phrases, Usually Regarded as Peculiar to the United States*, Nueva York, 1848.

Cárdenas Molina, G. y Antonia Ma. Tristá: *Diccionario del español de Cuba-español de España*, Gredos, Madrid, 2000.

_____: *Diccionario ejemplificado del español de Cuba*, La Habana (en prensa).

_____: *Diccionario esencial del español de Cuba*, La Habana (en prensa).

Dihigo, Juan M.: *Léxico cubano. Contribución al estudio de las voces que lo forman*, vol. I, 1928; vol. II, La Habana 1946.

García de Arboleya, J.: "Vocabulario cubano", *Manual de la Isla de Cuba*, La Habana, 1852.

López Morales, H.: "Observaciones lexicográficas prepichardianas", 1987.

Ortiz, F.: *Nuevo catauro de cubanismos*, La Habana, 1974.

Pérez, Francisco J.: *Diccionarios, discursos etnográficos, universos léxicos*, Ucab, Fundación Celarg, Caracas, 2000.

Pichardo, E.: *Diccionario provincial de voces cubanas*, La Habana, 1836.

_____: *Diccionario provincial casi-razonado de voces cubanas*, La Habana, 1849.

_____: *Diccionario provincial casi-razonado de vozes cubanas*, La Habana, 1862.

_____: *Diccionario provincial casi razonado de vozes y frases cubanas*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975.

Rodríguez Herrera, E.: *Léxico mayor de Cuba*, vol. I, A-F, 1958; vol. II, G-Z, La Habana, 1959.

Santiesteban, A.: *El habla popular cubana de hoy (una tonga de cubichismos que le oí a mi pueblo)*, La Habana, 1982.

Suárez, C. (*El Españolito): Vocabulario cubano. Suplemento a la 14. "edición del Diccionario de la R.A.E. de la Lengua*, La Habana-Madrid, 1921.

"Voces provinciales", *Cuadro estadístico de la siempre fiel Isla de Cuba*, 1847.

Zayas y Alfonso, A.: *Lexicografía antillana. Diccionario de voces usadas por los aborígenes de las Antillas Mayores y consideraciones acerca de su significado y de su formación*, 2.a ed., La Habana, 1931.

Rogelio Rodríguez Coronel[143]

Lecturas sucesivas (*Jardín*, de Dulce María Loynaz, y *Delirio y destino*, de María Zambrano)

Rogelio Rodríguez Coronel (Banes, 1946). Profesor, ensayista y crítico literario. Doctor en Ciencias Filológicas. Profesor Emérito de la Universidad de La Habana. Fue decano de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana y director de la ACuL. Recibió el Premio de la Crítica en dos ocasiones y los premios del Consejo Científico de la UH y de la Academia de Ciencias de Cuba.

A Fina García Marruz, por sus irradiantes ochenta años; por su lealtad a María Zambrano, y porque nadie como ella me ha revelado enigmas de Jardín.

No sé si Dulce María Loynaz y María Zambrano intimaron durante la estancia de esta última en La Habana, entre 1940 y 1953; Cintio Vitier me ha dicho que no. Jesús Moreno Sanz, de paso por La Habana hace unos días, me cuenta de cartas cruzadas entre las dos, pero asegura que María Zambrano no conocía la obra de Dulce María Loynaz, de modo que tampoco me consta si la autora de *Delirio y destino* leyó *Jardín* en aquel entonces. No he encontrado ninguna referencia en toda la obra de Zambrano, ni siquiera de soslayo, a la de Loynaz, e igual ocurre en sentido contrario.

Cuando Loynaz concluye su novela, en 1935, Zambrano solo había publicado un libro: *Nuevo liberalismo* (1930); sin embargo, cuando *Jardín* aparece por vez primera en España, en 1951, gran parte del ideario de la filósofa y poetisa malagueña ya estaba configurado: en Buenos Aires salía a la luz su séptimo libro: *Hacia un saber sobre el alma*, aunque ese pensamiento y esa obra se enriquecerían generosamente en los años por venir.

Menos incertidumbre tengo al pensar que María Zambrano haya leído *Jardín* cuando la prestigiosa editorial Aguilar la dio a conocer en la capital española en una edición que de inmediato se comentó en la Isla.

[143] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 23 de abril de 2003.

Aún antes de la aparición de la novela, ya en La Habana se había creado cierta expectativa. En 1950, Aida Cuéllar de Valdés de la Paz reclama su aparición en "Ala y raíz en el *Jardín* de Dulce María Loynaz", conferencia ofrecida en un acto organizado por la Sociedad Artes y Letras Cubanas, y divulgada de inmediato. En esos momentos, ya la casa Loynaz era reconocida en los círculos culturales habaneros: había recibido la visita de García Lorca en 1930, y la amistad de Juan Ramón Jiménez y de otros intelectuales españoles de paso por la Isla. Por otro lado, Dulce María Loynaz disfrutaba del más amplio reconocimiento como poetisa: había sido incluida en *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)*, de Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro, y en *La poesía lírica en Cuba*, de José Manuel Carbonell; en 1934 Carmen Conde le dedica un texto poético que publica en España, y Juan Ramón Jiménez incluye su "Canto a la mujer estéril" en *La poesía cubana en 1936*, el año en que María Zambrano realizara una primera visita a Cuba; más tarde, en 1942, Jiménez dio a conocer una semblanza de la poetisa en la revista *Sur*, de Buenos Aires. Entre 1940 —año de la llegada de María Zambrano a Cuba para una estancia más larga— y 1951, la autora de *Versos (1920-1938)* y de *Juegos de agua* (publicado en Madrid en 1947) recibió numerosos homenajes y dictó conferencias en las más prestigiosas instituciones culturales de Cuba y España. En otras palabras, la autora de *Filosofía y poesía* (1939) no podía desconocer a la escritora de *Jardín*.

Por lo que concierne en particular a las repercusiones que tuvo la publicación de la novela de Loynaz antes de 1953 —año del regreso de María Zambrano a Europa—, ya había sido comentada por notables de la época: José María Chacón y Calvo, Juan J. Remos, Gastón Baquero, Rafael Marquina, Antonio Martínez Bello…

Chacón y Calvo, quien conocía la existencia del texto inédito a través del ensayista y filósofo español José Gaos, culmina su crítica enfatizando que el texto "llega a nosotros con un acento de eternidad porque es la suya la honda voz de la más pura e inefable poesía…".[144] Remos, en su breve reseña "La mujer en el jardín y la luna en el mirador",[145] no solo celebra el discurso poético de la novelista, sino también estimula el análisis a través de preguntas significativas sobre la relación texto-realidad, naturaleza-costumbres (civilización), acerca del tiempo y los espacios culturales con el afán de centrar los aspectos temáticos cardinales. Pero tal vez el más entusiasmado —o quizás

[144] José María Chacón y Calvo: "Una novela lírica". Sección "Letras de Hoy", *Diario de la Marina*, 10 de feb., 1952. Recogida por Pedro Simón en *Valoración Múltiple. Dulce María Loynaz*, Casa de las Américas, La Habana, 1991, pp. 433-446.

[145] Juan J. Remos: "La mujer en el jardín y la luna en el mirador", *Diario de la Marina*, La Habana, 1 de mar., 1952, p. 4. También en Pedro Simón: Ob. cit., pp. 452-455.

el más eufórico— haya sido Baquero, quien incita reiteradamente a la lectura porque, al hacerlo, se "experimentará el noble orgullo que por lo humano nos despiertan las raras ocasiones en que un ser pone su mano sobre el cuerpo verdadero de la Poesía".[146]

Dudo que María Zambrano, quien denomina su método filosófico como de la "razón poética", se haya podido sustraer a tantas y tan altas solicitudes, sobre todo por el énfasis de los críticos en la calidad poética del discurso en torno a asuntos de interés para la filósofa.

¿Resulta acaso necesario este acercamiento directo para la conjunción o disensión de puntos de vista, para que sea lícito o no establecer un diálogo entre dos textos? Más allá de ellos mismos, el tiempo vivido por sus creadoras ha aportado experiencias que se prolongan en interrogantes y angustias; ambas viven dentro de lo que algunos llaman "espíritu de época", y ello anima la producción literaria, aunque su derrotero la trascienda. Por otra parte, ambas escritoras profesan la misma fe católica y sus textos utilizan recurrentemente alusiones a los mitos judeo-cristianos, en particular a la génesis del hombre y su expulsión del Paraíso, la culpa innata y la resurrección en Jesucristo.

María Zambrano escribe *Delirio y destino,* como dice en la Presentación del libro, "en La Habana al comienzo de los años cincuenta",[147] aunque no se publica hasta 1989. Así, la gestación de esta novela, con el sustento de la autobiografía y del testimonio, y aun de la filosofía, coincide con la aparición de *Jardín.* En esa nota introductoria, escrita cerca de cuarenta años después, la autora declara: "No he cultivado el género de la novela, aunque sí algo de la biografía, tratándose de otros, nunca de la mía. Mas tenía que ser la por mí vivida realmente, incluidos los delirios, que con la biografía forman una cierta unidad". Más adelante enfatiza en el propósito testimonial del texto.

Zambrano viene a La Habana para una estancia más de su peregrinar después de la frustración de la República Española, empeño en el cual participó desde muy temprano, desde los tiempos de Primo de Rivera, primero como estudiante de Filosofía, alumna de Ortega y Gasset, entre otros pensadores del momento, y luego como profesora de la Universidad Central, donde sustituye a Xavier Zubiri. Ese tiempo de formación, de construcción de su persona y del fracaso de la reconstrucción de España, es el asunto principal de la obra: "Novela de formación" y de intensa reflexión sobre el sujeto, el tiempo y la historia.

[146] Gastón Baquero: "Lea usted *Jardín*, ese libro de Dulce María Loynaz…", *Diario de la Marina*, La Habana, 20 de ene., 1952., pp. 447-451.

[147] María Zambrano: *Delirio y destino*. Círculo de lectores, Mondadori España, Barcelona, 1989, p. 11.

"Novela de formación" también lo es *Jardín*, pero concebida con otra calidad de discurso. La novela de Loynaz se erige como una construcción alegórica sobre el ser y sus determinaciones, en particular de la mujer, mientras que *Delirio y destino* apela a la memoria, al testimonio, y a la reflexión sobre la experiencia vital. Si en *Jardín* se narra la búsqueda de la propia identidad, o como diría García Marruz: "un Eros imantado hacia la libertad",[148] en la novela de Zambrano se describe la formación del ser y la constitución de la persona en la historia; o, siguiendo la misma tónica anterior: el trazado de un Eros imantado hacia la inteligencia. *"Intelligere ut credes, credere ut intelligas",* dijo San Agustín.

Una lectura sucesiva de ambas ilumina de inmediato sus nexos, no solo en el plano de las significaciones, sino también en el de sus realizaciones literarias.

Para revelar la poética de *Jardín*, la crítica ha insistido en partir del perspicaz "Preludio" que escribiera la autora en 1935. Allí, se enfatiza en el carácter extemporáneo de un texto que no responde a los cánones del realismo, cauce dominante en la novelística latinoamericana de entonces. Para orientar al lector, dice, añade a la palabra *novela* el adjetivo *lírica*, lo cual puede verse como paradójico, pero su propósito es ofrecer una explicación o una atenuante a la extrañeza que pueda ocasionar el carácter de ese discurso; sin embargo, aclara, ha respetado la estructura externa al uso: la división del argumento en capítulos nombrados y numerados.

La clasificación de la autora encierra, además, una denotación relacionada con la calidad de un discurso narrativo que no pretende apoyarse en la mímesis para conformar su mundo, sino en las formas discursivas propias de la enunciación poética, específicamente de la lírica: amplia utilización del tropo, el carácter connotativo del lenguaje, una sucesión de símbolos que en su tejido conforman una alegoría. Sobre este último particular manifiesta la autora que *Jardín*: "No es, gracias a Dios, una novela humana".[149] Es decir, no es la representación de tipos humanos, ni de acciones que posean una referencialidad social inmediata. Ello nos remite directamente a la calidad de un narrador que se encuentra en las lindes del narrador prosaico, propio de la novela, y el "sujeto lírico", característico de la poesía más subjetiva. Siguiendo en este aspecto a Bajtín,[150] la voz dominante en la narración denota la reducción de

[148] V. Fina García Marruz: "*Jardín*, una novela inatendida". En Pedro Simón: Ob. cit., pp. 548-594.

[149] Dulce María Loynaz: *Jardín*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002, p. 7.

[150] Mijail M. Bajtín: "La palabra en la novela". En *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986, pp. 83-268. En las páginas 112-113, el teórico ruso manifiesta: "En los géneros poéticos, la conciencia artística —en el sentido de unidad de todas las intenciones semánticas y expresivas del autor— se autorrealiza íntegramente en su lenguaje, le es inmanente

la distancia estética existente entre ella y la voz autoral. *Jardín* no es una autobiografía, como ha enfatizado Dulce María Loynaz, pero reconoció que "cuando se escribe, no ligeramente, sino ahondando en un tema raro y difícil, es natural que en ese forcejeo por penetrar en un mundo entrevisto, pero que no acaba de entregarse, algo del escritor se filtre inconscientemente e involuntariamente en lo escrito".[151] Tanto se filtra, que fragmentos de las cartas de amor escritas por su esposo, Pablo Álvarez de Cañas, integran las recibidas por la bisabuela Bárbara en la Tercera Parte de la novela. Por otro lado, aspectos temáticos esenciales de la narración están presentes en poemas escritos por aquel entonces, como el titulado "La extranjera", de *Versos*, tal vez dedicado al marinero del "Euryanthe":

No era bueno quererla; por los ojos
le pasaban a veces como nieblas
de otros paisajes: No tenían
color sus ojos, eran
fríos y turbios como ventisqueros…

No era bueno quererla…
Adormecía con voz lejana,
con sus palabras quietas
que caían sin ruido, semejantes
a esa escarcha ligera
de marzo en las primeras
rosas, sin deshojar
los pétalos…
Alguien por retenerla
quiso hacer de toda su vida

por entero, sin reservas ni distancias. El lenguaje del poeta es su lenguaje: está en él hasta el final sin poder separarse, utilizando cada forma, cada palabra y cada expresión de acuerdo con su destinación directa (…), es decir, como la expresión pura e inmediata de su idea. Por muchos "tormentos de la palabra" que experimente el poeta en el proceso de creación, en la obra creada el lenguaje es un órgano obediente, adecuado hasta el final a la idea del autor".

151 Pedro Simón: "Conversación con Dulce María Loynaz", en *Valoración Múltiple. Dulce María Loynaz*, ed. cit., p. 55.

un lazo… Un lazo fuerte y duro…
Ella
con sus frágiles manos rompió el lazo
que era lazo de vida…
(A veces, nieblas
de otro país pasaban por sus ojos…)

No era bueno quererla.

Sin embargo, a pesar de estos indicios, la novela rebasa lo biográfico.

La crítica ha tenido la tentación de comparar a la protagonista de *Jardín* con la de la novela homónima de Rómulo Gallegos, aunque sería más pertinente, en todo caso, buscar correlaciones con *La vorágine*, de José Eustasio Rivera. El incentivo para estas indagaciones puede ser sugerente, sin dudas; pero considero que no es superfluo que Loynaz dijera que se hubiera acercado al símbolo si el nombre de su personaje fuera Psiquis, pues precisamente esa es la dimensión que se le otorga a esta "extranjera" en la vida: se trata de la trayectoria ontológica de Eva enajenada del Paraíso, de ahí el sentido en espiral de la estructura interna de la novela, del *tempo* narrativo, del trazado alegórico como consecuencia del encadenamiento simbólico, y de la alusión a la historia (la civilización del siglo xx) que se observa en la quinta y última parte de la novela. Bárbara quiere vivir, salir al mundo, dejar el jardín —su "situación prenatal", diría María Zambrano— y surcar el mar hacia la vida, pero en ningún sitio encuentra redención; es decir, su identidad.

Bien mirado, *Jardín* está más en simpatía temprana con los presupuestos de la novela francesa de posguerra que con los de la mundonovista latinoamericana; y, por la calidad de su discurso, puede considerarse en los albores de la llamada Nueva Novela Latinoamericana.[152] El poeta Emilio Ballagas, en 1958, no dudó en catalogarla dentro de los principios del realismo mágico.[153]

[152] V. Susana Montero: "Poética de la novela *Jardín*", en *La narrativa femenina en Cuba (1923-1958),* Editorial Academia, La Habana, 1989. Recientemente, Zaida Capote defendió su tesis doctoral "Contra el silencio. Una relectura de Dulce María Loynaz", en la cual reivindica la actualidad de la novela.

[153] Emilio Ballagas: "*Jardín*, biografía simbólica", en *Diario de la Marina*, La Habana, 9 de septiembre de 1958, p. 4. También en Pedro Simón: Ob. cit., pp. 429-432. Allí, el poeta cubano manifiesta: "En este impresionismo sencillo y natural parece consistir el realismo mágico de la gran escritora cubana".

En la posguerra María Zambrano escribió *Delirio y destino*, su novela de señas autobiográficas. La autora concibe una voz que de inmediato traza dos planos correlacionados: uno propiamente narrativo, que sigue la trayectoria vital de una protagonista innominada, y otro ensayístico, de textura filosófica, que discurre acerca del ser, del tiempo y de la historia, de acuerdo con las peripecias de la trama; o mejor, un plano ensayístico dominante que selecciona los aspectos pertinentes de una trayectoria vital para la reflexión filosófica. El punto de vista de este narrador se sitúa en el presente de la autora, de ahí las inflexiones que puede otorgarle al discurso en uno u otro plano y la calidad de la intelección que se realiza.

El primer capítulo, "Adsum", establece la divisa de la novela, tomada de Ortega y Gasset: "Vivir es convivir".

Curiosamente, en estas páginas iniciales hay elementos temáticos que se pueden encontrar en "Las ruinas circulares", de Jorge Luis Borges. Dice el narrador de Zambrano: "Sombras del sueño de Dios. Mi vida no es mi sueño y si la sueño es porque yo que la sueño soy soñada. Dios nos sueña y entonces hay que hacer que su sueño sea lo más transparente posible, reducir la sombra a lo menos, adelgazarla". Más adelante se nos dice: "La tragedia única es haber nacido. Pues nacer es pretender hacer real el sueño. (…) quizá el Universo nos sueña como su cumplimiento y estamos ya soñados, pre-soñados en la flor y en el árbol que se yergue, en la misma materia extensa, soñada también, ella que aspira a la realidad y sirve para alcanzarla".[154]

A partir de este postulado, la novela se revela como la realización de ese sueño. En realidad, nacer significa entrar en la historia, hacer la historia conjuntamente con los otros, es asumir el tiempo que se vive, *estar aquí*. El pasado de ese presente se define por una condición *pre-natal*, sumida en la oscuridad. Ir hacia la vida, hacia la historia, significa marchar hacia la luz.

Esta polaridad esencial entre lo oscuro (lo pre-natal, el sueño, la enajenación) y la luz (la vida, la historia, la libertad) que preside las pautas semánticas del desarrollo argumental de *Delirio y destino*, también se encuentran, con igual determinación, en *Jardín*; solo que en esta última la narración se extiende, con fruición, en ese momento preparatorio y ocupa más de la mitad de la obra, mientras que en la novela de Zambrano constituye apenas un pórtico necesario hacia la conformación del ser. En ambas, durante esta primera estancia, el *tempo* literario se hace lento y predomina el discurrir poético en *Jardín* ("la poesía es un orden del delirio", dice María Zambrano), y el filosófico en *Delirio y destino*; en estas partes apenas hay narratividad, hay una

[154] María Zambrano: Ob. cit., pp. 16-17.

ausencia del tiempo. Sin embargo, cuando Bárbara se abre a la vida y cruza los mares, la enunciación poética se reduce para que presida lo narrativo, el *tempo* se vuelve vertiginoso y llega a su esplendor en el capítulo "Prisa", como ocurre en *Delirio y destino* cuando el personaje protagónico decide entregarse a la lucha social.

En este tránsito, hay algunos recursos literarios (motivos, alusiones, personajes) que coinciden en las dos novelas: el jardín, el mar, el marinero, la enfermedad, la extrañeza (el ser extranjero) y la inclusión del mundo de los cuentos y cantos infantiles. Cada uno de ellos aparece en grados diferentes de intensidad, y adquiere, por lo tanto, valores diversos desde el punto de vista composicional. Así, por ejemplo, el cuento infantil "La bella durmiente" se erige como un pre-texto significativo en *Jardín* no solo desde el punto de vista estructural, sino también desde el de las significaciones simbólicas del relato, como lo demuestra explícitamente la propia novela; sin embargo, en *Delirio y destino*, la canción de "Antón Pirulero" o el monólogo "Yo soy la viudita del Conde Laurel" en la memoria de la protagonista cuando tiene que pronunciar un discurso político ante una multitud, son elementos caracterizadores de las emociones del propio personaje y de su proyección situacional. Un motivo de mayor alcance es la apelación a la *enfermedad* para fijar una peripecia decisiva en el personaje, lo cual es un recurso frecuente en la tradición literaria hispánica; su ejemplo más sobresaliente se encuentra en *El Quijote*. Bárbara, después de la enfermedad —desafío de la muerte por la vida—, reafirma su decisión de vivir, de ir más allá de los libros y abrirse a la experiencia y a la comunicación verdadera; la protagonista de Zambrano, luego de la enfermedad, redescubre la vida, "como había estado cerca de desnacer" —explica el narrador— "sentía al renacer las diversas vestiduras temporales", el pasado, el ahora y el futuro manifestados un instante en una especie de éxtasis, equivalente de la acción verdadera. Más adelante dice: "Pudo salir al fin, andar por las calles, marchar al ritmo de las gentes. Pero andaba lentamente como bajo el agua, como si flotara no en el aire, sino en la multitud. Parecía una extranjera…".[155]

Este motivo, el ser extranjero, extraño, en un medio, es absolutamente circunstancial en *Deliro y destino*. Como vimos en la cita anterior, después de la enfermedad, cuando la protagonista se lanza a la vida, la toman como una extranjera y le ofrecen la "Guía de Madrid", e incluso ella misma se siente "extraña" ante el "indígena" que se la ofrece irónicamente. Ella padecía "el hambre de comunidad" para saber cómo iba la vida. Sin embargo, cuando la protagonista se integra a la historia, cuando siente que está sostenida por ella, deja de ser una extranjera y se realiza como persona. Por el contrario, este motivo alcanza fijeza en *Jardín*: Bárbara, como su propio nombre lo

[155] Ibídem, pp. 129, 133 y 141.

indica, es siempre una extranjera, y se hace explícito, sobre todo, en su contacto con el mundo de afuera; aun sumergida en las circunstancias históricas, compartiendo las contingencias de la vida, siempre es una ajena, atada por hilos invisibles al jardín, espacio icónico por excelencia.

En la novela de Loynaz, el jardín adquiere dimensiones protagónicas, dominantes, como denota el propio título de la obra, y está asociado a las fuerzas primigenias del paraíso perdido, a la condición pre-natal —como diría María Zambrano— de Bárbara. Hay una comunicación soterrada entre Bárbara y su jardín que deviene conflictiva para la realización de su ser. El jardín es el no-ser social, y ya se ha posesionado de la casa donde hay una puerta que nunca puede abrirse y un espejo inútil, "sin renuevo de imágenes, condenado por siempre a la inmovilidad y a la ausencia de toda vida".[156]

En *Delirio y destino* la existencia del jardín no alcanza las dimensiones demoníacas que se advierten en la novela de Loynaz. En dos momentos distintos de la vida de la protagonista el jardín cobra significación: en la infancia, en su estado de inocencia, de los primeros descubrimientos, y luego, en el instante en que va adquiriendo conciencia para redescubrir la vida. Es un espacio "al margen de la vida real", que aísla, amurallado, un lugar donde las plantas "guardan algo casi intacto" del Paraíso y se viaja hacia dentro del ser:

> Y ella salía a esa hora según su infancia, según la ley primera de su alma, en busca de adentrarse en ese universo de plantas vencidas, dormidas; las perseguía, no como un animal que va de caza, un animal que persigue, pues rara vez se lanzaba a desgranar un grano de frambuesa para llevárselo a la boca y si lo hacía era como para sentir en su sabor la tierra purificada, la tierra penetrada y transfundida de sol, y entrar casi dormida en su mundo, en su tiempo.

¿Acaso no pudiera referirse este párrafo a Bárbara? Como en la novela de Loynaz, aquí el jardín adquiere una estatura simbólica.

También el mar guarda esos tintes en ambos textos, aunque en la novela de Zambrano es menos expansivo. Como ha observado la crítica, en *Jardín* el mar deviene negación del orbe vegetal por su apertura de horizontes hacia la vida, hacia el descubrimiento de otros paisajes, de otras gentes; es el espacio que posibilita la comunicación, la entrada en un tiempo histórico, humano. El mar, en su vastedad, propicia el viaje hacia fuera, hacia la realización del ser en los otros.

[156] Dulce María Loynaz: Ob. cit., p. 15.

En *Delirio y destino*, sin embargo, la entrada en la historia de la protagonista, su abandono del estado "pre-natal", ocurre en Madrid, en medio de la meseta castellana. La significación del mar, entonces, con esa connotación específica, se alcanza a través del símil. Madrid es como un mar: "Porque Madrid, enclavado en la Meseta, tiene movimientos marítimos; se encrespa como las olas, se desborda y luego se embebe como el mar…" Y el narrador desarrolla el símil hasta conformar una imagen extensa que culmina de la siguiente manera: "Es su alma, el alma de la ciudad, boca de mar abierta en el centro de la Península, tiene sus mareas y ahora comenzaba la alta; pero los pueblos, como los mares, tienen sus mareas extraordinarias, con las que no se cuenta. A esta se la sentía ya crecer". Es la marea de la lucha por la libertad, y la protagonista, que comenzaba a vivir fuera de sí misma, tenía "el gozo de sentirse bañada en aquella atmósfera de vitalidad marina".[157]

Asociado al mar, surge en las dos novelas el personaje del marinero. En *Jardín*, el marino es un personaje actancial, un "ayudante", como diría Greimas siguiendo a Propp; él asume la función de conducir a Bárbara al conocimiento de otros mundos, al mundo de afuera, y también a la plenitud de un amor presentido. Aunque no se le otorga un nombre, su estampa en el barco "parecía la lámina de una edición de lujo de *La Ilíada*", pues era "ágil y bello como un joven héroe de la Hélade"[158]. Cuando aparece por vez primera, Bárbara piensa en un viejo grabado del almirante Nelson en la batalla de Trafalgar.

El marinero no tiene el mismo alcance estructural en *Delirio y destino*; es más bien un personaje episódico, aunque cumple también con una función facilitadora. Sí aparece nominado: Ulyses, y cuando se acerca a la protagonista, tiene "un aire británico". Distinguido por el narrador entre los compañeros de lucha, venía con la aureola de haber estado preso por huelguista. Como el marinero de Bárbara, este es un hombre de acción, amante de lo elemental, explícitamente opuesto al mundo de los profesores, de los intelectuales; su único interés era querer servir con hechos.

Si el marinero facilita en *Jardín* el conocimiento y comunicación de Bárbara con el mundo, con la civilización, el de *Delirio y destino* propicia la inmersión de la protagonista en la Historia de España a través de un paseo por el Museo del Prado —páginas memorables de exégesis pictórica—, también manera de incursionar en el mundo de afuera. Allí obtiene una enseñanza cardinal a través de un aviso para el futuro: "Cuidado con las imágenes, con los iconos del pasado, pueden hechizarnos o matarnos;

[157] María Zambrano: Ob. cit., pp. 160-161.

[158] Dulce María Loynaz: Ob. cit., p. 199.

su esencia intangible debe ser transfundida, devuelta a la vida por nosotros, no a la "inversa". Todo icono pide ser liberado, toda forma es una cárcel, pero es la manera única en que en este mundo que vivimos una esencia se conserve sin derramarse".[159]

También Ulyses, en el plano ensayístico filosófico de la novela, posibilita la reflexión en torno a la eticidad estoica como médula de la construcción del ser hacedor de lo histórico: "(Lo ético) es arriesgar lo que haga falta por lo que se cree justo y necesario, arriesgarlo todo sin esperarlo todo"[160]. Por otra parte, este personaje, en su intercambio dialéctico con la protagonista, alude a otro texto de Ortega y Gasset, "La rebelión de las masas", el cual, como "Las meditaciones del Quijote", provee un sustrato intertextual a *Delirio y destino*. Es decir, el marinero —como en la novela de Loynaz, pero menos determinante estructuralmente— desempeña la función de *ayudante* en el desarrollo de la trama. En los dos textos, además, no solo alcanza relevancia en la "sintaxis narrativa", como lo definió Greimas, sino también por las implicaciones que posee para el campo semántico. Por la acción y significado de este personaje, por ejemplo, en *Jardín* provoca el acercamiento desde la perspectiva de la llamada "crítica de género", como hace el excelente ensayo "El alfiler y la mariposa"[161], de Nara Araújo.

Otros nexos pudieran establecerse, incluso más subyacentes y enigmáticos, entre las novelas de estas dos mujeres extraordinarias. Solo he querido abrir algunas ranuras por donde se puedan vislumbrar asideros que nos asistan en estos instantes, en el *aquí*, tan decisivo para María Zambrano, cuando hay que lidiar con el Dragón —quizás el mismo que horrorizaba a Bárbara en su jardín— para que se transforme en grácil y amarilla lagartija.

[159] Ibíd..., p. 181.

[160] Ibíd..., p. 170.

[161] Nara Araújo: "El alfiler y la mariposa", en *El alfiler y la mariposa*, Letras Cubanas, La Habana, 1997, pp. 109-134.

Carlos Manuel de Céspedes García-Menocal[162]

El Padre Félix Varela y España

Carlos Manuel de Céspedes García-Menocal (La Habana, 1936- 2014). Fue rector del Seminario de San Carlos y San Ambrosio de La Habana y director del Secretariado General de la Conferencia de Obispos Católicos de Cuba. Autor de los libros *Pasión por Cuba y por la Iglesia. Aproximación biográfica al P. Félix Varela* y *Érase una vez en La Habana*.

INTRODUCCIÓN

Ilustres Señoras y Señores Académicos, Autoridades Religiosas y Civiles, Amigos, Señoras y Señores,

Antes de introducirme en el tema, deseo compartir con Vds. algunos recuerdos y sentimientos personales. Cuando el señor presidente de nuestra Academia me comunicó que había sido elegido Miembro de Número de la misma, recordé al instante dos situaciones anteriores en las que me habían propuesto este honor que es también compromiso. Hacia finales de la década de los sesenta, el entonces presidente de la Academia, nuestro amigo entero e inolvidable, don José María Chacón y Calvo, me había hecho proposición análoga, pero no acepté. Sobre la base pobre de mi formación académica y de mis irrupciones breves en las letras, sustanciaba don José María su proposición, pero yo no las estimé suficientes y por ello me negué a aceptar. En un primer momento, él consideró que mi negativa equivalía a un menosprecio de la Academia, pero me parece que llegué a convencerlo de que, por el contrario, me negaba a aceptar debido a la alta estima en la que tenía a la Academia y al realismo con el que contemplaba mi juventud de entonces y mi escaso equipaje académico e intelectual.

Años después, ya en la década de los ochenta, la entonces presidenta, Dulce María Loynaz, volvió a hacerme proposición análoga. Ya yo no era un joven sacerdote, el

[162] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 23 de noviembre de 2005.

equipaje había crecido un tanto, pero yo mantenía mi consideración acerca del escaso valor de los enseres. Dulce me dijo, en aquel entonces, que de los requerimientos juzgarían los miembros de la Academia, no yo. Los años continuaron discurriendo sin que yo volviera a oír nada más al respecto hasta que, hace pocos meses, Lisandro Otero, actual presidente, me preguntó acerca de mi disposición a pertenecer en el caso de ser elegido. Le contesté inmediatamente con respuesta afirmativa. Recordé lo que me había dicho Dulce María sobre quiénes eran los que debían evaluar y aunque continuaba y continúo pensando que no me respaldan grandes méritos literarios y culturales, reconozco que a mi edad actual, ya bastante avanzada, lo que se me ha incrementado hasta niveles muy altos es el aprecio por la lengua castellana, que hoy paladeo, cuando la escribo y la hablo, con sazones y gustos que, cuando era muy joven, no percibía en el mismo grado.

Junto a esta saboreo de la lengua y la cultura hispánica, no ha dejado de crecer en mí la convicción de que, quienes hemos tenido el privilegio de conocerlas suficientemente bien, siempre tendremos encima la deuda del servicio a los demás en ese ámbito, en el de la ayuda —sobre todo a los más jóvenes— para que desarrollen inteligentemente el gusto por el buen hablar, leer y escribir en castellano y, por ese camino, interiorizar los valores que solo pueden llegar al meollo de nuestra persona por medio del buen hablar, del bien escribir y del inteligentemente leer. La lengua con la que nos comunicamos con adecuada interiorización y con naturalidad —lo cual ocurre con la propia, con la de nacimiento y, solo excepcionalmente, con lenguas extranjeras bien aprendidas—, conforma de algún modo el pensamiento y la sensibilidad personal, nuestro modo de ser y de articular valores, etc. Es decir que, a mi entender de hoy, las palabras son algo más que palabras. No es este el lugar para ampliar este tópico, pero puedo suponer que estamos todos informados acerca de los esclarecimientos de los últimos decenios en cuestiones de lingüística y filosofía del lenguaje. Leer, escribir y hablar correctamente una lengua es algo más que disfrute formal; es camino de crecimiento. "De henchimiento", diría nuestro Lezama.

Ni la lengua castellana es una excepción, ni lo es nuestro país, Cuba, en el desvalimiento actual de la palabra hablada y escrita en los niveles medios de la población. Lamentablemente, percibimos una especie de caótica pandemia universal que afecta a todas las lenguas que conozco. Y al deterioro lingüístico se une el deterioro ético, no menor, articulado internamente con él, por meandros no siempre evidentes. Se trata, a mi entender, de los síntomas visibles de lo que podríamos calificar como enfermedad contemporánea de las culturas y, consecuentemente, de un cierto retorno a la caverna. A tiempo de rectificar está todavía el hombre de hoy si quiere de veras exorcizar la espelunca tenebrosa. Sería más sofisticada que la de nuestros antepasados de hace

muchos miles de años, pero no dejaría de ser caverna. De estas consideraciones nació la inmediata aceptación de la propuesta de Lisandro y mi gratitud a todos ustedes, apreciados académicos, por ofrecerme un medio más para poder pagar, en comunión con todos Vds., la parte que me corresponde en la deuda generalizada.

El recuerdo personal que deseo hacer presente es el de las figuras sacerdotales que en un tiempo fueron miembros de número de esta institución: el Eminentísimo Señor Cardenal Manuel Arteaga y Betancourt, Arzobispo de La Habana, el Excmo. Monseñor Evelio Díaz Cía, su sucesor en la sede habanera y el Padre Julio Morales Gómez, que se inició en la Academia, siendo laico y profesor de Derecho Romano en la Facultad de Derecho de la Universidad de La Habana y que posteriormente asumió el sacerdocio católico, al que se sintió llamado siendo ya un hombre adulto. Los tres, cada uno en su época y de acuerdo con su talante personal, fueron hombres de luz y a los tres los recuerdo con respeto y suma veneración filial.

Justifico ahora la elección del tema que nos congrega, "El Padre Félix Varela y España", volviendo a mis consideraciones anteriores acerca del deterioro lingüístico y el ético, no fácilmente mensurables, articulados en lo más interior de nuestra vida interior. Afortunadamente, nuestro país ha contado siempre con hombres y mujeres que han sabido cómo pensar, hablar, escribir y, lo que es más importante, cómo articular armónicamente la palabra y la eticidad. Creo que todos estaríamos de acuerdo en considerar que el Padre Félix Varela y Morales no solo es uno de los creadores de la nacionalidad cubana, sino que también es, simultáneamente, uno de los más notables paradigmas de esa categoría de cubanos nobles, aristócratas de espíritu —la más válida de las aristocracias—. De los "Elpidios" que le han nacido y le continúan naciendo en su entorno, se constituye lo mejor y más esperanzador de nuestra Patria. Los que apreciamos los estudios helénicos no olvidamos que elpis significa "esperanza" y elpidios puede interpretarse como hombre de esperanza o como hombre que inspira o genera esperanza. ¿Por qué el título "El Padre Félix Varela y España"? Sencillamente, porque así como nadie puede independizarse totalmente de su lenguaje, tampoco puede hacerlo de su época, de su geografía, de su familia, de su cultura y de su actitud con relación a un credo religioso. Y todos estos componentes, en el caso del Padre Varela, están enraizados en una matriz española muy concreta. Matriz que él asumió e interiorizó de manera dinámica y creativa, pero que no eliminó de su sustancia personal. Estoy convencido de que el Padre Varela es un exponente espléndido de la cultura española, en su vertiente católica y liberal, en los inicios del siglo XIX y que, precisamente debido a esa razón, fue capaz de ser uno de los padres más calificados de la cultura cubana. La "tesis" que trataré de mostrar con mis palabras es que sostuvo Varela el criterio de la necesidad de la independencia política con relación a aquella España, deteriorada tanto

en su política interna como en su política colonial, en la primera mitad del siglo XIX, pero que, simultáneamente, sostuvo Varela una vinculación íntima existencial, cordial e intelectual, con la España de las esencias; con la España que no puede ser reducida a uno u otro régimen político o a una situación coyuntural.

LO ESPAÑOL EN EL PADRE FÉLIX VARELA COMO PUNTO DE PARTIDA HACIA LA CUBANÍA INCIPIENTE. LA FAMILIA MORALES-MEDINA. EL AMBIENTE MILITAR Y LAS ENSEÑANZAS DEL PADRE MICHAEL O'REILLY EN SAN AGUSTÍN DE LA FLORIDA

Cuando Félix Francisco José María de la Concepción Varela y Morales vio la luz el 20 de noviembre de 1788, en la Villa de San Cristóbal de La Habana, lo hacía en el seno de una familia de marcada tradición hispánica. Su padre, Francisco Varela y Pérez, había nacido el 12 de septiembre de 1739, en Tordesillas, ciudad situada en la Castilla indudable. En el momento del nacimiento de su hijo Félix, Francisco Varela era teniente del Regimiento de Fijos de Infantería de La Habana. La madre de Félix, María Josefa Morales y Medina, había nacido en Santiago de Cuba, hija de Bartolomé Morales y Remírez, Teniente Coronel del mismo Regimiento de Fijos de Infantería en el que servía su yerno Francisco, y de María de la Soledad Medina. El abuelo Bartolomé y una tía materna, Rita Josefa, fueron los padrinos de Félix.

La madre, María Josefa, murió no mucho tiempo después del parto del que nunca se recuperó del todo. Probablemente en 1790 o 1791. El padre, Francisco, se casó de nuevo, muy pronto, y murió, casi seguramente, en 1796. Por consiguiente, desde muy niño, la educación de Félix estuvo a cargo del abuelo materno y padrino, Bartolomé, y de la tía materna y madrina, Rita Josefa, a quien Félix, ya adulto, llamaría siempre su "segunda madre". Para hurgar, pues, en la educación de Félix hay que tener en cuenta la sombra paterna en los primeros años pero, definitivamente y a lo largo de toda su vida, como cobija familiar, a los Morales-Medina.

Estos Morales-Medina, pueden considerarse "criollos" pues habían nacido en la Isla, no en la Península, pero me parece que no los podríamos identificar, sin matices, con los criollos que van a tipificar a lo más despierto e ilustrado de la sociedad cubana del siglo XIX. Un criollo, en el siglo XVIII, era todavía, un español de ultramar. Las diferencias entre los españoles de una y otra orilla todavía no tocaban la médula, tan solo la epidermis. Para que un criollo medio y un español peninsular puedan distinguirse de manera significativa, tenemos que esperar por la desigual evolución de la cultura, por la progresiva distancia entre los intereses económicos de una y otra orilla

del océano, por la reflexión ilustrada que se estaba iniciando en el momento del nacimiento de Félix —y que el mismo contribuiría posteriormente a incrementar y esclarecer —, por la marea independentista que invadió el continente de norte a sur pero que tan tardíamente llegó a dominar en nuestra Isla, por el aumento desmesurado de la población esclava, negra, y el consecuente mestizaje de razas y de culturas, así como, por otra parte, por las dificultades internas de la España peninsular con posterioridad al gobierno de Carlos III y, sobre todo, como consecuencia del período napoleónico. Los Morales-Medina eran criollos pero criollos de su época y, por consiguiente, afectiva y efectivamente vinculados en la sustancia con la España peninsular.

De hecho, ya lo he apuntado con anterioridad, no solo el padre de Félix, Francisco Varela, era militar, sino que su abuelo don Bartolomé Morales, el responsable de la educación del niño, también lo era. Y muy de confianza de las autoridades debía ser, cuando el 2 de agosto de 1791 el Rey Carlos IV lo designó comandante del Tercer Batallón del Regimiento de Cubanos, en el Castillo de San Marcos, en San Agustín de la Florida, entonces dependiente de la Capitanía General de Cuba. Aunque no podamos fijar con toda exactitud la fecha de la instalación del niño Félix en San Agustín —antes o inmediatamente después de la muerte de su padre, Francisco Varela—, lo cierto es que, en algún momento entre 1791 y 1797, el niño viaja a San Agustín, y queda a cargo de don Bartolomé y de doña Rita Josefa. Hasta los 13 años, o sea, hasta que se decide su ingreso en el Seminario de La Habana, viviría habitualmente en el ambiente militar tradicional del Castillo de San Marcos y en el propio de su familia materna.

Por consiguiente, Félix creció entre militares españoles, pero no militares cualesquiera. Además de poseer el estilo propio de la época, estos se sabían defensores de la frontera norte del Imperio español en América: frontera no solo política, sino también cultural y religiosa. Más allá de la Florida, a no muchos kilómetros de San Agustín, comenzaban las instalaciones de las antiguas colonias británicas, entonces recientemente independizadas, que iniciaban su vigorosa expansión hacia el sur (amenaza para Cuba), y hacia el oeste (amenaza para los territorios mexicanos). Era la frontera entre la monarquía española y la democracia norteamericana, entre la cultura hispánica y la sajona, entre el catolicismo y el protestantismo, con lo que esto significaba entonces. La Iglesia Católica —con la fe que le es propia, con su armazón institucional y con los componentes ideológicos del momento— formaba todavía parte sustancial del complejo entramado imperial español y se identificaba, con sobradas razones para ello, como uno de los pilares del mismo.

En ese marco, no resulta sorprendente que Carlos IV se preocupara por enviar, a la recién recuperada colonia de La Florida, junto con los militares, a sacerdotes misioneros bien calificados. Durante la niñez de Félix se trataba de misioneros de origen

irlandés, descendientes de los irlandeses que habían emigrado a España debido a las hostilidades religioso-políticas del Gobierno británico para con los católicos irlandeses. Casi todos estos misioneros habían sido formados en la Universidad de Salamanca, a la sazón uno de los mejores exponentes —y centro de irradiación— del catolicismo ilustrado español de la época, heredero de Fray Benito Jerónimo Feijóo.

A uno de estos sacerdotes, el padre Michael O'Reilly, correspondió iniciar la formación intelectual de Félix y sembrarle en el alma la mejor sensibilidad religiosa. De él también dependió, en buena medida, el talante sacerdotal que posteriormente asumiría Félix. El padre O'Reilly era un hombre espiritual, extremadamente trabajador y bien dotado. Además de conocimientos teológicos notables, conocía de música y de matemáticas, y dominaba varios idiomas —latín, griego, español, inglés y francés—. De él conocemos su concepción del sacerdocio como combate por la fe en el Dios verdadero, por la Iglesia Católica y por la genuina educación del espíritu de la persona. El sacerdote —en la terminología del padre O'Reilly— era un soldado, pero destinado al combate espiritual, no al combate físico propio de los militares. Esta concepción se insertaba en una de las tradiciones religiosas vigentes en España, cuyo mejor portaestandarte era San Ignacio de Loyola y la Orden de la Compañía de Jesús por él fundada. Aunque hubiese sido expulsada de España y de otros reinos y finalmente "suspendida" por la Santa Sede entre 1763 y 1814, sabemos que ni la expulsión primero, ni la suspensión posterior, significaron la extinción de la Compañía, ni —mucho menos—, el apagamiento de la espiritualidad ignaciana que ella encarnaba en el interior del mundo católico.

Siendo Félix un adolescente que no había cumplido todavía los trece años de edad y no siendo un prodigio de fortaleza física, sino más bien débil y algo enfermizo, el abuelo Bartolomé le propuso el ingreso a la carrera militar. Cuentan los primeros biógrafos del padre Varela que el nieto repuso: "Yo quiero ser un soldado de Jesucristo. Mi designio no es matar hombres sino salvar almas". Haya pronunciado o no literalmente esta frase en ese momento, para manifestar su deseo de realizar su vocación sacerdotal, lo cierto es que él mismo, ya adulto, manifestaba así su estado de ánimo sostenido con relación al sacerdocio católico. En todo caso, el padre O'Reilly, se expresaba habitualmente en términos análogos. Ya en ese momento de su adolescencia, se puede afirmar que, debido a la naturaleza de su familia, a sus educadores y al ambiente en el que se había movido, en el niño Félix se entrecruzaban e imbricaban distintas corrientes espirituales y culturales vigentes en España: el catolicismo tradicional, de orientación más bien carmelitana de la familia Morales-Medina, muy vinculada con el Monasterio de Santa Teresa de Jesús de La Habana; el catolicismo ilustrado, pero "a la jesuítica", frecuente entre los españoles ilustrados católicos a finales del siglo XVIII; las varias

tradiciones culturales integradas en "la hispanidad": castellana, balear-catalana —cultura dominante en la colonia de San Agustín de la Florida—, andaluza, etcétera.

EL SEMINARIO "SAN CARLOS Y SAN AMBROSIO" DE LA HABANA, EL PADRE JOSÉ AGUSTÍN Y CABALLERO Y EL OBISPO DON JUAN JOSÉ DÍAZ DE ESPADA Y FERNÁNDEZ DE LANDA

Es un lugar común entre cubanos afirmar que, debido al camino ya emprendido con anterioridad, a la presencia impulsora del obispo vasco, don Juan José Díaz de Espada y Fernández de Landa, y a la conjunción providencial de un grupo notable de profesores y de estudiantes brillantes, el Real y Conciliar Colegio Seminario "San Carlos y San Ambrosio", de La Habana, fue el centro de estudios superiores más relevante de la Isla durante el primer tercio del siglo XIX. Antes lo había sido la Pontificia Universidad "San Jerónimo" pero, en los mejores años del Colegio Seminario, la Universidad habíase como estancado, sin dejar de ser una institución respetable a la que acudían con frecuencia los mismos alumnos del Colegio Seminario para obtener en ella los grados universitarios correspondientes.

Félix Varela comienza sus estudios como alumno externo el 14 de septiembre de 1801. Es posible que haya pasado a vivir en "San Carlos", como alumno interno: o en 1803, a los quince años, al terminar los estudios de Latinidad y pasar a los de Filosofía, o en 1806, con ocasión de la Primera Clerical Tonsura, o en 1809, cuando recibió las cuatro Órdenes Menores y el Subdiaconado. Fue ordenado sacerdote el 21 de diciembre de 1811, de manos del Obispo Espada, instalado como Obispo de La Habana desde febrero de 1802.

El grupo de sacerdotes que integraba el claustro del Colegio Seminario era mayoritariamente criollo. El aire que se respiraba en "San Carlos" durante los años en los que Félix Varela estuvo directamente relacionado con la institución, primero como alumno y luego como profesor, no era el de un distanciamiento de España, sino el de sintonía con la España católica y, simultáneamente ilustrada que, entonces, parecía imponerse en algunos círculos intelectuales católicos, más en las colonias que en la propia España, en donde no dejaron de ser grupos minoritarios, aunque significativos. Los educadores que realmente influyeron en el joven Félix deben incluirse en esta corriente intelectual y espiritual. Una de las notas características de la misma consistía en precisamente en afirmar y asumir la identidad española tradicional, pero sin negarse a los aires renovadores —científicos, filosóficos y políticos— provenientes

de otras latitudes, fundamentalmente de Francia, Inglaterra, Italia y Alemania, que se incorporaban, más o menos bien articulados, como injertos, no como sustituciones.

Las censuras que escuchó e hizo Félix Varela a la España de esos años y un cierto distanciamiento más o menos consciente de la misma, tenían que ver con decisiones económico-políticas, con problemas sociales o con cuestiones accidentales que no acarreaban, en principio, un rompimiento político, cultural o un repudio de la nacionalidad española. En Cuba, como en otras colonias, algunas personalidades comenzaban a ventilar lo que identificaríamos después como aspiraciones autonómicas o reformistas en el ámbito político, nacidas de un sano realismo, pero ni siquiera en ese ámbito político se pensaba entonces, en Cuba, en términos de independencia política de España. Algunos grupos, muy pequeños todavía, hicieron intentos frustrados de independentismo político o de anexionismo a los Estados Unidos y no faltaron los levantamientos de esclavos en ese ocaso del siglo XVIII e inicios del XIX, mientras se mantenía constante el apalancamiento tradicional de un buen número de esclavos fugitivos. Carecemos de textos que ilustren cuál fue la reacción concreta del joven Félix Varela ante esos hechos y actitudes. Estoy convencido de que ya era antiesclavista —lo era el obispo Espada, lo eran sus profesores de mayor peso ante sus ojos— pero, probablemente, como ellos, contemplaba medidas abolicionistas progresivas, adoptadas por las vías de la concertación, no de la violencia. Nunca pensó en el anexionismo a Estados Unidos o a alguna otra nación (p.e., México o Colombia). Con relación a España, en su primera juventud, podía estar considerando el reformismo o el autonomismo, pero no todavía la independencia política. Culturalmente, Félix Varela durante todos esos años de maduración progresiva en los diversos órdenes de la existencia, era un español criollo e ilustrado. Afirmaría, después, que él era "hijo de la libertad" y tenía el "alma americana", pero quien esto escribió para despedirse de los habaneros en 1821, se dirigía a sus compatriotas como español criollo que se encaminaba a representarlos en las Cortes, no como francotirador incendiario.

Es, pues, la identidad española ilustrada la que Félix Varela asimila progresivamente: primero, en el seno de su familia, junto al padre O'Reilly y con los militares con los que convivía en San Agustín; luego, en el Real y Conciliar Colegio Seminario y bajo la sombra estimulante del obispo Espada. Es la identidad española que se manifiesta, p. ej., en el estilo de la Sociedad Económica de Amigos del País, en la Constitución de Cádiz, promulgada el 19 de marzo de 1812, "la Pepa". Identificación con la Nación católica, Ilustrada, moderna y humanista, pero española, sin calificativos foráneos. Se trata, pues, de la interiorización de una realidad raigal y de tronco, no de colgaduras superpuestas y sustituibles. No es esta la ocasión propicia para el análisis pormenorizado de textos y de hechos del padre Varela que pueden sustanciar esta afirmación.

Me limito a recomendar la relectura de algunos de los textos varelianos de estos años. De manera especial los de algunos de sus discursos en la sociedad patriótica, el Elogio de S. M. Don Fernando VII (12 de Diciembre de 1818), la Oración fúnebre en honor del Excmo. e Ilmo. Señor Don José Pablo Valiente y Bravo (Iglesia Catedral de La Habana, 10 de marzo de 1818) y la pronunciada, también en la Catedral de La Habana, en honor del Rey Padre Don Carlos IV de Borbón (12 de mayo de 1819) y, por último, el capítulo sobre el "patriotismo", con el que cierra su *Miscelánea filosófica* de 1819.

EL PADRE VARELA EN ESPAÑA

A pesar de las lagunas sobre los años españoles del Padre, todos los estudiosos de su vida y su obra estiman que, desde muchos ángulos, esta etapa española fue definitoria para el resto de la existencia del Padre Varela. Me permito recordar los datos elementales.

La situación en Cuba en los años que ahora nos ocupan era más bien de prosperidad económica, gracias al desarrollo de la industria azucarera, impulsado por el incremento de la exportación de este producto. Pero se trataba de una prosperidad "nerviosa", pues, al mismo tiempo, eran años de zozobra política. Había ya inquietudes independentistas; en 1810 había tenido lugar la conspiración de Joaquín Infante y en 1812 la del negro libre José Antonio Aponte. Ambas habían sido frustradas y severamente reprimidas. Por otra parte, sobre la Isla planeaba constantemente el temor a una sublevación de esclavos y a una segunda edición caribeña del caso de Haití. La población negra, esclava, aumentaba en progresión irrefrenable en la medida en que se incrementaba el cultivo de la caña de azúcar. Se temía a los negros esclavos y, a pesar de ello, continuaba su importación. Se trataba de justificar esta contradicción por sinrazones económicas: de los hacendados, de los negreros y de las autoridades que, después de la supresión oficial de la trata en 1817, se hacían de la vista gorda a cambio de generosas compensaciones. Además, eran bien conocidas las apetencias norteamericanas anexionistas con relación a Cuba, proyecto que siempre contó con un número significativo de adeptos entre la población cubana.

Por indicación del obispo Espada, el joven sacerdote Félix Varela, ya profesor de Filosofía en el Real y Conciliar Colegio Seminario de "San Carlos y San Ambrosio", se presentó a las oposiciones para la Cátedra de Constitución en esta misma institución. La erección de la Cátedra había sido "recomendada", por la Corona, a las instituciones de nivel superior de estudios, en España y sus colonias, después del restablecimiento de la Constitución de 1812. La Real y Pontificia Universidad "San Gerónimo" se

disponía a crear dicha cátedra, pero los hombres ilustrados de La Habana, temiendo que los superiores y profesores de la Universidad no fuesen los más idóneos para regirla, se adelantaron y lograron que la Real Sociedad Patriótica, dirigida por el Intendente General de Ejército, don Alejandro Ramírez, en la sesión del 11 de septiembre de 1820, tomase el acuerdo de establecer la Cátedra y ponerla en manos del obispo Espada. Simultáneamente, la Universidad "San Gerónimo" había continuado sus gestiones en orden al establecimiento, también, de una Cátedra de Constitución y llegó a crearla.

Además del Padre Varela, se presentaron como concurrentes a las oposiciones para la Cátedra: don José Antonio Saco, don Nicolás Manuel de Escobedo y don Prudencio Hechevarría. Pero lo habían hecho solo *ad honorem*: se retiraron el mismo día de las oposiciones pues, como el Obispo, estaban convencidos de que la cátedra del Colegio Seminario debía ser ocupada por Félix Varela. Las clases comenzaron el 21 de enero de 1821, ante un auditorio numeroso para el que no fueron suficientes las bancas del Aula Magna de "San Carlos", repleta hasta el punto de que muchos escucharon el discurso inaugural desde las puertas o colgados en las ventanas. Conocemos el texto de dicho discurso, así como la "obra pequeña" a la que el Padre alude en el mismo, escrita por él para servicio de los alumnos. La tituló "Observaciones sobre la Constitución de la Monarquía Española" (Imprenta de Don Pedro Nolasco Palmer, La Habana, 1821). Se trata de un verdadero, aunque breve, tratado de Derecho Constitucional español, probablemente el primero que se imprimió en América hispana.

Las clases y el texto de Derecho Constitucional crearon un estado de opinión — entre los que se inclinaban por el camino liberal— en favor de la designación del padre Félix Varela como candidato para las ya inminentes elecciones de Diputados a Cortes para la legislatura de 1822. Otra vez fue el Obispo quien pidió a Varela la postulación como candidato. En un primer momento, el Padre Varela se resistió a aceptar la proposición: entendía que no era hombre para ir a las Cortes. Finalmente, ante la presión del Obispo, aceptó la postulación.

Las elecciones en La Habana tuvieron lugar el 13 de marzo de 1821 y fueron azarosas. El Padre Varela resultó electo, pero su elección fue impugnada por un grupo de comerciantes españoles ricos, instalados en la Isla, muy distantes del pensamiento liberal del Obispo Espada y del Padre Varela. Los impugnadores, encabezados por don Nicolás Ruiz, también electo Diputado, tuvieron éxito ante el alcalde de La Habana, que debería dirimir la cuestión. El consentimiento del alcalde a la impugnación impediría, posteriormente, la instalación del sacerdote en las Cortes cuando, de hecho, llegó a Madrid. En esa primera elección, además del Padre Varela y de don Nicolás Ruiz, fueron elegidos don José del Castillo y don Gonzalo Aróstegui. A pesar de la impugnación, el Padre decidió partir, esperando que las gestiones del Obispo y de sus

partidarios fuesen exitosas. Félix Varela había cumplido 32 años el 20 de noviembre del año anterior.

El miércoles 18 de abril el Padre Varela publica su despedida de sus conciudadanos, en el *Diario del Gobierno Constitucional de La Habana*. En dicho texto, se autorretrata como "un hijo de la libertad, un alma americana" y confiesa que "desconoce el miedo". Con estas palabras en el momento de su partida, ¿qué quería decir exactamente el Padre? ¿Cuáles eran entonces sus proyectos con respecto a las relaciones entre España y Cuba? ¿Pensaba ya en independencia política, como tantos iberoamericanos contemporáneos, o pensaba más bien en un mayor espacio de libertad política, administrativa y económica? O sea, en términos de reforma y de autonomía, no de independencia, como la mayor parte de sus conciudadanos criollos. Los biógrafos del Padre Varela no concuerdan en la interpretación de ese texto y, en especial, del significado de su expresión "alma americana".

Explícitamente, el Padre Varela era un liberal y era americanista, lo que entonces en Cuba no equivalía necesariamente a independentista. Podía interpretarse como tal, pero también como reformista y autonomista integral. Si en el fuero interno ya el Padre era independentista en 1821, hasta el momento no ha aparecido ningún documento o testimonio realmente probatorio. Se puede afirmar como hipótesis, si se interpretan en esa dirección las expresiones de su despedida de La Habana, pero me parece que la conducta del Padre lo manifiesta, entonces, como un autonomista muy coherente. A mi entender, la decisión por la independencia política, unida a la convicción de que, por el momento resultaría imposible y requeriría preparación, depende de la frustrante experiencia española del Padre.

Las cuestiones estrictamente cubanas no eran las únicas que ocupaban el entendimiento y el corazón del Padre Varela cuando preparaba su participación en las Cortes. El nuevo clima liberal estaba llamado a corregir, entre otras cosas, algunas medidas introducidas, entre 1814 y 1820, en las relaciones entre la Iglesia Católica y el Estado, dependientes de la concepción vigente de la alianza entre el trono y el altar. El Padre Varela estaba de acuerdo en principio con ello, pero los aires que soplaban en Madrid y llegaban a La Habana, presagiaban medidas que, al intentar corregir un extremismo, caían en el extremismo de signo opuesto, con el que el Padre Varela tampoco podía estar de acuerdo. El Padre siempre diría "no" al fanatismo religioso y a los privilegios ajenos al Evangelio, pero también diría siempre "no" al anticlericalismo y a la irreligiosidad infantilona. Sabía el Padre, probablemente, que en las sesiones de las Cortes tendría que caminar constantemente, como un buen equilibrista razonable, por la cuerda floja entre el precipicio de los tirios y el de los troyanos.

La reforma liberal apuntaba a la secularización de la Iglesia. Las bases del proyecto liberal eran las siguientes: a) transformación radical del sistema de recursos de la Iglesia; los reformadores liberales se consideraban competentes respecto de la reorganización económica del clero y de la desamortización de los bienes eclesiásticos; b) reducción de la categoría de "personas eclesiásticas" a los presbíteros y obispos, suprimiendo a los frailes, los canónigos y los beneficiados de cualquier índole, a no ser que estuviesen relacionados directamente con la cura de almas; c) exaltación de los párrocos, en cuya capacidad para explicar los principios constitucionales a los feligreses cifraban grandes esperanzas los reformadores liberales; d) terminar con el carácter de "grupo cerrado" de la Iglesia Católica, una de cuyas particularidades que combatían con mayor empeño era el celibato sacerdotal, al que atribuían todos los males de la Iglesia (cf. Manuel Maza S.J., "Varela en las Cortes de España", en *Estudios Sociales*, n. 114, octubre a diciembre de 1998, Rep. Dominicana). Tal proyecto de reforma aparecía ciertamente penetrado por el galicanismo de la Constitución Civil del Clero, elaborada al socaire de la Revolución Francesa en 1791, y no podía dejar de levantar una fuerte reacción tanto por parte de la Iglesia en España —y en Cuba—, cuanto por parte de la Santa Sede.

El Padre Varela embarcó hacia España el día 28 de abril del mismo año de 1821. Conocemos los pormenores del viaje por un primo materno del Padre, don Buenaventura Morales quien, con su hermano Francisco, viajaba con el Padre y redactó un diario. Por él sabemos cómo el Padre alivió la pesantez de la prolongada travesía, con sus décimas, su buen humor y su violín, con el que se unió a otros pasajeros también intérpretes de instrumentos musicales.

El jueves 7 de junio llegaron a Cádiz, ciudad en la que permanecieron hasta el día 23. De allí se encaminaron al Puerto de Santa María y, el día 24, a Sevilla, adonde llegan en la tarde del 28. Ese mismo día escribe don Buenaventura: "… el Padre fue a buscar la casa de nuestros parientes, quienes le recibieron con una alegría inexplicable". Dado que escribe "nuestros parientes" y su relación con el Padre era por el lado de los Morales, esos parientes de Sevilla deben haberlo sido por el lado de los Morales, o sea, de la familia materna del Padre Varela. Hasta ahora ignoramos si en algún momento de su permanencia en España el Padre buscó a su familia paterna, o sea, a los Varela, los castellanos de Tordesillas.El primero de julio salieron hacia Madrid y el doce por la tarde llegaron a Madrid.

Debido a la imposibilidad de anular la impugnación de las elecciones habaneras del 13 de marzo, a pesar de las gestiones del Obispo Espada y de los habaneros varelianos, el Padre Varela no pudo participar activamente en la legislatura que tenía lugar en las Cortes en el momento de su llegada a Madrid. Mientras tanto, en Cuba, el Obispo y los amigos se ocupaban de su candidatura para las próximas elecciones en orden a

la siguiente legislatura. Las nuevas elecciones tuvieron lugar en noviembre de 1821. Nicolás Ruiz, el impugnador cabecilla de las elecciones anteriores, José del Castillo y Gonzalo Aróstegui no obtuvieron la reelección. El Padre sí la obtuvo. La representación cubana quedó integrada por él, por don Tomás Gener y don Leonardo Santos Suárez, por La Habana, y don José de las Cuevas, por Santiago de Cuba. El período ordinario de las sesiones de las Cortes se abrió el 15 de febrero de 1822, pero aún no habían llegado de La Habana las certificaciones oficiales de la representatividad de los cubanos, por lo que debieron esperar hasta la siguiente legislatura, que se inició el 1° de octubre del mismo año de 1822. Después de algunas dificultades, fueron aprobados los poderes de los elegidos. Juraron su cargo en la sesión del día 3 de octubre. A partir de esa fecha es posible seguir la participación activa del Padre en las sesiones. Había estado en Madrid desde el 12 de julio del año anterior, o sea, casi quince meses.

Durante esos meses en Madrid, el Padre no estuvo ocioso. Se empeñó en conocer el ambiente de Madrid y, en ese marco, se relacionó con algunas personalidades de la cultura y de la política. Entre otras, con el poeta y pedagogo don Manuel José Quintana, a la sazón responsable de la Dirección de Estudios. A Quintana dirigió el Padre su "Breve exposición del estado de estudios de la Universidad de La Habana" (Madrid, 1822). En este texto el Padre propone reducir la Pontificia Universidad "San Gerónimo" a la categoría de "centro de estudios conventuales", con el nivel de otros que ya existían en La Habana y en otras ciudades de Cuba, y otorgar al Real y Conciliar Colegio Seminario "San Carlos y San Ambrosio" la categoría de Universidad. El Padre Varela sustenta su proposición en la descripción del estado intelectual de ambas instituciones y en la necesidad de establecer una institución, a la altura de los tiempos, en La Habana, para lo cual no cree capaces a los Padres Dominicos de "San Gerónimo". Estima que "San Carlos" sí está en condiciones de hacerlo, bajo el patrocinio del Obispo Espada.

Como consecuencia de este paso dado por el Padre —podemos suponer que por iniciativa o al menos con la autorización del Obispo Espada—, la Dirección de Estudios decidió efectuar una investigación a fondo. Las respuestas obtenidas corroboraron el informe del Padre Varela y, aunque la Orden de Predicadores continuó manteniendo la tutela de la Universidad, de hecho, no pudieron continuar con la dirección efectiva de la misma. Al Real y Conciliar Colegio se le cambió el nombre por el de "Colegio Nacional de San Carlos" como paso para acceder al rango universitario. Los cambios políticos en España impidieron avanzar en la gestión y, consecuentemente, el Colegio Seminario nunca llegó a alcanzar el reconocimiento de nivel universitario. Además, pocos años después, y como consecuencia de las ventoleras anticlericales de España

en el siglo XIX, los padres dominicos perdieron la vinculación con la Universidad, que pasó a ser una institución laica.

Además, en ese mismo tiempo, el Padre se ocupó de hacer una reimpresión de su *Miscelánea filosófica,* convenientemente revisada (en la Imprenta que fue de Fuentenebro, 1821). Le era reclamada desde La Habana pues la edición cubana ya se había agotado. Esta nueva edición también circuló en España y contribuyó al buen nombre del Padre Varela en los círculos intelectuales españoles de la época, aún antes de que el Padre se diese a conocer en la escena parlamentaria.

Su primera intervención en la escena parlamentaria tuvo lugar el día 11 del mismo mes de octubre. Los archivos recogen su participación en diversos asuntos. P.e., fue miembro de la Comisión nombrada para recibir al Rey; tomó parte en la discusión sobre la colación de las capellanías militares; en la legislación relativa a la provisión de Obispados vacantes y de traslado de eclesiásticos y en todos los debates relacionados con las personas eclesiásticas, incluyendo los que tuvieron lugar sobre problemas tan espinosos como los bienes eclesiásticos, la remuneración del clero y la potestad del Papa con relación a asuntos internos de la Iglesia en España; en las provisiones sobre el ejercicio del poder por parte de autoridades locales; en el proyecto de Ordenanzas generales del ejército; en los debates sobre las penalidades a los conspiradores, etc. Mientras tanto, el clima en España era, en realidad, el propio de una guerra civil entre absolutistas y constitucionalistas liberales. En las Cortes las posiciones se radicalizaban de día en día y, consecuentemente, se polarizaban. Basta revisar el contenido de muchos proyectos presentados y las formas del lenguaje que algunos diputados utilizaron.

El lenguaje del Padre en sus intervenciones, tanto en el contenido, como en las formas, fue el lenguaje que le conocemos también en sus obras posteriores: el de las *Cartas a Elpidio*, *El Habanero*, las diversas obras filosóficas, etc. El Padre se expresa con el lenguaje propio de la moderación, de la sensatez, de la independencia de criterio, con relación a unos y otros, y el de la comprensión global de las situaciones contempladas. Mantuvo una clara preocupación por evitar cualquier forma de militarismo y de ejercicio incontrolado de poder: era un parlamentario convencido del valor del ejercicio parlamentario. Nunca dejó de manifestarse como un liberal, pero tampoco dejó de manifestarse como un hombre de Iglesia, leal a la misma, y como alguien que sabe y ha interiorizado bien cuál es el valor de la persona por el hecho de ser persona, independientemente de sus cargos y revestimientos, y cuál es la estructura moral de la libertad y de su ejercicio razonable y ético. Me atrevo a afirmar que el suyo fue el lenguaje de un corazón sacerdotal genuino, evangélico; el lenguaje de un seguidor de Jesucristo, comprometido con las razones de la verdad entera, la que incluye también las razones del corazón; el lenguaje propio de un español con nobleza de alma,

sin roñas, ni broncas, ni ácidos corrosivos en el meollo de su ser. Las formas eran las del neoclasicismo: tersura y transparencia elegante de la frase, ausencia de alambicamientos y de adjetivos innecesarios, claridad meridiana. Tal sobriedad de estilo no era frecuente en la atmósfera parlamentaria de la España del primer tercio del siglo XIX: ni entre los liberales, ni entre los conservadores o realistas o partidarios de la restauración absolutista, como elijamos llamarles.

A mi entender, el Padre Varela no fue víctima de lo que el historiador español Juan María Laboa, sacerdote, al referirse a este período, califica como "ley del doble frenesí": el propio del liberalismo absoluto, utópico, de un lado; el de la restauración rigurosa y cerrada, de otro. Este vaivén entre contradictorios se dio en el campo político, pero no apareció en el mundo eclesiástico. El brusco y total aniquilamiento de la experiencia liberal de Cádiz, y la reacción del Trienio y de la época de Mendizábal, dieron al traste con la posibilidad de un catolicismo liberal español, de forma que, aunque futuros estudios tal vez puedan descubrir indicios e intentos hoy desconocidos, podemos afirmar que el catolicismo español fue más monocolor que el de los otros países europeos: homogéneo, pero del lado de la restauración rigurosa. En ese agónico primer tercio del siglo XIX, en nuestro ruedo ibérico, el Padre Félix Varela fue uno de los mejores exponentes del excepcional catolicismo liberal. Nunca dejó de ser el hombre sereno, sólidamente coherente con lo más genuino de la ideología liberal y, al mismo tiempo, con su fe católica y su vocación sacerdotal.

El Padre Varela llevó también sus proyectos al aula parlamentaria. Tales proyectos apenas fueron considerados y, sin embargo, eran los que habrían tenido mayor repercusión, para Cuba y para España, en el terreno sociopolítico, interno e internacional. Se trataba de cuestiones que habrían repercutido también en otros ámbitos geográficos, pero se requería poseer "luz larga" para verlo así y la mayoría de los diputados estaba presa en la inmediatez, en las "pequeñeces" provincianas y en las rencillas con la Iglesia, algunas de las cuales hoy nos parecen litigios de vecindario.

Los proyectos del Padre fueron los siguientes:

a) el Proyecto de instrucción para el gobierno económico-político de las provincias de ultramar (Imprenta de Don Tomás Albán y Compañía, Madrid 1823), conocido simplemente como Proyecto de Ultramar o Proyecto de Autonomía, presentado el 15 de diciembre de 1822, en el que se considera la autonomía de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, o sea, de lo que quedaba del otrora Imperio español de ultramar. Se trataba, prácticamente, de una Constitución, integrada por un preámbulo y 189 artículos. No encontró oposición fuerte. Podría haberse tenido por aprobado, pero la disolución de las Cortes en 1823 impidió

hacerlo efectivo. Después de 1823, tal proposición sufrió, casi siempre, el encontronazo de la intransigencia.

b) el Dictamen sobre el reconocimiento de la independencia de los territorios de Iberoamérica que ya se habían separado de España, elevado a la Comisión de Ultramar, calzado con la fecha del 31 de julio de 1823. El texto es sumamente breve, pero su artículo 2°, acerca de la estipulación de "toda clase de tratados sobre las bases que se consideren más a propósito", iluminado por las discusiones en torno a dicho texto, nos permite pensar que el Padre Varela tenía en mente la creación, en la práctica, de una comunidad de naciones iberoamericanas, vinculadas entre sí y con España, no solo por la historia pasada, sino y sobre todo por la lengua y la cultura y los proyectos de futuro, enderezados al desarrollo integral de las mismas y a fortalecer su unión. Dicho Dictamen fue, lamentablemente, impugnado por las cuatro quintas partes de las Cortes. Pertenece a lo estrictamente previsible, que la suerte posterior de España y de Iberoamérica habría sido muy distinta de lo que de hecho fue durante el siglo XIX y hasta nuestros días, si se hubiera dado forma a esta especie de Commonwealth of Nations, más de un siglo antes de que los ingleses lo crearan con relación a su antiguo Imperio. Me parece que el texto de este Dictamen nos permite entrever, objetivamente, en qué sentido el Padre Varela podía entonces considerarse "un hombre americano", sin dejar de ser español.

c) El proyecto de abolición de la esclavitud, que hubiera debido ser el proyecto mayor del Padre Varela, no pudo ser presentado debido a la disolución de las Cortes y a la restauración del absolutismo de Fernando VII. El Padre trabajó en su redacción durante el año 1822 y responde al pensamiento antiesclavista de los ilustrados cubanos más coherentes. Afortunadamente, se conserva el texto de su "Memoria" que demuestra la necesidad de extinguir la esclavitud de los negros en la Isla de Cuba, atendiendo a los intereses de los propietarios. El cuerpo de la "Memoria" está constituido por el "Proyecto de Decreto sobre la Abolición de la Esclavitud en la Isla de Cuba y Sobre los Medios de Evitar los Daños que Puedan Ocasionarse a la Población Blanca y a la Agricultura". Sorprende la sabiduría del joven sacerdote al presentar, con realismo, todos los costados de una cuestión que habría de marcar, dolorosamente, el siglo XIX cubano: la entonces llamada cuestión esclavista. Muy diversa y mejor hubiera sido la realidad cubana en los siglos XIX y XX si no hubiéramos tenido que esperar hasta 1886, o sea, hasta sesenta y tres años después, para que la esclavitud fuese abolida efectivamente en el territorio insular.

Son conocidos los episodios finales de aquellas Cortes. La invasión francesa de 1823 obligó el traslado de las mismas de Madrid a Sevilla y, posteriormente, a Cádiz en donde se consumó el regreso al absolutismo por parte del Rey, apoyado por las vencedoras tropas francesas y por las tropas españolas que progresivamente se les fueron sumando. El Padre Varela nos da su versión de estos hechos en su texto titulado "Breve exposición de los acontecimientos políticos de España, desde el 11 de junio hasta el 30 de octubre de 1823", día en el que se disolvieron las Cortes.

De hecho, por el Real Decreto de la Regencia de Madrid ya se había ordenado la confiscación de bienes y se circuló la orden de prisión y de inmediata pena de muerte "por traición" para los sesenta y seis diputados que votaron en la sesión del 11 de junio de 1823 a favor de la destitución de Fernando VII. Dicho Decreto fue confirmado por la Audiencia de Sevilla, o sea, pasó a los tribunales. A partir del 2 de octubre, estos diputados huyeron rápidamente de Cádiz hacia donde pudieron. Entre ellos, estaban el Padre Félix Varela, y los otros dos diputados cubanos, don Tomás Gener y don Leonardo Santos Suárez.

Los tres diputados cubanos salieron desde Gibraltar hacia New York en el buque *Draper,* que viajaba cargado con sal y almendras. No resulta muy evidente el día exacto de llegada a New York. Aparecen registrados los tres pasajeros cubanos el diecisiete de diciembre. Es posible que el barco haya llegado a New York el quince, en medio de un ventisquero con nieve, lo que habría impedido los trámites de entrada al país hasta el día diecisiete.

EPÍLOGO

Para el Padre Varela, atrás quedaban, físicamente, Cuba y España y el estilo de vida sacerdotal que había llevado hasta entonces. No podemos saber con certeza cuáles eran las previsiones inmediatas del Padre acerca de su vida futura. Las cartas y otros documentos personales, que se conservan, los artículos de *El Habanero* y las referencias incluidas en las *Cartas a Elpidio*, tienen fecha posterior. Sabemos de hecho cómo fue su vida y cuáles fueron sus opciones durante su vida en los Estados Unidos, pero ¿las previó así el Padre en el momento de la salida de Gibraltar? ¿Mantenía sus sueños liberales? ¿Cómo valoraba su estancia en España y las gestiones en las Cortes? Los documentos citados y los testimonios de sus amigos, aunque posteriores, son los únicos datos a los que podemos apelar en búsqueda de esclarecimientos.

Me parece que se puede afirmar que el Padre nunca dejó de sostener los principios de la Constitución de 1812 y, por consiguiente, que nunca abandonó del todo sus

sueños de liberal católico. Es más, su vida nos revela que los desarrolló, aunque con la moderación y la sensatez de siempre y con juicios muy matizados acerca del liberalismo español de la época. Otro tanto le sucedió a muchos cubanos de entonces y de algunos decenios después, o sea, a los hombres del 68 y a los del 95. El Padre pudo verificar sobre el terreno la contradicción en la que se movieron casi todos los liberales de la Península en el siglo XIX. Contradicciones con relación a Iberoamérica: reformas liberales en España y casi total inmovilismo efectivo con relación a la política colonial. Contradicciones para con la Iglesia Católica, cuya naturaleza específica no era tomada en cuenta razonablemente y sobre la que se legislaba con intromisiones más bien de corte dictatorial, ajeno en principio al liberalismo.

En tales circunstancias, no nos sorprenda que el Padre haya llegado a España como reformista y autonomista y se haya marchado de ella como independentista y como defensor de la guerra, única vía —a sus ojos— para realizar tal opción, ya que el diálogo político sobre las relaciones entre la Metrópoli y la colonia permaneció cerrado después de 1823. Lúcido como era, el Padre sabía, sin embargo, que Cuba no estaba todavía lista para realizar tal opción. Estaba convencido de que se requería un período prolongado de maduración, de educación de hombres capaces de asumir la independencia de España y un régimen democrático de corte parlamentario.

Además de los números de *El Habanero* y de las *Cartas a Elpidio*, la correspondencia personal del Padre de los años inmediatamente posteriores a su salida de España resulta sumamente reveladora de sus juicios sobre estas cuestiones. Cito como ilustración un párrafo de su carta a Joel R. Poinsett, fechada en New York el 27 de enero de 1825, o sea, quince meses después de su salida de Gibraltar: "España, amigo mío, es un cadáver, y no puede dar de sí más que corrupción y principios de muerte. Nada hay que esperar. Por el contrario, un Estado nuevo (¡ah! ¡si le viéramos en la Isla de Cuba!) tiene todo el calor de la naturaleza de su juventud; despliega los gérmenes del honor y la virtud; y por un impulso irresistible camina al bien y destruye toda planta nociva". Encontramos en este párrafo todo el desencanto con relación a la España de aquella coyuntura histórica y hasta un cierto exceso en los sueños con respecto a Cuba y a su capacidad, cuando llegase a ser un estado independiente, para desplegar "los gérmenes del honor y la virtud".

Más tarde, en el Tomo II de las *Cartas a Elpidio* (New York, 1838), el Padre reitera sus juicios sobre la situación española, sin excluir de ellos la mala impresión que le produjo una cierta forma de religiosidad muy extendida entonces en la Metrópoli, que califica de "superstición", pero colocando una buena dosis de responsabilidad en las desgracias de España del lado de los "masones y comuneros", debido a su intolerancia con relación a lo religioso católico, tan mayoritariamente presente entonces en

la Península. Dejo que sea el propio Padre Varela el que nos haga conocer sus juicios. Cito *in extenso* algunas de sus frases: "… permítame, Elpidio, que recuerde algunos pasajes de la historia moderna de la desgraciada España; y por la analogía que tiene la superstición política con la religiosa, diré algo de las facciones que han afligido y afligen a una nación digna de mejor suerte… Al caso, Elpidio. La guerra oculta, más que la pública de los fanáticos supersticiosos, en punto a creencia, y de los fanáticos políticos y supersticiosos, quiero decir de los señores masones y los comuneros, ha sido y será la ruina de España. Cuando tuve el honor y la desgracia de hallarme en el cuerpo representativo de aquella ilustre nación, me convencí a la evidencia de esta verdad… Si hubiera reinado una verdadera tolerancia y no se hubiera atacado la superstición de un modo imprudente, hasta llegar a confundir con ella los dogmas del cristianismo; si los políticos de las facciones hubieran tenido entre sí mismos alguna más prudencia, ¡qué distinta sería la suerte de España! … el que haya estado en el interior de los negocios de España, y no deteste tanto como a la superstición, a las sociedades secretas, es un pícaro, o un bestia… Estas no son teorías, estos son hechos, que por desgracia se han repetido y se están repitiendo en esta nueva época de aquella desgraciada nación… Es innegable que en España hay mucho que reformar en cuanto a prácticas religiosas, pero también es innegable que nunca se conseguirá por otros medios que una franqueza ilustrada y verdaderamente religiosa. El carácter español no sufre vejaciones y nunca es dominado. Yo no sé cómo españoles pudieron y pueden equivocarse tanto en cuanto al carácter nacional, que crean vencer insultando o que se puede conseguir algo, por lo menos permanente, contra la voluntad de los españoles… Este es un rasgo indeleble del carácter de sus nobles y heroicos antepasados; y cualquiera que sea la degradación del pueblo, el carácter es el mismo". (t. II, pag. 76 ss. Editorial de la Universidad de La Habana, 1945).

Me parece que una exégesis correcta de los textos evocados y de otros muchos, ponen en evidencia que la opción independentista no significó para el Padre un extrañamiento personal con relación a España. La España soñada desde su niñez, la España posible, integrada y gobernada por hombres buenos y pundonorosos, la llevaba dentro. Se perciben el cariño y hasta el sano orgullo con relación a la que consideraba como genuina identidad española, que el Padre estima maltratada por gobernantes, políticos e ideólogos de diverso talante y filiación. De ellos se distancia. Sin embargo, conservó la ciudadanía española hasta el final de sus días y, a pesar de todos los pesares, y de haberse autorretratado como "un hombre americano", nunca aceptó las ofertas generosas de otras ciudadanías de repúblicas de este continente. Como no podía tener ciudadanía cubana, que no existía, se mantuvo español y así evitó, entre otras cosas, malas interpretaciones en un momento en el que se barajaban diversas opciones anexionistas con relación a Cuba.

Además, no dejemos de tener ante los ojos que, cuando el Padre está escribiendo y publicando sus *Cartas a Elpidio*, de las que he extraído la cita anterior, no solo está pensando en su experiencia española en las Cortes, sino también en la circunstancia de que, contemporáneamente a la redacción de las "Cartas", el gobierno liberal, durante la menoría de Isabel II, bajo la Regencia de la Reina Viuda, María Cristina de Borbón, estaba expidiendo el Decreto de D. Juan Álvarez y Mendizábal, de 22 de julio de 1837, refrendado en Palacio el día 29, por el que se declaraban extinguidos "los monasterios, conventos, colegios, congregaciones y demás casas de religiosos de ambos sexos", pasando al Gobierno "todos sus bienes, derechos y acciones" para aplicarlos a "la amortización de la deuda pública". Era época también de asaltos a conventos e iglesias por parte de grupos anticlericales. El Padre Varela, que estaba muy al corriente de todos esos sucedidos, no podía dejar de lamentarlos, de considerarlos una contradicción con la mejor identidad española, con el tuétano del ser español. Estos hechos reforzaban su opción independentista para una Cuba que, entonces, de un modo muy peculiar, estaba siendo prácticamente "inventada", "creada", como nación, por el Padre Varela y los círculos varelianos y delmontinos, apoyándose en las realidades concretas y dinámicas de la Isla. A los ojos del Padre era evidente que España ya había dado a Cuba todo lo que podía darle. Tocada por la descomposición y la inestabilidad y habitada por gobiernos casi todos impresentables, la presencia de España en Cuba, lejos de beneficiar a la Isla, la estaba dañando. De ahí la necesidad de separarse de la Madre Patria, de crecer como nación.

Si abrazamos todas las situaciones que vivió al Padre Félix Varela, primero en Cuba, todavía integrada en el Imperio colonial español; luego, como Diputado a las Cortes, en Madrid y, por último, en su exilio norteamericano, como voz de la emancipación y como formador de conciencias y de voluntades, cimentadas en la mejor eticidad católica, de raíz hispánica e injertos cosmopolitas, creo que estaríamos de acuerdo en afirmar que tanto Cuba como España tienen sobradas razones para sentirse jubilosas al poder contar con tal hijo: de Cuba, de cuya identidad nacional es piedra de fundamento; de España, de cuyo tronco es un anillo robusto. Pocas voces tan nobles se alzaron en la época para analizar e iluminar la entonces gravemente herida realidad hispana y para despertar la todavía casi inexistente conciencia nacional cubana. "Portador de la antorcha", llamaron al Padre Varela los historiadores norteamericanos Joseph y Helen McCadden, pero —agrego hoy—, no solo antorcha para esta Isla, sino también antorcha para la España genuina, la que él supo comprender y amar, la que llevaba dentro, de cuya llama y calor supo nutrirse para dar origen a esta planta en crecimiento que es Cuba, esta Isla que todavía se estremece por las dificultades de un parto prolongado y laborioso, pero que ya nos congrega y anima con la mejor esperanza de una vida nueva.

BIBLIOGRAFÍA

Céspedes García-Menocal, Carlos Manuel: "Pasión por Cuba y por la Iglesia. Aproximación biográfica al Padre Varela", BAC, Madrid, 1998.

_____: Temas varelianos. Colección de conferencias editadas por el Arzobispado de La Habana, 1999.

_____: *Señal en la noche*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003.

Fahy, Juan: *The antislavery thought of José Agustin Caballero and Félix Varela, in Cuba*, 1791-1823, University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, 1983.

Ibarra Cuesta, Jorge: *Varela, el Precursor*, La Habana, 2004.

Maza, Manuel S.J.: "Varela en las Cortes de España (1822-1823). Aprendiendo a pensar entre curas y militares", *Estudios Sociales*, año XXXI, no. 114, Santo Domingo, 1998.

McCadden, Joseph and Helen M.: *Félix Varela. The torch bearer from Cuba*, San Juan, Puerto Rico, 1984.

Rodríguez, José Ignacio: *Vida del Presbítero Don Félix Varela*, 2ª Ed., La Habana, 1944.

Torres-Cuevas, Eduardo: *Félix Varela. Los orígenes de la ciencia y la conciencia cubanas*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2002.

Varela, Félix: *Obras Completas del Padre Félix Varela*, 3 tomos, La Habana, 1997.

Abelardo Estorino[163]

José Jacinto Milanés visita las tertulias delmontinas

Abelardo Estorino (Unión de Reyes, 1925-La Habana, 2013). Dramaturgo y director teatral. Entre otros reconocimientos, mereció el Premio de la Crítica Teatral por *Vagos rumores* y el Premio al mejor texto en el Festival del Monólogo por *Las penas saben nadar.* Dos antologías con sus obras merecieron el Premio de la Crítica. Recibió el Premio Nacional de Literatura 1992 y el Premio Nacional de Teatro 2002.

La imaginación, esa posibilidad de crear que acerca al hombre a los dioses, resulta de gran ayuda para solucionar el problema con que me enfrentaría al analizar las tertulias de Domingo del Monte o cualquier otro hecho del pasado, que siempre puede ser visto desde varios ángulos. H.G. Wells la utilizó para trasladarnos de un país a otro, del presente al pasado, con una escala en el futuro. Solo así podríamos ver las legendarias tertulias delmontinas como si hubieran sido intemporales y visitadas por los que de manera real conversaron con él, o quienes han podido referirse a ellas como si hubieran visitado su casa, presidida por la amorosa y delicada presencia de doña Rosa Aldama, Rosita para los contertulios, a quienes ofrecía champolas de guanábana o natillas, como lo hará en otro tiempo Rialta, inserta para siempre en nuestra literatura y por tanto en nuestras vivencias. Porque leer es otra forma de vivir. A veces con la lectura de un libro nos sorprende cuánto nos ilumina un concepto que no teníamos claro; la comprensión de un personaje de ficción nos ayuda a conocer mejor a un amigo; un suceso de nuestra vida que resultaba confuso, de repente se clarifica después de leer un capítulo de Stendhal.

Para nuestros contemporáneos tal vez sería necesario precisar el significado de tertulia: reuniones que ya no tienen lugar con la frecuencia con que sucedían durante el pasado, en Cuba en el siglo xix y en casos muy raros en nuestro siglo xx. Aunque no con ese nombre —he oído decir, porque no fui su amigo— que en la casa de Trocadero, Lezama reunía a algunos escritores un día fijo de la semana. Pero nadie dijo nunca "los lunes de Lezama" como se conocían en París "los martes de Mallarmé".

[163] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 23 de junio de 2006.

Es preciso aclarar la diferencia entre tertulia y salón porque he hecho referencia al salón de Mallarmé y no era más que una tertulia, aunque ellos lo llamaran salón.

Se les dice tertulia literaria a los encuentros entre gentes de letras donde se habla sobre arte y literatura y casi siempre de política. Han servido muchas veces como pretexto de conspiración política y fragua de ideas; han propiciado escuelas de renovación estética y centros donde se conforman nuevos movimientos artísticos. A veces se celebraban al aire libre, otras en palacios o en celdas de conventos; en librerías y, por supuesto, en las casas de artistas o literatos, y con mucha frecuencia en cafés. Tanta fue su importancia, que la intención de fundar la Real Academia Española tuvo lugar en la tertulia del marqués de Villena. De igual forma hubo tertulias en Inglaterra, Francia, y en algunas ciudades españolas: la de Els Quatre Gats, en Barcelona, que se celebraba en el café del mismo nombre, fue punto de reunión de los más importantes intelectuales catalanes en los finales del siglo XIX, y entre sus asistentes más destacados se cita siempre a Picasso y nos resulta comprensible si sabemos que los conceptos de las artes plásticas cambiaron después que él puso su mano sobre un lienzo o amasó un poco de arcilla. Rápidamente el local se convirtió en el centro artístico más importante de la ciudad cosmopolita e industrial, que en ese momento se encontraba en pleno esplendor modernista. Allí se celebraban conciertos y exposiciones, y es muy probable que a través de otros artistas que lo frecuentaban conociera Picasso la pintura francesa de Toulouse-Lautrec y los dibujos de Théophile Steinlen, que influirán en sus obras.

¿Cuál es entonces la diferencia con el salón?

El salón es una reunión de personas cultas y refinadas, que empezó a proliferar desde el siglo XVII hasta el XIX, en especial en Francia, y donde asistían personalidades de la aristocracia, la política, las letras y las artes, para charlar sobre temas literarios, morales, filosóficos o mundanos. Cuando, a partir de 1613, la marquesa de Rambouillet se alejó de la corte de Enrique IV por considerarla vulgar y comenzó a recibir en su casa a las mentes más exquisitas de su tiempo, el salón del Hotel de Rambouillet se convirtió en un cenáculo brillante y atrajo a gentes tan informadas como la marquesa de Sévigné, madame de La Fayette o Madeleine de Scudéry. Siguiendo su ejemplo, otras damas de mundo, y también algunos caballeros, abrieron sus salones. Eso no impidió que Molière, siempre perspicaz para encontrar el lado falso o risible de la sociedad, utilizara a la marquesa como modelo para sus personajes de *Las preciosas ridículas.*

La influencia de los salones en la evolución de los usos, modas y gustos literarios del siglo XVII, fue considerable: la idea de una academia de las letras francesas surgió también del salón de Valentín Conrart. Avanzado el siglo XVIII, la costumbre siguió prosperando, y algunos viajeros de paso por la ciudad acudían a visitarlos, y al regresar a sus países siguieron el ejemplo.

Sucedió igualmente con el salón de Stephane Mallarmé, a finales del siglo XIX. Hombre de brillante conversación, más lúcida, dicen, que sus oscuros escritos, y su casa de París se hizo famosa, y sus comentarios críticos sobre literatura, arte y música estimularon a los escritores simbolistas franceses, así como a los artistas y compositores de la escuela impresionista, que desarrollaron un arte que marcó aquel momento.

En España y Latinoamérica el salón se confunde a veces con la tertulia literaria, y aunque en parte coinciden, no son exactamente lo mismo. El salón es más cosmopolita y versátil, se dice. Creo que resulta solo una cuestión de lenguaje: la palabra tertulia no tiene traducción al francés; salón no aparece con el mismo significado en español.

Podríamos relacionar estos salones y tertulias con las reuniones en la casa de Domingo del Monte, en Matanzas, durante los años 1835 y 1836, y posteriormente en La Habana. En estos encuentros, su cultura, erudición, y la posibilidad de ofrecer las últimas ediciones de escritores europeos en boga, influyeron en los jóvenes que lo visitaban o que mantenían frecuente correspondencia con él, tal como podemos conocer a través del Centón epistolario, compilación de las cartas que recibió de sus amigos, publicadas entre 1923 y 1957.

La frecuencia de sus cartas, y el tono en que están escritas las que aparecen en el Centón, o las de José Luis Alfonso y José Zacarías González del Valle, nos dan la impresión de que podríamos llamar a ese conjunto de su correspondencia "tertulias epistolares", pues muestran un intercambio de ideas, sugerencias y análisis literarios propio de los salones de que hablamos. No otra cosa adivinamos en las cartas recibidas por el hombre a quien Martí llamó "el más útil y real de los cubanos".

Así como en las tertulias o salones de Europa surgió la idea de las academias de las lenguas española y francesa, también en la tertulia de Del Monte surgió y se discutió todo lo relacionado con la fundación de la Academia Cubana de Literatura, prohibida casi al nacer por ser considerada un cenáculo de conspiradores contra el gobierno español y fue la causa del destierro de José Antonio Saco. También nació allí la idea de fundar una biblioteca en Matanzas, y para solucionar las dificultades económicas se organizó una función teatral en la que participaría Federico Milanés. Dicha fundación, los trabajos para lograrla y el azar —siempre tan preciso—, fueron las causas del encuentro de José Jacinto el poeta y su Mentor, como todos lo han llamado.

Eusebio Guiteras conoció mucho a Del Monte y lo describe como un hombre muy pintoresco en el vestir: parecía un artista con blusa y gorra, expresa, y tal vez el provinciano se escandalizaba con tal vestimenta. Y aunque Federico Milanés lo comparó en algún momento con Hércules y Antinoo, Guiteras no estaría de acuerdo, ya que, para parecerse a cualquiera de ellos, estaba "demasiado envuelto en carnes demasiado blandas".

Esta opinión resulta paradójica cuando se ha dicho que Del Monte insistía con los hermanos Milanés para que asistieran a un gimnasio donde entrenar sus cuerpos. "Haz lo que digo, no lo que hago", dice un refrán popular.

Sabemos entonces cómo recibía el mentor a sus pupilos y la ayuda que Rosita prestaba para lograr la agradable atmósfera de quietud propicia para la discusión.

Ahora, gracias a la imaginación creadora, idea que nos remite a Stanislavski y su teoría del "sí" mágico, podríamos visitar la casa de Del Monte en la calle Gelabert, la misma donde vivía entonces la familia Milanés, y nos encontraríamos allí con Félix Tanco, los hermanos Eusebio y Pedro José Guiteras, los hermanos Milanés, Juan Padrines, muy amigo de José Jacinto, Cirilo Villaverde y otros.

Del Monte tuvo oportunidad de viajar por varios países, vivió en Cuba, visitó Madrid y Nueva York e hizo amistad con importantes intelectuales de la época, y alcanzó una erudición que le permitió estar al tanto de las ideas que se manejaban en el mundo en aquel momento. Si examinamos con cuidado los libros que leía y recomendaba a sus amigos podríamos pensar que no valoró autores que después dejarían huella en la literatura de sus países. Se dice que leyó *El viaje sentimental* de Lawrence Sterne, pero nunca que hablara de esta obra a los asistentes a sus tertulias. Es cierto que sería exigirle demasiado, ya que aunque Tristram Shandy resultó un éxito de librería, no fue apreciado por sus contemporáneos como un autor con la importancia que ha alcanzado en la literatura actual.

Las tertulias delmontinas presentan características singulares que las diferencian de otras. Por primera vez los escritores que se reúnen en Matanzas o más tarde, en La Habana, tratan asuntos que no pueden ventilarse en público. La implacable censura en que vivía la inteligencia cubana resultaba humillante, y solo en sesiones privadas se podían discutir cuestiones estéticas de cierto vuelo. Urbano Martínez Carmenate, en su biografía de José Jacinto, dice: "es válido afirmar que con las tertulias delmontinas tuvo lugar la primera 'conspiración masiva' de intelectuales en nuestra historia".

¿Por qué no imaginar que Lezama Lima, Virgilio Piñera y otros autores que se han interesado en la obra y vida del poeta matancero asistieran con frecuencia a sus "miércoles delmontinos"? Allí podríamos toparnos con estos autores, y también con Cintio Vitier, uno de los más acuciosos analistas de nuestra poesía, en cuyos ensayos la figura de Milanés es frecuente.

Veamos. Virgilio entra en la casa donde se conversa sobre literatura, de su brazo cuelga el paraguas con que aparece en una de las fotos que tal vez le tomó Chinolope, y saluda con un movimiento de mano muy peculiar, se acerca a su sillón favorito, que nadie ha osado utilizar, y pregunta: ¿se puede fumar, verdad? Mientras, busca los

cigarros y una caja de fósforos y cuenta, cuenta con una sonrisa de muchacho maldito, esa anécdota, tal vez apócrifa, sobre uno de sus amigos que en el paseo del Prado encendía incesantemente fósforos para lanzarlos al pavimento y llamar la atención de los paseantes.

Los documentos que Virgilio ha dejado sobre Milanés son, hasta donde conozco, el intento de escribir una obra sobre el poeta. Hizo tres versiones, todas inconclusas, pero bien en los diálogos o en los poemas que en ellas aparecen descubrimos las inquietudes que la poesía y la vida del poeta le suscitaban. Por esos esbozos —no son otra cosa—, sabemos que lo consideraba un personaje oscuro, y sospecha que en su vida existe un misterio que nadie ha podido desentrañar. Lo ve como un personaje raro, dividido en dos facetas, a una le llama sol y a la otra luna, y termina diciendo que "los hechos de su vida lo convierten en un rompecabezas", con lo cual nos dibuja la imagen de un esquizofrénico. Esos tres esbozos tratan de encontrar una explicación para esclarecer al oscuro, raro, misterioso poeta matancero.

Los personajes más importantes de esos intentos publicados en su *Teatro inconcluso* son cuatro: Virgilio mismo, quien aparece en algunos de los prólogos y describe la escenografía, o presenta a los otros protagonistas: el poeta y sus hermanos Carlota y Federico.

Virgilio pone en la voz de su Milanés-personaje estas palabras: "Soñar es pretender hacer el mundo a imagen y semejanza de uno, pero el mundo se resiste a tal alquimia, y cuando despiertas lo ves en toda la desoladora negación de tu sueño".

"Te consta que soñé tener el paraíso y me salió el infierno".

"Ya no soy tu Pepe. Ahora soy un demonio, ahora soy otra cosa".

En la primera tentativa de acercarse al misterio Milanés, Piñera se ha situado a sí mismo como un ente de ficción, inspirado tal vez en el personaje del Mirón, que aparece en los cuadros costumbristas de Milanés, y dice:

Nadie sabe si Milanés
Sigue ahí o se marchó…
o si harto de ser Milanés
En cualquier otro se cambió
Por veinte años los días y las noches
de ese Milanés ¿cómo pasaron?
¿Qué cosa se dijeron esos dos?

¿qué sangre se sacaron de las venas?

¿qué reproches se hicieron?

¿qué besos inflamados

de sus bocas salieron?

¿Y qué fantasmas vieron?

Curioso resulta establecer una relación entre estos tres personajes y los de su obra *Aire frío*. Oscar sería, es, el poeta; Luz Marina ocuparía el lugar de Carlota, y Enrique aparece como la imagen que Virgilio dibuja del hermano, de carácter muy ajeno al Federico que escribió *Aniversario*.

Para ahondar aún más, pone en boca de su Milanés los versos de Segismundo, con lo cual acerca al poeta a uno de los personajes más estudiados de la dramaturgia universal, cercano a Edipo o a Hamlet, y en algún momento cita también a Werther, paradigma de la melancolía romántica.

El segundo intento no es más que una variante del primero, pero en el tercero Virgilio experimenta con una nueva estructura que resulta más cercana al mundo interior del poeta: las páginas encontradas están escritas en verso, y la descripción de la escenografía le dan un alcance simbólico. Se trata de "un laberinto constituido por tres caminos en espiral, dispuestos de tal modo que los tres conduzcan al centro". En cuanto a los personajes que aparecen, podríamos decir que integran un monólogo a tres voces, porque encontramos a J.J. Milanés loco; a J.J. Milanés loco creado por el loco Milanés y a J.J. Milanés poeta. Como demuestran estos esbozos, el esfuerzo por iluminar el misterio resulta inútil, tan inútil como tratar de esclarecer la incógnita que es siempre el hombre aun para sí mismo, sea o no poeta. Tal vez de haber terminado su proyecto tendríamos una idea más precisa de lo que pensaba sobre el origen de la locura, que ha hecho sudar a tantos investigadores.

A nadie sorprende la llegada de Cintio Vitier, acompañado por su esposa, la poetisa Fina García Marruz. Poetisa, sí, aunque se ofendan las poetas. Ellos integran una pareja unida en la vida, en la poesía, y en su amorosa dedicación por puntualizar las cuestiones más espinosas de la literatura cubana. Rosita se acercará a Fina, acaso la única mujer en la reunión, y le ofrecerá en una taza de exquisita porcelana de su infusión preferida y se alejarán hacia un pequeño gabinete que tiene un delicado toque femenino, y hablarán de sus poemas. Fina, con mirada escrutadora, observará lo que sucede en la reunión, y lo describirá después de manera inigualable, en el ensayo sobre Del Monte y Manzano que aparece en su tomo *Hablar de la poesía*.

Al analizar la personalidad contradictoria del poeta, Cintio utiliza con frecuencia las palabras remordimiento, laberinto, culpa, misterio, escrúpulo, impureza; sucio, extraño, oscuro, tétrico, absorto; suciedad, que también es obsceno y deshonesto. Estas palabras u otras con significado parecido están presentes en los trabajos de los estudiosos interesados en elucidar el secreto de la enfermedad que lo forzó a vivir en reclusión durante tantos años.

Y el uso de estos adjetivos transforma al lírico poeta de "La madrugada" o "De codos en el puente" en un personaje dostoievskiano que arrastra junto con su tía Pastora la condena de destrozarse las manos tratando de limpiar el asco que encharca la casa donde transcurrieron sus años de juventud, que en ocasiones hemos visto como el escenario / paraíso donde los primos cantan, interpretan comedias, visten disfraces y juegan al teatro.

"Así fue él en sus primeros años; luego los pesares y la enfermedad lo transformaron en tétrico personaje", dice Escoto y nos ofrece la imagen más misteriosa y contradictoria de un escritor en nuestro universo poético.

Milanés encarna la "matanceridad" absoluta, dirá Cintio, pero esa matanceridad de inofensivo aspecto incluye una peculiar neurosis, más pudorosa o más reconcentrada, y entre sus factores frecuentes anotamos la obsesión. En general la provincia es proclive a la neurosis. En muchos de los poemas de Milanés, especialmente en "El beso", detrás del tono idílico se siente una idea fija, una obsesión: la obsesión de la pureza que, desde luego, es la obsesión de la impureza, de ahí que lo haya bautizado como el Obseso.

Veo a Lezama sentado en un cómodo butacón forrado en cuero; resopla como si hubiera caminado leguas por un laberinto cretense o regresara cansado después de subir las escaleras hasta la cima de un templo babilónico; no suelta su gran tabaco y le pregunta a Del Monte: ¿Y qué, Dominguito, qué tal de resonancias anda su mundo?, con el acento que han señalado todos aquellos que lo conocieron y se ha convertido en un signo que lo identifica; algunos poetas jóvenes, aun sin haberlo escuchado nunca, leen sus propios versos con la entonación que se podría bautizar como el "típico jipío lezamiano", tal un cliché utilizado por Talma, en sus actuaciones en la Comedie Française. Y nos dice, nadie lo dirá mejor, y debe citarse tal como lo escribió:

"Al paso del tiempo, Milanés se convierte en una especie de fantasma matancero, deja cartas en las noches fosfóricas, desaparece inapresable debajo de un farol de medianoche. Es tan real como es irreal. Es inasible porque vuelve siempre, se escapa porque su ausencia ilumina el trayecto recorrido".

Resultaría esclarecedor acercarse a estos autores y establecer un paralelo entre algunos rasgos del Obseso y las obsesiones que perturbaron a Lezama o a Piñera.

Carlota, la hermana fiel, frase acuñada por todos los que han sido conscientes del cariño que le profesaba a José Jacinto, vivió a la sombra de los zaguanes matanceros, en la calle que hoy lleva su nombre, y la enfermedad larga y dolorosa que padecía el poeta hizo cambiar el ritmo de la casa. Ese amor fraternal se transformó en una intrincada relación, y la arrastró a sacrificar su vida para atenderlo, encerrado días y noches en su habitación, en un mutismo que tomaba más doloroso su semblante. Existen copias de las cartas de Carlota donde se refiere al placer que le producía entrar en el cuarto del ausente, de viaje por la La Habana en 1833, y descubrir algunos versos que no conocía. A su vez, Milanés le dedicó un hermoso poema titulado "A mi hermana cantando", pleno de una admiración muy elocuente:

Por eso yo cuando infeliz suspiro,
Oigo tu voz y en la ventura creo
¡Porque una dulce precursora veo
En ti del bien a que amoroso aspiro!

Virgilio Piñera mantuvo también esa relación mítica Orestes-Electra que se manifiesta en el cariño por su hermana Luisa, y ha confesado que ella le sirvió de modelo para crear el personaje de Luz Marina en *Aire frío*. En la obra, Luz Marina Romaguera, abrumada por la falta de un ventilador que mitigue la desesperación que le provoca su sempiterno calor, es capaz de renunciar a él para que Oscar, el poeta y hermano preferido, consiga publicar su primer libro de poemas, aunque el verso "El pez de la torre nada en el asfalto" despierte las burlas del hermano Enrique.

Ya hemos visto que Piñera, como todos los que han estudiado a Milanés, se interesó en develar los secretos del poeta, secretos que su hermano Federico nunca reveló, a pesar de haber escrito un ensayo titulado "El secreto de la vida de Milanés", donde con evasivas e historias románticas de amores imposibles deja incólume el enigma de la enfermedad del hermano.

Lezama proyecta una devoción análoga por Rosa Lima, su madre, muy evidente en la novela *Paradiso*. Al delinear la imagen del amor maternal de Rialta Olalla, quien vela a José Cemí durante sus ataques de asma, le consagra sus noches y su existencia toda, como la Carlota fiel del siglo XIX. La novela hace una descripción prolija de ese amor y de la angustia del hijo cuando no tiene a su lado a la madre, devenida diligente enfermera capaz de calmar sus ahogos con baños y ungüentos.

Milanés es considerado el poeta que alcanza un intenso lirismo con temas de una gran sencillez, o mejor, al observar su entorno, la naturaleza y las costumbres sencillas de la vida provinciana, es capaz de convertir en arte unas persianas, la luz de

un quinqué o los dos sencillos floreros en la mesa de caoba. Al respecto, Lezama asevera que "en las poesías que escribe a la manera de 'La madrugada', 'La fuga de la tórtola' o 'El beso', se nos muestra ágil, lleno de encantamiento, un rápido reflejo por donde penetran, finas y hondas, las más depuradas esencias de lo nuestro".

La preocupación social y política que anidaba en las tertulias hizo que los escritores que rodeaban a Del Monte se propusieran de alguna forma dejar constancia de los males que asolaban a la Isla. Anselmo Suárez y Romero o José Antonio Echeverría dejan testimonios, en sus novelas y artículos publicados en *El Plantel* o *El Álbum,* de la injusticia que implica la esclavitud, para aportar un argumento más a favor del cese de la trata, uno de los tópicos de lucha abordado con frecuencia en sus reuniones.

La influencia de Del Monte sobre Milanés ha constituido una preocupación para todos los interesados en su obra poética, quienes se han preguntado si en realidad resultó feliz para su desarrollo como escritor.

Del Monte se propuso llevar a Milanés al apólogo moralizante, al pastiche del teatro español. No es de extrañar entonces que surjan poemas como "La hija del pobre", "El hijo del rico", "La madre impura" y otros títulos parecidos. Lo mismo sucede con su teatro, no solo en los cuadros de "El Mirón cubano", donde el humor, con mirada sagaz, fustiga los pequeños vicios de los matanceros, sino también en sus obras mayores, "El conde Alarcos" y "Un poeta en la corte", que revelan, tras la máscara medieval, su necesidad de denunciar la falta de libertad que el poder omnímodo del gobierno español ejerce sobre su Isla. No resulta extraño entonces que el lápiz rojo del censor —como decían en su época— impidiera el estreno y la edición de *Un poeta.*

Se insiste en que esas poesías catalogadas de moralizantes tienen menos valor que las obras en que describe con gracia y sencillez la naturaleza, los juegos de la luz o el agua en el río San Juan, del que se apropió con la magia de las palabras. Se supone que habitaba en él una necesidad de tratar esos otros temas, pues eran las inquietudes que se debatían, como ya hemos visto, en el grupo delmontino: la trata, la opresión de España, la falta de libertad para el arte.

Del Monte patrocinaba un acercamiento a la realidad que resultara provechoso para resolver los problemas políticos y sociales por los que transitaba la Isla y resultaría curioso encontrar elementos comunes entre ese interés por abordar en la obra literaria temas llamados "útiles" y lo que se propusieron los escritores soviéticos al seguir las teorías del realismo socialista establecidas por Gorki.

Según acota Lezama, Del Monte insistía en utilizar las formas tradicionales de los romances españoles para acercarse a las costumbres y paisajes cubanos, y solo consiguió plantear "una interrogación", sin encontrar una salida a las inquietudes de los poetas o narradores que asistían a las tertulias.

Tal vez el conocimiento y admiración por las obras del neoclasicismo español le impidieran ver la semilla que se gestaba en los escritores cubanos que trataban de expresar el sentimiento producido por el entorno, y no atinó a vislumbrar que su elección sería la décima, no el romance. Suárez y Romero afirma: "de ahí proviene que las primeras producciones de algunos de sus discípulos adolecieran de arcaísmos fuera de toda oportunidad empleados y que otros, por no perder nunca la vista de los modelos, parasen en imitadores".

Cuando se analizan esas poesías moralizantes que escribió Milanés, generalmente desprovistas de todo valor poético, argumenta Cintio, aparecen ligadas al tema central de sus mejores versos y a la obsesión dominante de su vida, que terminó en la locura: la obsesión de la pureza.

En casi todos los estudios revisados se menciona el ansia de pureza presente siempre en su obra, la búsqueda perenne de un paraíso donde liberarse del remordimiento. Esa obcecación revela un sentido de culpa que se asocia a rencor, asco, pecado, mundo oscuro y tortuoso. Resulta enigmático por qué el amante que goza de un amor correspondido pueda sentir que su labio es "torpe, insano". Es posible intuir que lleva en sí mismo esa sensación de impurezas, y aflora un estremecimiento que no logramos definir. En la Colección Cubana de la Biblioteca Nacional, entre los papeles sobre el poeta y su familia, encontré una nota manuscrita de Plutarco González, uno de sus amigos, donde se lee: "su enfermedad se debe a los vicios ocultos que tenía". Se refiere a la masturbación. Otros estudiosos han dicho que probablemente murió virgen. Tal vez la aspiración por encontrar un mundo perfecto lleva al escritor a indagar en las posibilidades del lenguaje para crear un objeto tan perfecto como sus ensoñaciones, o que al contrario, muestre los vericuetos que le impiden lograr sus sueños, y recurre entonces a las frustraciones y vacíos, reflejos de la vida, para alcanzar la catarsis de que habla Aristóteles.

Si la imaginación que invoqué en las primeras líneas de este trabajo nos ayuda, veremos entrar desde el fondo de esta sala a un José Jacinto que me debe su manera de vestir, la mirada extraviada, sus angustias, sentimientos y temores, pero sobre todo su voz, que nos recitará sus pesadillas como yo se las he dictado.

Yo soy José Jacinto Milanés poeta autor de *El conde Alarcos* estrenada en el teatro Tacón elogiada en Madrid soy honrado culto de una familia intachable dónde está mi mancha y a ellos de dónde les viene su linaje dónde están los títulos los castillos y los pergaminos qué tienen onzas solo onzas relucientes escondidas en arcas de madera sus títulos onzas sus pergaminos pesos y me ama me ama lo supe mientras le leía un poema y sonreía con las mejillas ardiendo de pudor por mi presencia la han encerrado en el último cuarto para impedir que me vea las manos blancas atadas con cuerdas para

que no toque las mías que tiemblan le han puesto una mordaza para impedir que me llame yo lo adivino oigo su voz aquí dentro de mi cabeza está su voz que suplica y grita mi nombre oigo como grita mi nombre de noche no puedo dormir hace noches que no duermo y cuando duermo oigo su voz su amor es más fuerte que todas las mordazas atraviesa los muros viene hasta mi cuarto anoche estuvo vestida de blanco con un clavel y se acercó a mi cama sin tocarla sin tocarla paseó por mi cuarto me entregó el clavel clavel rojo rojo como la sangre que corría por sus labios rojos la atormentan la torturan de noche la azotan atada a las rejas de la ventana la azotan hasta que sangra y viene a mi cuarto con el vestido blanco manchado dónde está mi mancha mis sábanas manchadas deja mi cuarto repleto de sangre la sangre anega mi cuarto no puedo tocar los libros están manchados no puedo coger la pluma es la pluma de un pájaro muerto asesinado. ¡Asesinos!

Ya no puedo imaginar nada más. Gracias.

Margarita Mateo Palmer[164]

Las palabras como peces dentro de la cascada: Lezama Lima y el lenguaje

Margarita Mateo Palmer (La Habana, 1950). Ensayista y narradora. Doctora en Ciencias Filológicas por la Universidad de La Habana. Ha sido profesora de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, del Instituto Superior de Arte y de la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños. Entre sus libros se encuentran *Ella escribía poscrítica*, *Paradiso: la aventura mítica* y *Desde los blancos manicomios*. Es Premio Nacional de Literatura 2016.

Pero quizás heredar a Lezama sea, sobre todo, asumir su pasión en los dos sentidos del término: vocación indestructible, dedicación, y padecimiento, agonía. Saber que el descifrador, precisamente porque impugna y perturba el código establecido, está condenado a la indiferencia o a algo que es peor que la franca agresión y el ataque frontal: la sorna.

Severo Sarduy

Ante la resistencia de la obra de José Lezama Lima al paso del tiempo, no puede menos que recordarse cómo en muchas ocasiones esta fue objeto de burla, de chistes maliciosos y punzantes que tendían a la ridiculización de su figura. Las denominaciones de "negrito catedrático", "boticario de provincia" y otros motes que se le adjudicaron, como el Buda de Trocadero —en alusión a su gordura, según explica Reynaldo González[165]—, no solo revelan los prejuicios discriminatorios de quienes los pronunciaron, sino la evidente intención de descaracterizar la figura del gran intelectual cubano. Aún después de su muerte algunos no solo se han regodeado en un

[164] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 23 de junio de 2006.

[165] Cf: Reynaldo González: "Lezama a la altura de los ojos" en *Cercanía de Lezama Lima*, Letras Cubanas, La Habana, 1986, p. 211 y *Espiral de interrogantes*, Ediciones Boloña, La Habana, 2004.

tipo de crítica "formalista exterior, fundamentada en gazapos y faltas gramaticales",[166] como el propio escritor calificó este tipo de acercamiento a la literatura refiriéndose a *El regañón*, sino han llegado a la sorna y la más ensañada burla. Después de hacer un recuento de algunas incorrecciones del lenguaje de *Paradiso,* un académico de la Universidad de Bonn le ha señalado: "Todo esto podría ser parodia (…); pero si las casi constantes incorrecciones, por su misma repetición, delatan su índole de errores, la sonrisa pretendida, en el caso de que fuese parodia, no cae sobre el objeto parodiado, sino sobre el parodiador, quien hace el ridículo con caricaturas involuntarias".[167]

Es evidente que el mito de las incorrecciones escriturarias de Lezama creció notablemente con la cantidad de erratas que aparecieron en sus libros, sobre todo en las primeras ediciones de *Paradiso*. No está de más recordar que, según estableció Cintio Vitier en su acuciosa investigación filológica para la edición crítica de la novela de la colección Archivos, auspiciada por la UNESCO en 1988, la edición príncipe de esta obra tuvo un total de 798 erratas que afectaban el sentido del texto. Es decir, no se trataba de simples cambios de letras o errores de puntuación, sino de alteraciones muy graves tales como sustituir *alegría* por *alergia*, *raíz* por *nariz*, *destruir* por *destupir*, *me gusta* por *me asusta*, *la lucha* por *la liebre*, y así sucesivamente. La edición mexicana de Era, al contrario de lo que se pensó, lejos de disminuir, aumentó el número de erratas. A las 489 que procedían de la edición cubana se añadieron 403, para un total de 892 cambios de importancia.[168]

Lezama, sin embargo, en su conocida carta a Enmanuel Carballo, califica la edición mexicana de "impecable", considera que en ella "está el verdadero *Paradiso*" y concluye afirmando: "Todos ustedes han hecho posible que se pueda leer sin el sobresalto de las erratas, esos piojos de la palabra, como decía Flaubert". Confiado en la seriedad del proyecto y agradecido por el interés dispensado a su obra, el poeta pronuncia esos elogios sin haber revisado la edición. En una carta posterior a Didier Coste, recomienda ese texto, sobre el cual afirma: "Yo creo que dado el cuidado con que se hizo, sus erratas deben ser pocas, aunque yo no la he leído, pues la revisión de la misma me fatigaría".[169]

[166] Iván González Cruz: *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima*, Generalitat Valenciana, 2000, pp. 77-78.

[167] Horst Rogmann: "Anotaciones sobre la erudición en José Lezama Lima" en *Coloquio internacional sobre la obra de José lezama Lima*, v. 2, Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers, Poitiers, 1984, p. 80.

[168] Cf: Cintio Vitier: "Nota filológica preliminar" en *Paradiso*. Edición crítica. Archivos, Madrid, 1988.

[169] *Paradiso,* ed. cit., p. XXXVII.

La despreocupación por confrontar las ediciones de su novela llega al extremo de explicar al traductor el sentido de una frase, repetida por error de imprenta en una misma página, como si hubiese sido escrita por él en ese contexto, en un caso que Vitier considera quizás único en la historia de la literatura. No obstante, si se analiza atentamente el conjunto que resultó de este juego de azar puede advertirse cómo la frase adquiere el sentido atribuido por Lezama en su explicación al traductor.[170]

Algo similar sucede con la denominada "insensatez" de su puntuación. Es sabido que el poeta caribeño relacionaba su peculiar sentido de la cadencia de la oración con el ritmo de su respiración de asmático. "Las frases mías están hechas así como con respiraciones verbales, más que por un ritmo de relación sintáctico"[171], afirmó. Sin embargo, su modo de señalar las pausas del discurso atendiendo a los vaivenes del ritmo respiratorio no supone un uso caótico o arbitrario de los signos de puntuación sino responde principalmente a una necesidad expresiva vinculada con sutiles matices de sentido o con cadenciosos reflujos propios de la expresión coloquial. Al estudiar las correcciones introducidas en este plano por la edición mexicana de *Paradiso*, afirma Vitier: "... en innumerables casos nos hemos visto en la necesidad de restituir al texto sus comas "respiratorias", casi siempre adecuadas al ritmo conversacional y a los matices más peculiares del sentido".[172]

La sintaxis lezamiana ha sido también objeto de críticas reiteradas. Benito Pelegrín, autor de uno de los estudios linguo-estilístico más agudos de *Paradiso*, ha descartado, sin embargo, que las estructuras anómalas de sus construcciones verbales respondan a "alguna laguna gramatical suya".[173] Por el contrario, resulta asombrosa la competencia lingüística del escritor y su maestría en el manejo de la lengua. Muchas de las frases consideradas irregulares responden a mecanismos estilísticos determinados por necesidades expresivas. Una de las tendencias de su sintaxis, como ha estudiado Pelegrín, es la amplificación de los sintagmas. Esta singularidad de su escritura provoca que

> … el núcleo tradicional de la frase es desposeído por la importancia concedida a su periferia por esa acumulación de adjetivaciones y circunstantes

[170] El error en cuestión dio lugar al siguiente texto: "Baldovina, Violante y Cemí pasaban las mañanas; eran los reflejos, los tonos intermedios, que hacen que se retengan más semanas de vacaciones, en la azotea o en la playa". La explicación de Lezama fue: "Esos tonos intermedios, reflejos, prolongan las vacaciones, llevándonos a pasear por las playas o por las azoteas". Cf: *Paradiso*, ed. cit., p. 146.

[171] Iván González Cruz: Ob. cit., p. 442.

[172] Cintio Vitier: Ob. cit., p. XXXIX.

[173] Benito Pelegrín: "Las vías del desvío en *Paradiso*. Retórica de la oscuridad", en *Paradiso*, ed. cit, p. 626.

> sobre una sola vertiente del período. (…) La frase de Lezama es palestra de un conflicto, de una antagónica tensión entre dos centros, dos focos: el de la proposición principal, centro oficial del código gramatical, que viene desmentido, cuando no eclipsado, contradicho al menos, por el desequilibrio a favor de la acumulación generalmente abrumadora de proposiciones subordinadas, in/subordinadas.[174]

Es decir, se establece en su discurso una proliferación de complementos que socava la jerarquía gramatical: los elementos periféricos desplazan de su centro al núcleo, difuminando el sentido ortodoxo. En palabras de Severo Sarduy, la frase lezamiana se carga de elementos "alógenos, a fuerza de multiplicar hasta la "pérdida del hilo" el artificio sin límites de la subordinación"[175], en una proliferación incontrolable de significantes.

Estos y otros rasgos de su escritura como la perífrasis, la disolución de la tonalidad temporal a través de un uso peculiar de las concordancias verbales, la tendencia a la animación, el empleo reiterado de la metáfora y la metonimia, hacen, evidentemente, que su prosa se aleje de los moldes establecidos como clásicos y fijados por la academia como correctos.

Al referirse a las incorrecciones de la primera edición de *Paradiso*, Julio Cortázar comenta en una carta al autor:

> ... los lectores con quienes he hablado (argentinos, algún cubano, algún mexicano) tienden a no ver el bosque por culpa de los árboles. Si usted equivoca una cita, cae en ortografías caprichosas, o corrige negligentemente pruebas de imprenta, esas bagatelas son inmediatamente puestas por delante de lo que verdaderamente cuenta; y eso sucede, como lo digo claramente en mi trabajo, porque pocos son capaces de bajar a aguas profundas, porque muy pocos merecen a José Lezama Lima.[176]

Desde esta perspectiva es posible comentar la siguiente afirmación de Horst Rogmann sobre las citas lezamianas:

> Una de estas incorrecciones, casi sistemática, es la cita falsa, pero no como la que expresamente utilizan Borges o Sarduy, sino con el propósito evidente de no ser falsa. La introducción de nombres célebres y dichos o ideas

[174] Ídem, pp. 625-626.

[175] Severo Sarduy: "El barroco y el neobarroco", en *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, México, 1972, p. 183.

[176] Julio Cortázar: Carta a Lezama Lima en *Paradiso,* ed. cit., pp. 716-717.

> que se les atribuyen, oculta mal la voluntad de connotar sabiduría. (...) la práctica de Lezama se distingue de la de otros autores en que, en la mayoría de las veces, la cita es destinada a corroborar en serio el contenido del texto en cuestión con la autoridad del texto ajeno, y no solo a transportar ladrillos de un lugar a otro para destruir el original y construir un edificio nuevo. Muchas de las citas de Lezama son menos falsas que equivocadas.[177]

Este autor, obviamente, desconoce algo que resulta evidente para quienes conocieron personalmente al autor de *Paradiso* o para aquellos que han penetrado su obra con la profundidad reclamada por Julio Cortázar. Se trata de que el cubano empleaba con mucha frecuencia la cita falsa como parte del juego intelectual y creador que establecía con los más diversos códigos de la cultura. Eliseo Diego, por ejemplo, recuerda cómo "jamás sabía uno en qué instante la increíble erudición era ya minuciosa fantasía con idéntica abundancia de citas, anécdotas biográficas, referencias críticas o históricas de embrujada similitud.[178] En palabras más llanas del mismo autor: "Hablaba Lezama de todo lo humano y lo divino, y nunca se sabía cuándo terminaba su erudición y cuándo comenzaba a inventar"[179]. En más de una ocasión se ha recreado la anécdota de una intensa discusión que sostuvo con el padre Gaztelu a propósito del infierno en la cual argumentó sus ideas "apelando a Isaías, Simeón y otros autores, vaya uno a saber si con citas reales o no, que dejaron apabullado al padre".[180] Ese juego formaba parte de su conversación cotidiana y era una de sus formas peculiares de comunicarse. Como comenta Ofelia Gronlier: "... improvisaba al momento poemas hermosísimos, cuentos fabulosos, persas, según él, pero que eran obra de su fantasía".[181] Como nota curiosa puede señalarse que a esta misma compañera de trabajo, que padecía de insomnio, le dijo que se cuidara, pues podía morir de *encefalitis vigílica*.

Por otra parte, su manera de adueñarse del texto ajeno no partía de una postura reverencial ni subordinada a la autoridad del discurso del otro sino que la impronta de su propio pensamiento creador entraba a formar parte esencial del juego de las apropiaciones.

---

177 Horst Rogmann: ob. cit, p. 79.

178 Eliseo Diego: "Aquel mágico prodigioso llamado Lezama", en *Cercanía de Lezama Lima*, ed. cit., p. 87.

179 Ídem, p. 90.

180 José Agustín Goytisolo: "Terco mulo, asmático insigne, ruiseñor barroco", en *Cercanía de Lezama Lima*, ed.cit., p 169.

181 Ofelia Gronlier: "Como quien nos regala el espíritu de la mañana", en *Cercanía de Lezama Lima*, ed. cit., p. 199.

Interrogado por Armando Álvarez Bravo acerca de la utilización en su obra de frases pertenecientes a diferentes autores "con una significación que no es exactamente la que tienen en sus textos originales", respondió, sin ambages, que sí altera el sentido primigenio de las citas pues a él, "el conocimiento, el encuentro con esas frases" le sirve "para entrar en la vía de las posibilidades".[182]

Desde una fecha tan temprana como 1941, Lezama expresa una original comprensión acerca del proceso de recepción cultural, que rebasa con mucho el horizonte de opiniones existentes entonces en torno a este tema. Parte de afirmar el carácter esencialmente creador de la recepción de influencias y el papel activo que en este proceso desempeña el sujeto receptor. Hasta tal punto considera importante la huella creadora de quien recibe que llega a afirmar: "Creador, creado, desaparecen fundidos, diríamos empleando la manera de los escolásticos, por la participación".[183]

Este concebir la influencia a través de la participación como un intercambio que iguala lo creador con lo creado, que unifica en una misma savia fecunda al emisor del influjo y a su receptor se expresa también muy claramente en su alusión a lo que el poeta llamó "el misterio del eco" que interpone "invisibles lluvias y cristales"[184] entre la voz originaria y la copia. Como expresé en una ocasión, en el misterio del eco y en sus infinitas resonancias, superposiciones y respuestas, en ese toma y daca creador, advierte el autor de *Paradiso* la esencia germinativa que transfigura, a través de una alquimia secreta, el impulso ajeno en expresión original.[185] Esta concepción es punto de partida hacia una visión redentora de la imagen de mimetismo impuesta a la expresión americana, utilizada reiteradamente para ocultar el germen de creatividad que la sustenta.

Rost Horstmann evidentemente desconoce estos aspectos cuando afirma que la obra lezamiana, debido a sus incorrecciones, puede dar cabida "… al prejuicio de que la literatura latinoamericana no puede equipararse con la europea, y menos superarla, porque en este caso se malogra la síntesis entre los elementos propios y los de afuera se incorporan mal".[186]

En estos tiempos en que el juego intertextual ha sido privilegiado y se cita transformando; a la luz de las ideas que circulan en la actualidad sobre el carácter esencialmente

[182] Armando Álvarez Bravo: Órbita de José Lezama Lima, UNEAC, La Habana, 1966, p. 37.

[183] José Lezama Lima: "Julián del Casal", en *Confluencias*, Letras Cubanas, La Habana, 1988, p. 182.

[184] Ídem, p. 185.

[185] Margarita Mateo: *Ella escribía poscrítica*, Editora Abril, La Habana, 1996, p. 105.

[186] Horst Rogmann: ob. cit, p. 81.

desfigurador de la copia, resultan obtusos estos reproches que desde un pretendido academicismo hace este autor. Las propias concepciones lezamianas acerca del diálogo entre culturas diferentes ponen en tela de juicio sus presupuestos. Cintio Vitier, que en varias de sus notas a la edición crítica de *Paradiso* ha demostrado la falsedad de algunas de sus imputaciones, afirma en relación con las citas:

> Casi nunca es posible encontrar exactamente lo que Lezama dice, *fuera* de su propio texto, como una información, una cita o un dato previos, no porque no existan (aunque a veces no existen), sino porque él siempre los transforma vertiginosamente (incluso hasta decir lo contrario). Leer a Lezama es, en gran medida, leer *sus* lecturas, las cuales constituyen una fabulosa biblioteca que él se llevó consigo. (…) Ninguna erudición puede sustituir la que él mismo comunica, tan sabia como irónicamente, en sus propios textos.[187]

Este juego libérrimo con los referentes culturales y el modo de incorporar diversos mundos, muy poco tiene que ver con la impostura o con la búsqueda de una autoridad que valide sus criterios, sino con el sano y espontáneo fluir de las asociaciones intelectuales, y también con la dinámica de desacralización a través del humor, la ironía y la carnavalización, tan propias de la cultura caribeña. Roberto Fernández Retamar ha señalado:

> Poseyó una información múltiple y una manera muy americana de incorporar la cultura universal, en una línea, aunque propia, cercana a las de un Alfonso Reyes o un Borges. Su acercamiento a esa cultura tuvo mucho de parodia, de carnaval. Es algo sobre lo cual Lezama me habló en los años cincuenta (cuando aún no se había difundido la obra de Bajtín), planteándome lo carnavalesco como una forma de apropiación y de burla de lo señorial.[188]

Esta tendencia a la apropiación de lo ajeno mediante la burla y la ironía puede relacionarse también con el choteo, no en su sentido peyorativo, sino en su violación jocunda de toda autoridad, su recusamiento de lo establecido, su burla a las jerarquías, su carácter transgresor de lo normativo. El sutil sentido del humor, la frecuente utilización de apodos para nombrar a los personajes, la hiperbolización de algunos rasgos defectuosos,

---

187 Cintio Vitier: Ob. cit., p. XL.

188 Roberto Fernández Retamar: "Perpetuo gerifalte, escándalo bizarro", en *Cercanía de Lezama Lima*, ed. cit., pp. 123-124.

la acotación irónica y burlona, realizada tangencialmente, de manera oblicua, de modo que su decodificación presuponga la participación en un juego de ingenio, son algunos de los rasgos de la prosa lezamiana que la vinculan al choteo. Severo Sarduy ha señalado como uno de los rasgos más cubanos de la obra del escritor caribeño: "(la) risita cejijunta, violenta pero ahogada, que tiene la misma virulencia, la misma energía de choteo y de impugnación que la carcajada, pero que nunca llega al estallido, a la explosión, al grafismo caricatural y sincopado".[189]

Las opiniones del autor de "Muerte de Narciso" sobre el barroco americano tienden a acentuar la ausencia de solemnidad, la impronta desenfadada y cuestionadora presente en su modo de incorporar, recreándola, la cultura universal:

> … un elemento del barroco nuestro es la parodia de los estilos, la burla de los estilos. En muchos de los elementos barrocos que pasan a nuestro acervo cultural hay un innegable grotesco, una innegable burla, un andrajo de lo que es realmente el estilo. Esa burla de los estilos europeos ha creado un verdadero estilo americano.[190]

Desde esta perspectiva resultan llamativas algunas de las críticas que se han hecho al autor de *Oppiano Licario* partiendo de códigos clasicistas de perfección, cuando su poética, de manera explícita, se aleja de estos moldes.

No es de extrañar que un creador con la extraordinaria sensibilidad lingüística de Lezama hubiese estado muy atento a las fluencias y giros del habla popular. Su escritura se nutría de los hallazgos de una lengua viva, en constante transformación y movimiento. En la colorida urdimbre del lenguaje cotidiano hallaba una fuente de apropiaciones libérrimas y gozosas de las palabras. César López ha narrado cómo el autor de *Paradiso* le comentó en una ocasión que de cuando en cuando le gustaba "ir a un café a tomarse una cerveza o un batido de anón mientras escuchaba con atención la manera de hablar de los clientes y empleados".[191] A su vez Umberto Peña afirma:

> Disfrutaba del lenguaje popular. Una vez recuerdo que me señaló: ¿Ha meditado usted acerca de la dimensión que tienen las palabras creadas por nuestro pueblo? Por ejemplo, *ampanga*, que posee una fuerza sonora muy

[189] Severo Sarduy: "Un heredero", en *Paradiso*, ed. cit., p. 595.

[190] Iván González Cruz: Ob. cit., p. 44.

[191] César López: "Para decirle unas palabras a un maestro", en *Cercanía de Lezama Lima*, ed. cit., p. 172.

grande. ¿Qué quiere decir exactamente? Y se reía luego con malicia para celebrar su descubrimiento.[192]

Acusado de escritor hermético y difícil, el poeta se defendía con ejemplos tomados directamente de la tradición popular. Así, preguntaba a sus amigos por el significado de otras locuciones de amplia circulación como el *tíviri-távara* o el *cuini tiene bandera* para, ante la ausencia de respuesta, exclamar: ¡Y luego dicen que yo soy un escritor oscuro!

Esa explosiva alegría ante las nuevas palabras o dichos que comenzaban a circular de boca en boca es muestra de su relación tan estrecha e intensamente afectiva con el lenguaje. Según Pedro Simón: "... el hallazgo de una nueva palabra del habla popular cubana significaba para él toda una fiesta. En una oportunidad pronuncié en presencia suya al adjetivo *afocante* (...). Anotó el vocablo, lo repitió en voz alta y al final remató con una enorme carcajada".[193]

Las peculiaridades del habla de sus compatriotas, los desplazamientos de sentido que estos introducen en su peculiar diálogo con el idioma, el modo de pronunciar los vocablos, llaman reiteradamente su atención. Lezama se detiene a escuchar cómo el cubano "arracima las palabras" y también intenta descifrar "la secreta ley de sus agrupaciones, la gravitación o evaporación de sus conjuntos, el imán de su aliento o su exhalación"[194]. También afirma: "Divertido es un cuando un giro nuestro no ha llegado todavía a ser moda o modismo, y nos provoca buena risa y sana sorpresa, cada vez que oímos una de esas *boutades* verbales con las que el habanero muestra, detrás de sus persianas, las danzas más secretas de su alma".[195]

Un artículo de *Tratados en La Habana* (1953), "Verba criolla", está dedicado a comentar algunas expresiones de entonces. Comienza este breve ensayo celebrando el estallido del contrapunto verbal del cubano cuando ofrece "los frutos consagrados, que son como los instantes cabalgados por la agudeza, que diferencian palabras buenas o las hinchan en la expresión memorable".[196]

Las expresiones populares, que surgen inesperada y anónimamente como muestra de la creatividad y el talento colectivos en el uso innovador del lenguaje, son, ante

[192] Umberto Peña: "Una amistad en su centro mágico", en *Cercanía de Lezama Lima*, ed. cit., p. 233.

[193] Pedro Simón: "Horas privilegiadas con el poeta", en *Cercanía de Lezama Lima*, ed. cit., p. 275.

[194] José Lezama Lima: *Analecta del reloj*, Orígenes, La Habana, 1953. p. 219.

[195] José Lezama Lima: *Tratados en La Habana*, Universidad Central de Las Villas, La Habana, 1958, p. 21.

[196] Ídem, p. 181.

todo, motivo de regocijo por el hallazgo de un matiz no captado hasta el momento por la lengua. La frase "cuando se recostó en el garbanzo, comenzó a florecer", le motiva los siguientes comentarios:

> Recostarse en el garbanzo, dicho por comer, es un eufemismo pintado y nos da un alegrón, pues se empata con el cortejo de los enanitos de nieve. Si a su lado suena la palabra *florecer*, obtiene la causalidad de los dioses benévolos. Juego de las dimensiones y súbito estallido de las lentitudes del vegetal, aclaran esta primera gracia de nuestros obeliscos verbales.[197]

Asociada por el poeta con la cobija y el alimento que dispensan los enanitos a Blanca Nieves en su humilde cabaña del bosque, la frase popular expande las savias vegetativas igualando al hombre con una planta que, bien nutrida, se recupera y muestra todo su esplendor.

Veamos con mayor detenimiento las resonancias que despierta en Lezama otra expresión: "me siento campana cuando estoy comiendo":

> Sentirse campana —buen sonar, comprobaciones del cobre, expansiones— es el sujeto invadiendo la gloria del día, encajando sus vibraciones en el ámbito sobredorado. Pero lo que más me asombra es el juego con el terrible abstracto. Lo abstracto denotando la cuantía parece como si cobrase carnalidad y así asegura lo incorporativo de aquella abstracción vencida.[198]

Sentirse campana, metáfora afectiva en la cual las analogías que permiten el enlace comparativo no están determinadas por similitudes presentes en el plano sensorial, sino por asociaciones de la más estricta subjetividad, representa una manera singular de desafiar lo abstracto. La abstracción, en este caso, está determinada por la incapacidad de las percepciones de los sentidos para conjugar la dureza del metal con la flexibilidad del cuerpo humano. Un verso del Vallejo de *Trilce* suscita un contrapunteo similar: "en la celda, en lo sólido, también se acurrucan los rincones".[199] En la frase recogida por Lezama, la abstracción —el carácter subjetivo, no sensorial del enlace— queda vencida, al igual que en verso del poeta peruano, por la fluidez del sentido poético. No resulta llamativo, por otra parte, que un tipo de metáfora que es propia de

[197] Ídem, p. 182.

[198] Ídem.

[199] César Vallejo: *Poesía completa*, Arte y Literatura, La Habana, 1988, p. 175.

la sensibilidad de la vanguardia, aparezca entre las expresiones cotidianas de la verba criolla que provocan la admiración lezamiana:

> Pasmo del animismo, el sujeto del gozo se metamorfosea en objeto de metales propios del jubileo. Habla desde la propia escafandra y cada palabra es un despertar del badajo. La prolongación de ese animismo transformante tiene un reverso, lo abstracto viene como en domesticidad a corporizarse por el gusto de la llama.[200]

Finalmente en este artículo comenta otra gracia del parloteo criollo, a través de un episodio de vecinería vocinglera:

> De un balconcete de piso superior, escurre un agua que viene en deplorable cascatina al patio central. Una sirvienta, rizada en sarmientos por la senectud, levanta un humillo protestario. En su modo, la angulosidad castellana está acompañada por la tierna humedad americana. La sintética criada castellana americana mira hacia el balcón que le daña el espejo del patio y exclama: "Contengan el agüita", (184) donosura que aúna el incomparable diminutivo teresiano con lo querencioso de lo nuestro.[201]

Atento a los giros inesperados del habla vernácula Lezama va hallando las resonancias de esa creatividad lingüística que estimula su imaginación. Las palabras, a través de su mirada, parecen cobrar vida, corporizarse, convertirse en la imagen que, según su sistema poético, actúa sobre lo real creando nuevas formas. Esas catedrales de sonidos también reclaman un espacio que no es dictado por un acucioso rastreo en la historia de la lengua sino por una sensibilidad cultural creativa que establece las más disímiles asociaciones. Así, comenta en una carta a Fina García Marruz: "Qué lindamente cae que usted haya dicho 'pasillos universitarios' y no 'corredores universitarios'. *Corredor* equivale a goticismo, a oscuridad que se alza para picar la luz. Pero *pasillo* es esencialmente criollo, y es como un paseo neptúnico, después de un examen matinal".[202]

La presencia del diminutivo en la palabra *pasillo*, el vínculo del vocablo con el *paso* breve, mesurado, más detenido, que contrasta con la acción rápida y agitada de *correr* podrían avalar estas asociaciones y el carácter de criollo que le atribuye al sustantivo empleado por García Marruz. Sin embargo, no debe olvidarse que su sensibilidad

[200] José Lezama Lima: *Tratados en La Habana*, ed. cit., p. 182.

[201] Ídem, pp. 183-184.

[202] Fina García Marruz y Cintio Vitier: "La amistad tranquila y alegre en eco de mucho júbilo", en *Cercanía de Lezama Lima*, ed. cit., p. 56.

lingüística está indisolublemente ligada con la poesía, con una creatividad que se desborda sin contención. No es quizás la real etimología de la palabra la que suscita esas resonancias, sino la huella de sus lecturas, de sus referentes culturales y, sobre todo, los matices que advierte en el uso cotidiano, que le permiten establecer sutiles distinciones entre dos sinónimos provenientes igualmente del latín.

Es también conocido el pasaje de *Oppiano Licario* en el que Fronesis explica a Champollion algunas expresiones de lo cubano:

> ... en nuestro argot, *se la comió*, en relación con una doncella quiere decir que se llevó su virginidad a caballo, de la misma manera que decimos *templar* al cumplimiento del acto sexual, que es una palabra en extremo delicada, pues alude también a la preparación de las vibraciones adecuadas de un instrumento musical. *Se la comió* alude a hacer suya, con la violencia del acto y con la totalidad del signo, a la mujer. Pero *templar* es la coincidencia adecuada de los acordes, es, como dice Cervantes, música de entre sueños.[203]

Una palabra de uso vulgar adquiere, a la luz del prisma lezamiano y de las asociaciones que convoca, matices que iluminan con un halo de delicadeza y cortesanía el vocablo grosero. Hurgando en el sentido primigenio del verbo, sinónimo de *tañer*, establece una etimología que suaviza la palabra y la carga de una nobleza innegable.

Lezama juega con el idioma, inventa historias que cubren con fabulosas prosapias un vocablo, crea etimologías que satisfagan su curiosidad barroca, descompone, reagrupa, desmiembra, amplifica los instrumentos de la lengua en un toma y daca creador que le devuelve a las palabras su lustre primigenio, de frase recién creada.

También en *Paradiso* aparecen algunos refranes y proverbios con los que la abuela Augusta sazonaba su conversación. Uno de estos está referido a una familia matancera de mucho dinero y ringo rango, pero en la cual "la esposa tenía que sufrir mortificaciones y vejaciones frecuentísimas". Al abundar sobre la situación peculiar de esa señora, doña Augusta afirmaba: "Eso es como escupir sangre en bacinilla de oro".[204] Más adelante se comenta en la novela la elocuencia de las sentencias con las que la abuela remataba inesperadamente la conversación:

> Pero donde su reposada sabiduría paremiológica alcanzaba celeste sin zureo de mosca, era en el refrán que volcaba en unos vecinitos de la esquina. Allí

[203] José Lezama Lima: *Oppiano Licario*, Arte y Literatura, La Habana, 1977, p. 94.

[204] José Lezama Lima: *Paradiso*, ed. cit., p. 139.

> estaba como recogida de la casa una flacucha de doce años (…) Cualquier familiar le endilgaba malas notas, pereza, gracias fofas, cuentos torpes. Doña Augusta afirmaba milenaria, llorosa casi: la caca del huérfano hiede más.[205]

La palabra pícara, que contrasta con el donaire y la elegancia del lenguaje de la vieja dama, introduce una inesperada nota que adereza sus comentarios. La gracia del lenguaje criollo, que tanto estimula la imaginación del maestro de Trocadero, es una de las fuentes nutricias de su obra, una obra en la que los obeliscos verbales son construidos con disímiles materiales, provenientes de los más alejados estratos de la tradición insular y universal.

La lengua, como un organismo vivo, animado, dotado de voluntad propia, que a veces observa al poeta desde una ribera enemiga, le seduce con las secretas resonancias y la infinitud de sus potencialidades combinatorias:

> El escriba, a veces, en nuestros días, esgrime su cayado contra las letras que le dan compañía y oficio. El amortiguamiento de la aventurera gracia de las vivencias; la tregua simbólica mostrada por las ondulaciones del verbo; el hecho burlesco de que la percepción que capta sea muy inferior a la representación que devuelve, se deben... al alfabeto.[206]

Existe, entonces, una lucha constante por lograr una expresión que no traicione la vivencia extra-lingüística. Hay, sin embargo, un límite irrebasable por la escritura, frontera fijada por la propia naturaleza del lenguaje. El alfabeto, desde esta perspectiva, aparece como un rebaño inquieto y levantisco, que debe ser conducido por el pastor de palabras, en un forcejeo constante y fecundo que trata del burlar el cerco que este pueda imponer a las ansias creativas del hombre en su anhelo de expresión. José Lezama Lima, quien tenía la inmensa alegría de poder contemplar las palabras como peces saltando dentro de la cascada, legó, sin dudas, un poderoso verbo que da lustre y esplendor a nuestra lengua.

[205] Ídem, p. 140.

[206] Iván González Cruz: Ob. cit., p. 3.

Elina Miranda Cancela[207]

Mujer que sabe griego…

Elina Miranda Cancela (La Habana, 1944). Ensayista y profesora. Doctora en Ciencias Filológicas. Profesora Emérita de la Universidad de La Habana, directora de la Cátedra de Filología y Tradición Clásicas de la Facultad de Artes y Letras. Premio de la crítica literaria en 2006 y 2019, Premio de la Academia de Ciencias de Cuba 2020 y 2023, entre otros reconocimientos.

A los 140 años del nacimiento de Laura Mestre Hevia.

"Como las hojas de los árboles en el otoño, así caen las palabras cuando falta la idea que les dio el ser, y otras las sustituyen, prosperando el árbol si se traslada a terreno propicio"[208], asevera Laura Mestre. De este modo el conocido símil homérico encuentra, al reinterpretarlo, resonancia en el humano campo del lenguaje, al tiempo que ilustra la compleja relación entre lengua y literatura en cuanto argumenta su convicción de que la lengua de Cervantes se torna expresión propia y renovada en la literatura cubana.

Pero, la sombra homérica, evocada por Mestre, también parece darnos respuesta cuando nos interrogamos sobre términos como humanismo, humanidades, o estudios humanísticos, cuyos márgenes se han ampliado tanto que pocos recuerdan su vínculo con un ideal de formación cultural y espiritual que parte del conocimiento de los clásicos grecolatinos y que la escritora estimaba tan necesario en la base de la educación de las nuevas generaciones. Con esta definida convicción, pero también sin prejuicios puristas, tradujo con tenaz empeño los poemas homéricos, usó sus versiones de Píndaro y otros líricos en medio de comentarios destinados a suscitar su debido aprecio y, sin

[207] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 23 de octubre de 2007.

[208] Laura Mestre: "Sobre el lenguaje y la novela", en *Literatura Moderna*, Imp. "Avisador Comercial", La Habana, 1930, pp. 88-89.

descuidar a los modernos, estructuró sus libros, aunque solo llegó a publicar los dos primeros: *Estudios Griegos* (1929) y *Literatura Moderna* (1930).

Defendía Mestre abiertamente —frente a las convenciones sociales de la época que hacían del matrimonio y la sumisión femenina el único destino posible— la independencia y realización de la mujer mediante el cultivo de las letras, las ciencias o el arte, de modo que con su labor contribuyera al prestigio de su suelo natal.[209] Buscaba, por tanto, servir a su patria con sus disertaciones, narraciones y traducciones, posiblemente sin percatarse que con estas últimas se hacía eco de una tradición humanística iniciada casi un siglo antes de que, refugiada en su casa, después de la muerte de su padre y su frustrado intento de abrirse paso como directora de un colegio, se dedicara a su callada y paciente tarea.

Si bien las primeras noticias sobre la historia de la educación en Cuba, se confunden con aquellas sobre el estudio del latín, como era de rigor en el siglo XVI[210], y en 1728 se dé un paso significativo con la fundación de la Universidad de La Habana, entonces Real y Pontificia, no es hasta finales del XVIII en que, después de iniciar sus labores académicas el Seminario de San Carlos, junto con las inquietudes de una naciente consciencia de nacionalidad, aparecen las primeras preocupaciones por la forma en que se enseña y se aprende la lengua latina[211], mucho más a tono con el ideal enarbolado por el humanismo que con el rechazado escolasticismo que hasta entonces primaba.

Ello se corrobora con la atención que se le concede al estudio del griego. Si bien las noticias sobre su inclusión en los planes escolares de colegios privados y la primera gramática de esta lengua escrita por un cubano[212], habían sido mis fuentes para estimar la década de treinta del siglo XIX como la fecha de introducción de su enseñanza, hoy debo matizar tal aserto y retrotraer su estudio en nuestro país, a partir del hermoso

[209] Entre la obra manuscrita y no editada de Laura Mestre que se encuentra atesorada en los fondos del archivo del Instituto de Literatura y Lingüística, en La Habana, se encuentran numerosas "disertaciones", como ella las llamara, y notas. Una de ellas es "Talentos malogrados", a la que aquí hacemos referencia. En todos los demás casos en que haga referencia a escritos de la autora, en lo adelante, ha de considerarse la misma fuente, a menos que se exprese lo contrario.

[210] Hacia 1523 se funda en Santiago de Cuba la escuela más antigua de que se tiene conocimiento: una *scholatria* en la Catedral, con el propósito de enseñar latín y canto llano. Fueron también estas las disciplinas a que se dedicó el primer maestro nacido en Cuba, el canónigo Miguel de Velásquez, mestizo, educado en España y sobrino del conquistador Diego Velásquez.

[211] Sírvanos de ejemplo el "Papel sobre la mejor enseñanza de la Gramática Latina en las escuelas de La Habana", escrito por Tomás Romay en 1794.

[212] Miguel de Silva: *Nuevo sistema para estudiar la lengua griega,* Paris, 1839; a su vez el sabio naturalista Tranquilino Sandalio de Noda termina en 1840 en La Habana su *Gramática Griega*, lamentablemente inédita y perdida.

testimonio que nos ofrece José Agustín Caballero en el elogio de Nicolás Calvo y O'Farril, pronunciado el 5 de marzo de 1801 en la Sociedad Patriótica de La Habana: "Una vez le encontré estudiando como un muchacho los rudimentos de la lengua griega, y me aseguró ser aquella nueva tarea más por tener el gusto de enseñar a su hijo, que por su propia utilidad".[213]

Si estas palabras nos alertan sobre posibilidades que implican una mayor investigación, resultan suficientes *per se* para remontar al menos hasta fines del siglo XVIII la enseñanza del griego, o más bien su aprendizaje, aunque sea en escala reducida. Ello, por cierto, no es de extrañar, sino que más bien redunda en beneficio del interés educacional de los nacidos en esta Isla, si tenemos en cuenta que en la metrópolis, en el colegio trilingüe de San Jerónimo, de Alcalá de Henares, durante el curso de 1773-4, por ejemplo, había inscripto en griego un solo alumno.[214]

Me he detenido en la enseñanza de las lenguas porque el conocimiento de estas, especialmente del latín, como vía de acceso al mundo grecolatino, se consideraba definitorio, precisamente hasta el siglo XVIII, en que surge una nueva tendencia entre los humanistas alemanes que resta importancia al conocimiento del latín como mera erudición y coloca en primer término la lectura de las obras clásicas como elemento de formación estética, moral e intelectual, preconiza el estudio del griego y reconoce la importancia de la instrucción en la lengua materna.

Esta tendencia no se propagará en España hasta fines del XIX con don Marcelino Menéndez Pelayo y su escuela, según asegura Pedro Henríquez Ureña[215]; sin embargo, es notable la coincidencia que se detecta con la actitud asumida desde mucho antes por prestigiosas figuras de la intelectualidad cubana, forjadoras de nuestra nacionalidad, quienes, a partir de la crítica de la escolástica, introducen tendencias filosóficas e intelectuales de la época y comienzan a enseñar en la lengua materna, aunque ellos

[213] J. A. Caballero: Elogio del Sr. D. Nicolás Calvo y O'Farril, en *Escritos varios*, tomo I, ed. de la Universidad de La Habana, 1956, pp. 194-5.

[214] Cf. A. Alvar: El Colegio Trilingüe de la Universidad de Alcalá de Henares, en *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999, pp. 515-524 y cuadro Universidad de Alcalá de Henares, curso 1773-1774. Distribución de estudiantes por cursos, facultades, edad y alojamientos. En: Peset y Peset. *La Universidad Española (siglos XVIII y XIX)*, Taurus, Madrid, 1974, pp. 60-61.

[215] Pedro Henríquez Ureña: "La cultura de las humanidades", en *Obra crítica*, México, 1960, p. 603: "Las letras españolas no fueron las menos favorecidas por este renacimiento alemán; y de Alemania salieron los métodos que renovaron la erudición española, después de dos centurias de labor difícil e incoherente, cuando los introdujo el venerable don Manuel Milá y Fontanals, para que luego los propagaran don Marcelino Menéndez y Pelayo y su brillante escuela".

mismos disfrutaban al escribir en latín.[216] El asumir esta posición, por tanto, no implicaba el rechazo del papel de la enseñanza de la lengua latina en la educación, sino que defendían el que su aprendizaje garantizara el acceso y disfrute de las obras de la Antigüedad, tal como puede comprobarse en la documentada tesis doctoral de Amaury Carbón sobre el latín en Cuba.[217]

Mas que lecturas o conocimiento particular de las propuestas generadas a partir de la obra de Winckelmann y otros estudiosos alemanes, pienso que es la necesidad experimentada de una educación adecuada con sus propósitos sociales, lo que impulsa a nuestra intelectualidad en el siglo XIX a buscar un acercamiento a la Antigüedad clásica, no solo para quienes sean capaces de leer sus obras en la lengua original, sino a través de traducciones, entre otras vías, no siempre tenidas en cuenta al reseñar el peso del humanismo en determinado período[218], pero sin las cuales, indudablemente, los clásicos grecolatinos no hubieran nunca tenido el papel fecundante, de acicate para la creación, que desde el mismo Renacimiento representaron.

Por ello, pienso que para estimar con justicia el peso del humanismo en nuestra cultura, se hace imprescindible valorar las traducciones cubanas de textos griegos y, en general, rescatar el papel de un arte tan discutido, y de los traductores, quienes muchas veces han cargado con culpas que en ocasiones los detractores o inconformes con la

[216] Desde sus aulas el presbítero José Agustín Caballero (1762-1835) da a conocer su *Philosophia electiva*, la primera obra filosófica escrita por un cubano, donde se hacía eco de sus anhelos de reformas educacionales y de sus posiciones críticas ante el escolasticismo, al tiempo que muestra su dominio del latín. Félix Varela (1788-1853), discípulo y sucesor de Caballero en la cátedra, escribe en latín los dos primeros tomos de su obra *Instituciones de filosofía ecléctica*, al tiempo que lucha y obtiene el dictar sus lecciones en español. A José de la Luz y Caballero (1788-1862), quien sustituye en la cátedra a Varela, se le atribuye la introducción del positivismo, pero el reconocimiento mayor lo alcanzó como educador. Su aspiración a encauzar una educación acorde con los requerimientos del progreso social, no fue óbice para que se regocijara con el dominio de la lengua latina que advertía en escuelas donde se había adoptado métodos de enseñanza semejantes a los usados para las lenguas vivas, dejando a un lado la vieja gramática de Nebrija y se reforzaba la ejercitación gradual.

[217] Amaury Carbón: "El latín en Cuba". Tesis doctoral defendida en 1995, inédita.

[218] Así Fernández Galiano, refiriéndose al humanismo español en el siglo XIX, resalta lo paradójico de que "aun con medianos profesores, tan exiguos alumnados, tal carencia de libros y recursos, a lo largo de nuestra literatura del XIX, por unos u otros medios va trasmitiéndose hasta nuestros días". (M. Fernández Galiano: *Humanismo y literatura en el siglo XIX español*, en: Pérez Rioja, Fdz. Galiano, Amorós: *Humanismo español en el siglo XIX*, Madrid, 1977, p. 39.

obra no osan atribuir al autor, como argumentara Juan Valera en su prólogo de *Dafnis y Cloe*, en defensa de Hermosilla y de paso, implícitamente, de su propia versión.[219]

El principio de la equivalencia, encerrado en la máxima latina *non verbum de verbo, sed sensum exprimere de sensu*, consagrada por los romanos al reflexionar sobre el arte de traducir, lleva en sí la polaridad en que se ha debatido hasta nuestros días la teoría de esta disciplina, a la vez que constituye la base no solo de los modernos intentos por encontrar programas digitalizados, sino de las investigaciones de base teórica que les sirvan de sustento.

Sin embargo, no menos importancia reviste en estos tiempos otra vertiente, la de la traducción creativa, considerada como un ensanche de los horizontes de las literaturas nacionales. Una historia de la literatura que no se detenga en las traducciones —se ha llegado a afirmar— debe considerarse incompleta.[220] Por ello, resulta de extraordinario interés cuando es un poeta quien asume la traducción de otro y precisamente la historia de las versiones de poemas griegos en nuestras letras se abre con la que hiciera de una anacreóntica el poeta Manuel de Zequeira (1764-1846), también redactor y director del *Papel Periódico de la Havana* (1790-1805), a quien debemos la deliciosa imagen de Orfeo tomando jugo de piña en los inicios de nuestra lírica.

Se trata de "El amor refugiado en casa de Anacreón", la consignada como XXXIII en la colección de poemas atribuidos al lírico jonio y que tanto eco hallara, posteriormente, en José Martí y en Fina García Marruz. El propio Zequeira la califica de libre[221] y, en efecto, la traducción hace honor al adjetivo, no solo por añadirle alrededor de veintitrés versos que no encuentran correspondencia en el original, sino por verter la fabulilla en sus propios modos de componer y por la forma en que acentúa, mediante adjetivos, su perspectiva personal, un tanto trágica, restándole gracia y cierto desenfado característico en el original.

Sin embargo, a pesar de las libertades, no hay razón para no aceptar el carácter de traducción que le confiere Zequeira, quien en otras ocasiones escribiera anacreónticas de su propia cosecha, aunque el objetivo, más que trasponer el original, haya sido

[219] J. Valera: Prólogo a *Dafnis y Cloe o Las Pastorales de Longo*, Madrid-Sevilla, 1880. Citado por Pilar Hualde, "Las traducciones de Homero en los siglos XIX y XX en España e Iberoamerica", en *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*, Universidad de Murcia Murcia, 1999, p. 371.

[220] Tal es el caso de Nasos Vayenás, cuyo libro *Poesía y traducción* (Atenas, 1989) es citado por Vicente Fernández en su artículo "Traducir a Cavafis: sobre el concepto de equivalencia en la traducción literaria" (*Erytheia*, no. 17, Madrid, 1996, pp. 287-311).

[221] Cf. Zequeira y Rubalcava: *Poesías*, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, La Habana, 1964, p. 195.

dejar constancia de su particular interpretación del poema en un peculiar juego intertextual que ha hecho dudar a algunos si era adecuada o no la clasificación usada por el propio autor de la versión.

Si églogas y anacreónticas, citas, seudónimos y referencias tomadas del mundo grecolatino, nos hablan del gusto neoclásico de la época, no es menos cierto que la apropiación, que no desdeña sacar provecho en ocasiones de alguna infidelidad en la versión, aunque siempre en función de las expectativas e intereses que animan a los redactores del *Papel Periódico* —como ocurre con la sentencia ciceroniana que inaugura la primera entrega[222]—, nos hace pensar que este empeño y aun la traducción libre de Zequeira, ha de interpretarse, al igual que los reclamos de una enseñanza más apropiada y efectiva de la lengua latina y los esfuerzos por conocer el griego, como parte demostrativa de una educación y una cultura sustentadoras, en principio, de los reclamos de paridad con las provincias, y aun de reformas para la colonia que propugnan los fundadores de la Real Sociedad Patriótica de la Havana y de la mencionada publicación.

Si sobre la traducción de Zequeira se duda no solo si ha de considerarse como tal, sino si se trata de una versión directa o indirecta, en todo caso, estas incertidumbres desaparecen con las traducciones de anacreónticas y de poemas de Safo, reales o supuestos, que aparecen en la *Revista de La Habana* (1853-1857), gracias al entusiasmo de Claudio J. Vermay, (1824- 1895), hijo del pintor francés autor de los grandes lienzos del Templete y amigo de José María Heredia. Aunque nacido en La Habana, Vermay se educó en Francia donde se hizo ingeniero, pero su atracción por las letras terminó por imponerse. Enseñó griego en el colegio El Salvador, dirigido por José de la Luz y Caballero, y colaboró con traducciones, poemas propios, o con artículos, en la ya mencionada revista, fundada y dirigida por Rafael María de Mendive y José de Jesús Quintiliano García.

Aunque en esta publicación se solían presentar poemas, eran pocas las traducciones. Por ejemplo, en 1856 solo aparecen dos traducciones de Vermay[223] y una de Mendive sobre un poema de Lamartine, al tiempo que se incluye un artículo de Ramón Piña titulado precisamente "Las traducciones". En él se expone la necesidad de observar los requerimientos a los cuales debe responder este arte, tan practicado, aun en su descrédito. Postula Piña que la traducción no es el mero traspaso literal, "versión" según su

[222] En el número 1 del domingo 24 de octubre de 1970 se encuentra la cita de Cicerón: *Haec scripsi non otii abundantia, sed amoris erga te*, aplicada a La Habana, a quienes los redactores consideran "nuestra patria".

[223] Una anacreóntica y un poema atribuido a Safo.

decir, ni tampoco comentario o imitación, sino se trata "de trasladar a otro idioma el cuadro que contempla, con todas sus formas y su verdad y su belleza de colorido"[224].

Esta también parece ser la idea de Vermay cuando hace constar su deseo de que, a través de su versión, el lector adivine la belleza del original; de ahí el que procure al lector "los ecos sonoros de Safo"[225] al presentar, junto al texto en español, la transcripción del original a caracteres latinos en un intento de reproducción fonética.

Aunque las traducciones de Vermay —cinco en total—[226] recubren un amplio espectro, una lectura comparada, de carácter somero, pone de manifiesto una gran libertad tanto en la disposición poética como en el manejo del contenido, aun cuando el traductor modestamente señale que su principal mérito es el de ser literal; y si bien, como deseara Piña, mantiene la forma métrica, cambia, por ejemplo, la llamada estrofa sáfica de uno de los textos por cuartetos endecasílabos. Así pues, no entiende Vermay la traducción a la manera de "versión" meramente literal, sino que busca con ella el disfrute, por parte de sus lectores, de la belleza que él percibe en el original, lo cual lo acerca a las nuevas tendencias en la consideración del humanismo.

Si a ello agregamos el número relativamente alto, en comparación, de traducciones de poemas griegos, hemos de pensar que la *Revista de La Habana* —no olvidemos que co-dirigida por Mendive— procuraba en alguna medida trasladar a sus lectores el redescubrimiento de la Grecia clásica que hiciera el siglo XIX, sobre todo a la luz de la lucha contemporánea de su pueblo por la emancipación, y que tempranamente José María Heredia plasmara en nuestras letras con su poema a la insurrección de los helenos en 1821[227], en el cual se entusiasmaba ante un posible hermanamiento entre Grecia y Cuba, con un común destino de libertad.

Esta opción de la *Revista* parece reafirmarse por el hecho de haberle dado cabida en sus páginas a otro poema griego en 1855; es decir, poco antes de las versiones de Vermay. La traducción, en esa ocasión, se debió a Antonio Mestre (1834-1887), más joven y con menos experiencia profesional.

[224] R. Piña: "Las traducciones", en *Revista de La Habana*, t. I, 2da serie, 1856, p. 13.

[225] C.J. de Vermay: "Traducción literal de Safo", en *Revista de La Habana*, La Habana, 1856, t. 1, 2da. serie.

[226] Publicadas entre 1856 y 1857: dos de ellas, las del primer año en cuestión, anunciadas como traducciones literales, junto con la transcripción del texto griego, de una anacreóntica y de un poema atribuido a Safo; mientras que, de las otras tres publicadas en el 57, la oda sáfica es presentada simplemente como traducción en tanto las anacreónticas, una dice ser literal y la otra se acompaña con el texto griego transliterado.

[227] El poema de Heredia, en su primera versión y con el título "A la insurrección de Grecia en 1820", fue publicado en La Habana en 1823.

Quien más tarde sería uno de los primeros médicos en dedicarse a la pediatría e introductor de las teorías darwinistas en Cuba, fundara diversas empresas científicas, fuera el primer secretario de la Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales de La Habana y colaborara con los naturalistas Felipe Poey (1799-1891) y con Juan Cristóbal Gundlach (1810-1896) para la nomenclatura científica, tenía solo veintiún años y estaba a punto de salir hacia París a fin de continuar sus estudios en la Sorbona, cuando dio a la revista su traducción de un poema atribuido a la poetisa Erina.

Si siempre se suele contar, a manera de prueba del nivel alcanzado en los estudios de la lengua griega en Cuba por aquella época, la sorpresa que ante la lectura de un poema de Safo experimentara un profesor de la afamada universidad francesa en cuyos cursos de griego matriculara el estudiante de medicina, la mayor prueba de la atracción que el joven Mestre experimentara por la literatura griega nos la proporciona esta traducción publicada con anterioridad, al tiempo que su entusiasmo suscita nuestra indulgencia ante errores históricos y de atribución en los que no parece reparar en sus palabras introductorias.[228]

El mismo Mestre nos aclara que solo ha dispuesto del texto en griego, sin posibilidad de confrontar con alguna otra versión, y que no lo han animado pretensiones poéticas, sino solo ha deseado "trasladar las mismas ideas en igual número de estrofas"[229]. Así pues, es dable inferir que, como en el caso de Vermay, ha sido el afán de dar a conocer y compartir con sus posibles lectores la belleza y el genio poético que en el texto vislumbra, el incentivo para publicar su versión, que él consideraba literal, pero en verdad no exenta de ciertas libertades.

Mas, esta vocación humanística no lo abandonó nunca, como habría de hacer constar su amigo, el destacado intelectual y patriota Enrique José Varona (1849-1933), quien, a su vez, en el mismo año de 1867, en que nacía una de las hijas de Antonio, Laura, se había decidido, siendo muy joven, a publicar en un libro sus traducciones e imitaciones de anacreónticas que, junto con otros poemas de Horacio y Catulo, le habían

[228] Mestre sigue la tradición de ubicar a Erina en el siglo VI, pero quizás dándose cuenta de la imposibilidad de que por entonces conociera a Roma, habla de la guerra contra Filipo de Macedonia, al recordar quizás que Pirro, el cuñado de Filipo, sí entró en batalla con tropas romanas. En fin, aunque el joven Mestre, en lugar de subsanar errores, comete inconsecuencias quizás mayores, hay que tener en cuenta que historiadores autorizados de la época, como Pierron, cuyo libro se publicó en Madrid en 1861, si bien apunta la imposibilidad de que Erina hubiera cantado a Roma y sugiere que posiblemente el poema fuera de Melino, una poetisa también de Lesbos, pero del siglo II d.n.e, en definitiva, ante la posible acepción del término Rome en griego como Fuerza, opta por no pronunciarse sobre autoría y época.

[229] A. Mestre: "Elogio de Roma", por Erina, en *Revista de La Habana*, 1855, t. 4, p. 199.

provocado un sano deseo de emulación poética, al tiempo que el alto concepto de la poesía generado en él por tales modelos le hacían comprender, al despedirse de su adolescencia, que otros eran los caminos que ante él se abrían.

Como traductor, en las doce anacreónticas que vierte a nuestra lengua, el joven camagüeyano procura mantenerse fiel al original, aunque al adoptar las estrofas consagradas como propias de este tipo de composición en la métrica española, Varona, en ocasiones, se ve constreñido a soluciones no siempre tan felices como posiblemente él deseaba, a diferencia de José Martí, quien, también con dieciocho años, tradujo fragmentos de Homero, Hesíodo y anacreónticas, pero usó una prosa poética en sus versiones, posiblemente escolares, de poemas atribuidos al cantor de Teos, con indudables aciertos, pero guardadas por muchos años en sus cuadernos de apuntes y, por tanto, desconocidas por sus contemporáneos.

Veinte años después de la publicación de sus *Odas anacreónticas*, nadie mejor que Varona para hacernos notar en el elogio fúnebre de su amigo Antonio Mestre:

> De su preparación literaria, que había sido completa, sobre todo en el campo de las letras griegas y latinas, conservó el sello de cultura del que no se despojarán nunca su dicción ni sus conceptos, el gusto por la precisión y la claridad, que son a la elegancia del estilo, lo que la naturalidad a la elegancia de las maneras; mas de todo ello no hizo sino instrumento eficaz para el fin que señaló a sus aptitudes y a su ingenio, la investigación científica, el cultivo y la práctica de las ciencias.[230]

Al igual que su hermano, el filósofo José Manuel Mestre (1832-1886), tuvo Antonio un lugar destacado en la vida intelectual y cívica de la época, pero entre sus numerosas tareas siempre encontró tiempo para ocuparse de la educación de sus hijos. Se cuenta que todos los días, después de almuerzo, subía al segundo piso de la casa familiar de Jesús María 26 para personalmente ofrecerles clases y familiarizarlos con las lenguas clásicas que tanto lo marcaran en su formación cultural.

Si siguiendo la historia de estas traducciones se van develando los nexos entre figuras fundamentales en la formación de nuestra cultura y nuestra nacionalidad, al tiempo que adquirimos una idea más precisa sobre las inquietudes intelectuales en la sociedad habanera de la segunda mitad del siglo XIX, este mismo contexto adquiere significativos matices para la comprensión de la obra de Laura Mestre Hevia.

[230] Varona, Enrique J.: *Elogio al Dr. Antonio Mestre*, Impr. de Soler, Álvarez, La Habana, 1888, p. 22.

Única mujer traductora en lengua española de ambos poemas homéricos, labor que hasta mediados del siglo xx solo habían realizado otros cuatro traductores que vieran culminados sus esfuerzos con la publicación, todos ellos peninsulares[231]; y, probablemente, en el ámbito femenino, solo antecedida en la historia por Mme. Dacier en cumplir empresa semejante, Laura contó, desde su nacimiento el 4 de abril de 1867, con circunstancias excepcionales en una época en que era opinión generalizada que el lugar de la mujer era únicamente el hogar y no necesitaba una buena educación, lo cual hasta era visto como fuente de dificultades, si tenemos en cuenta el refrán que sin miramiento auguraba un terrible final para la mujer "que sabe latín", sinónimo por entonces de una educación superior.

Recuerda la helenista en uno de sus textos manuscritos cómo fue su padre quien escogiera su nombre, quizás de manera premonitoria, nos dice con mal disimulado orgullo, por la inspiradora de las canciones de Petrarca; fue él quien descubrió su talento para la pintura cuando solo tenía nueve años, así como sus posibilidades como escritora, cuando al mostrarle uno de sus escritos, en el cual reflexionaba sobre las cualidades del poeta, siendo todavía una niña, asombrado el Dr. Mestre sentenció que se trataba de una disertación por la manera en que discurría en su breve escrito. E igualmente nos asegura Laura que, en su familia, era una cuestión resuelta la igualdad de la mujer y su acceso a la educación superior, de manera que no se tenía el matrimonio como único objetivo y ella pudo optar por su propio cultivo intelectual y espiritual.

Del mismo modo, cuando evoca los días de su infancia y adolescencia, junto con los recuerdos de solaz y recreo en la finca de Güira de Melena, que siempre conservó, anota el contraste con aquellos de estudio y labor que no sin agrado llenaban su vida en la ciudad, al tiempo que nos ofrece una clara imagen del ambiente ilustrado de su hogar y de sus propias inquietudes. A los dieciséis años, como ella misma hace constar, leía autores tales como Huxley, Darwin, Spencer, Haeckel, Molleschott y Büchner, de manera que orgulloso su padre comentara alguna vez con su amigo el Dr. Carlos J. Finlay (1833-1915) que su hija no se amedrentaba ante ningún libro; lecturas con las que procuraba, según ella afirma, afianzar su propia interpretación del mundo.

Con esta sólida formación científica, con sus aptitudes y con un asentado criterio personal, hizo un temprano debut en el ambiente cultural habanero al publicar, a los dieciocho años, la traducción que hiciera, junto con su hermana Fidelia, de una

[231] En lengua española, hasta mediados del siglo xx solo encontramos cinco traductores de ambas obras: Juan de Lebrija Cano (s. xvi), Ignacio García Malo (s. xviii), José Gómez de Hermosilla (s. xix), Luis Segalá y Estalella (s. xx), y la cubana Laura Mestre.

novela francesa[232], en el ya semanario *La Habana Elegante* —revista que precisamente en 1885 agruparía en su torno a buena parte de la joven intelectualidad cubana.

Preterida en sus aspiraciones a la plaza de directora del colegio Heredia, después de unos brillantes ejercicios de oposición, debido a las influencias políticas de su contrincante y también por ser mujer; muy quebrantada ante los frustrantes resultados de su único intento de incorporarse al mundo académico, fuera de las bien protegidas paredes de su casona familiar y del ambiente de igualdad ante el saber y el cultivo del espíritu en que su padre la había criado, nunca más vuelve a abandonar aquellos dominios donde se sentía segura y a salvo de mezquindades. La decepción y la amargura que este fiasco le dejó, se hacen patentes en algunos de sus comentarios sobre el medio ambiente cubano, en el cual las personas educadas y discretas se hallan en un plano de inferioridad, según su opinión.

Si el humanismo clásico había presidido la enseñanza que recibiera de su padre, si ya desde antes había sentido afición por los estudios latinos y helénicos, se refugia ahora en su cultivo y este nuevo acercamiento y lectura cuidadosa, valiéndose de la traducción y el análisis en busca de disfrute y comprensión cabal, le hacen confirmar, primero en los latinos y luego, con mayor profundidad y belleza, en los griegos, el ideal de realización intelectual y moral con el que se identifica.

La conjunción de fantasía y espíritu positivo que advierte en la Grecia clásica y que tan bien se aviene con su propia formación, la entusiasman, de tal modo que toma como paradigmáticos el arte, la literatura y la filosofía de los griegos, en cuanto ostentan valores y cualidades que, según su modo de pensar, han de estar presentes en la educación de los jóvenes.

Llegará a proponer que se rechace "la cosmogonía hebraica, que pugna con la ciencia" y sean la *Ilíada* y la *Odisea* los libros que se den a la juventud, a fin de que esta se eduque en los ideales de verdad y saber, honradez y valor propendidos por la cultura griega; para concluir, en el escrito que titula "Imitemos a Grecia", con la exhortación a "estudiar la obra de los sabios de nuestra edad, sucesores de los griegos y renacentistas, y procuremos las ideas y descubrimientos en un radio cada vez mayor, hasta comprender a toda la humanidad".

Los veinticinco años en que se dedicó en silencio al estudio y a su labor como escritora y traductora, junto con la imposibilidad de datar con acierto la mayor parte

[232] Se trata de *La sombra*, firmada por *M. A. Gennevraye* —seudónimo de Madame Adele Janvier, Vizcondesa de Lepic-Janvier de la Motte—, hoy olvidada; pero que entonces, recién publicada, constituía todo una novedad.

de su papelería, nos impide conocer el momento exacto en que escribió cada una de sus obras, cada una de sus anotaciones, muchas en distintas ocasiones reformuladas, otras que conservan tachaduras y rectificaciones. Pero no podemos menos que pensar que es, precisamente, en los catorce años que separan su última publicación de la fecha de su muerte, cuando, al reafirmar su opción como "mujer de cerebro", acota su único deseo pendiente: el "poder publicar mis traducciones de la *Ilíada* y la *Odisea*".

El esfuerzo, sin par en la historia de la traducción en Cuba y también en Latinoamérica[233], de ofrecer su propia versión de ambos poemas homéricos, de manera íntegra, responde, indudablemente, a su ideal para la formación de la juventud y su valoración de los textos atribuidos a Homero.

En una de sus disertaciones manuscritas asienta que en estos poemas "se siente la fragancia del amanecer del mundo, de la primavera del universo". Palabras que inmediatamente nos hacen recodar aquellas de José Martí, cuando anotaba: "no hay goce como el de leer a Homero en el original, que es como abrir los ojos a las mañanas del mundo" (1963: 13, 403). Feliz coincidencia, puesto que Laura Mestre no menciona en sus escritos la obra martiana, que se comenzó a publicar en Cuba ya comenzado el siglo xx, mientras que parte de ella, como los *Cuadernos de apuntes*, solo vieron la luz en fecha posterior a la muerte de la helenista, ocurrida en 1944.

Continúa Mestre en la referida disertación exponiendo aspectos que considera esenciales al enfrentar la traducción de los textos homéricos: en primer lugar, el no alterar su estilo; para inmediatamente exhortar: "no seamos traidores sino intérpretes de la verdad, a veces desnuda, a veces trágica de su lenguaje; pero también revelemos la infinita poesía de sus cantos". No obstante, está bien consciente de las dificultades de su propuesta: "Traducir del griego al castellano", nos dice, "es copiar en yeso una obra en mármol", y apunta como principales escollos el hecho de que un término griego puede encerrar varias ideas; las formas, mediante el uso de conjunciones o la puntuación, en que la lengua griega matiza la expresión; pero sobre todo los epítetos homéricos, puesto que, según expresa, "el sustituirlos con una palabra es omitir ideas y el explicarlos con una frase, es perder la concisión y sencillez del estilo".

Para que el lector se dé cuenta cabal del problema recuerda que en nuestra lengua existe lo que llama "el barrio griego", voces técnicas de ciencias y de artes industriales, cuyo sentido comprende varias ideas expresadas sintéticamente; y, por último, hace

[233] En Hispanoamérica, en México, el jesuita Francisco Xavier Alegre, en el siglo xviii, hizo la traducción de la *Ilíada* al latín y en Chile el sacerdote Jünemann publicó su versión de esta misma obra en 1902. También tradujo fragmentos de los cantos V, VI y VIII de la *Odisea*, pero no tenemos noticias de que alguien haya traducido ambos poemas íntegros.

referencia al hipérbaton que impera en los textos clásicos, muy superior al admitido por la lengua española, puesto que en ellos "un simple final de voz, o una palabra a la terminación de un periodo, dan la clave del sentido".

Al acercarnos a la versión de Laura Mestre de los poemas homéricos, sentimos que no solo ha tenido siempre en mente los presupuestos por ella misma expuestos, sino al posible lector en cuya formación desea obrar. Procura con sencillez y elegancia, muy a tono con su ideal de estilo, plasmar la belleza del texto homérico, sin olvidar los requerimientos de la lengua española, y, a diferencia de sus predecesores y lo estipulado por Piña en su artículo, no trata de conservar la métrica, sino que prefiere la prosa.

A Laura Mestre, en su traducción, no le interesa mantener la sensación de artificio ni cierto matiz de arcaísmo que la lengua de los poemas ostenta aún para el público que se deleitaba con ellos en boca de los aedos, sino que subraya el frescor de los poemas y el paradigma de valores en que se debía forma la juventud; de ahí que sin traicionar su apreciación de las obras homéricas y el espíritu que las anima, guardando la sencilla elegancia y belleza del texto, usara un lenguaje más cercano al del posible lector, el cual, sin necesidad de otros auxilios filológicos, podría disfrutar y captar adecuadamente el sentido del texto.

Desea, indudablemente, trasladar al lector la sensación que ella misma experimenta: "diríase que el poeta" —afirma Laura— "narrador de cosas pasadas, piensa y siente con nosotros". E, indudablemente, se compenetra tanto con su modelo, que en una narración propia, "Helena", crea un pretendido pasaje de la *Odisea*, con lenguaje semejante al de sus traducciones, pero no sin ánimo transgresor, puesto que se sirve de Helena y Hermione para demostrar a dónde conducen los matrimonios impuestos y el sometimiento de la mujer, sin posibilidad de optar y de realización personal. De esta manera práctica, nos muestra Laura Mestre que su amor por los clásicos no se ha de entender como mero culto a reliquias pasadas, sino por su vigencia en función de la interpretación y plasmación del presente.

Pero, por singular que sea, ya de por sí en la historia de la cultura humanística, contar en el cruce de los siglos XIX y XX con una mujer capaz de asumir posiciones propias en su acercamiento a los clásicos y traducir a Homero para propiciar, como querían los humanistas alemanes, un paradigma de formación ética, estética e intelectual, Laura Mestre suma a estos méritos el ser una de los pocos que en su época tradujeron a Píndaro, poeta siempre tan reputado, pero de tan difícil lectura e interpretación aun para experimentados filólogos contemporáneos.

Ello sorprende en la medida en que si bien la obra de la humanista es generalmente desconocida, al menos entre los pocos que la mencionan, siempre se resalta su labor

como traductora de Homero, por haberla dado a conocer en la revista universitaria en alguna medida, por los elogios de Segalá o por su propia insistencia. Es cierto que las traducciones de Píndaro no forman una unidad por sí mismas, sino que están insertas en uno de sus ensayos, pero, una vez que sabemos sobre su asiduo estudio de griegos y latinos en su lengua original, el hecho de que no haga referencia a posibles traductores y el que distinga con comillas entre los textos traducidos y las paráfrasis, además de lo amplio de los fragmentos de treinta y seis epinicios y el hecho de que presente cuatro poemas traducidos en su totalidad, hace que su autoría de la versión no nos ofrezca dudas.

Píndaro ha sido un autor cuyo nombre se acostumbra a mencionar como cumbre de la poesía coral o, más bien, a partir de la oda horaciana, como uno de los modos de enfrentar la creación poética. Sinónimo de alto vuelo, de turbulencia y espontánea ebullición, se suele oponer, retomando la imagen de Horacio, al trabajo de la callada abeja que el romano elige como emblema de su actitud y de su obra. Sin embargo, la poesía de Píndaro, ya en el siglo v ateniense, deviene un nostálgico monumento a un tipo de vida que se extinguía. Por ello, junto con la riqueza de su métrica y los cánones de composición tan alejados de nuestra costumbre, por su desarrollo basado en la asociación, sus inicios espléndidos y sus lánguidos finales, la composición anular y, sobre todo, la primacía de la emoción estética, la lectura y la traducción de los epinicios no es frecuente y solo en los últimos decenios se han producido nuevos acercamientos, a la luz de una sensibilidad distinta.

En la época en que Laura Mestre hace sus versiones de Píndaro solo se contaba con dos traducciones de sus epinicios en lengua española y ninguna gozaba de muy buena reputación. Pienso que Mestre le concede tanta importancia al poeta tebano porque reparaba en él como portador de valores continuadores, en buena medida, de los que distinguía en Homero, para la formación de los jóvenes. Junto a la belleza, ella misma se encarga de subrayar cómo el nombre del poeta coral está unido a las manifestaciones de patriotismo y cultura encerrados en los certámenes helénicos que glorificara, al tiempo que subraya el elemento moral como uno de sus rasgos más valiosos, el cual lo acerca a los filósofos, según su opinión.

Al tratarse de fragmentos insertos en un comentario destinado a suscitar el aprecio adecuado de los poemas presentados, Mestre ha de hacer uso de la selección, de la variedad y de la síntesis. Sin embargo, no solo no vacila en ofrecer una buena muestra, sino que sortea con acierto muchas de las dificultades que ofrece la traducción del estilo pindárico, el cual tiene en el sustantivo su centro de irradiación. Hace la traductora buen uso de los recursos de omisión y transforma, más que modificar palabras o apelar a la adición. Antepone, por tanto, a una literalidad imposible en nuestra lengua,

el traslado al lector del sentido y el efecto propio de esta poesía, sin perder elegancia y cierta naturalidad en el uso de la lengua española.

También nos brinda la traducción de algunos poemas de Safo; el de Erina, a quien, posiblemente en honor a su padre, sigue considerando discípula de esta, así como varias anacreónticas, consciente, a diferencia de sus antecesores, de que son imitaciones de la obra del poeta jonio, y no de su autoría. Pero ni siquiera con las anacreónticas se siente tentada a usar fórmulas métricas. Por ello, si bien coincide con Piña y con los traductores que la precedieron en procurar una versión fiel, pero sobre todo capaz de trasladar el efecto que produce en el lector el poema original, no siente la necesidad de usar metros propios de la poesía española, siempre ajenos a los principios de la versificación helénica, en coincidencia, sin saberlo, con la experiencia martiana y con las ideas expresadas por Henríquez Ureña en el prólogo de su única pieza teatral, *El nacimiento de Dionisos*.

Es el conjunto de valores que Martí encerraría en su concepto de "lo griego", sustento de una formación adecuada para las nuevas generaciones, el que preside la selección y manera de traducir de Mestre. Concuerda con los humanistas alemanes, pero los rebasa en la medida en que está consciente de que la cultura de las humanidades ha de mirar a nuestro tiempo y abrirse a otras lenguas y literaturas, a nuevos conocimientos y modos de entender la realidad, como demuestra en sus escritos o aún en sus traducciones, pues es ella quien por primera vez publica en su libro *Estudios griegos* versiones de los cantos populares de la Grecia moderna.

Traductora no solo de Homero, sino de otros autores antiguos y modernos; autora de propuestas para apreciar y comprender las distintas manifestaciones literarias; capaz de interesantes juicios sobre nuestra literatura y de opiniones en que se adelantaba a sus tiempos; preocupada por problemas lingüísticos y aficionada a las artes plásticas, sobre las que también escribió un libro; conocedora de las teorías científicas y no ajena del todo a los problemas de su entorno; escritora ella misma de "historietas" y "noveletas", como las llamara; Laura Mestre fue, más que una traductora o una helenista, una verdadera humanista en la amplia acepción del término, aunque su marcado afán en dar a conocer las obras homéricas y su ingente esfuerzo como traductora de estas, nos haga principalmente evocarla en este aspecto de su tesonera y callada labor.

Aunque su vida transcurre entre dos siglos y contamos con muy pocos datos certeros, en sus disertaciones, en sus narraciones y aun en el hecho de que, a pesar de mostrarse buena conocedora de varias literaturas y en especial de la cubana, no mencione nunca ningún autor que trascienda los primeros años del siglo xx, sentimos que ella misma

se confinó en el tiempo, como hiciera con su heterónimo a quien hace morir a fines del XIX y a quien alguna vez creó para responder de buena parte de su obra personal.[234]

Quedó, por tanto, atrapada entre su voluntad y su inteligencia, su retraimiento apasionado y su afán de contribuir a la cultura de su patria, entre su carácter y su cultura, sus prejuicios y su humanismo. Cual el viejo motivo de Hércules en la encrucijada, creyó conscientemente optar y se "inventa" no ya su destino sino a sí misma, refugiada en su soledad y en su trabajo, de modo que deviene, sin desearlo, emblema de las contradicciones y obstáculos en que se debatían las mujeres, aun aquellas que, como ella, se ilusionaban pensando que con su obrar se habían colocado por encima de las luchas y limitaciones que lastraban a sus congéneres y sobre las cuales pretendía abogar.

La historia nos brinda el nombre de otros cubanos helenistas, traductores, humanistas, aun de alguno que escribiera una oda en griego[235], pero no podemos dejar de pensar que, a los ciento cuarenta años de su nacimiento, Laura Mestre fue ella misma un buen ejemplo de cómo el humanismo, de base grecolatina, se renueva en suelo propicio, imagen que, con su apoyo homérico, alguna vez usara, al tiempo que nos hace comprender mejor el papel de los clásicos en la cultura cubana y la proyección humanística de nuestra intelectualidad decimonónica.

Así pues, estudiosa de vasto saber, escritora de diáfana elegancia, pintora, anticlerical, defensora de la independencia y dignidad de la mujer; en fin, eminente humanista, la personalidad de Laura Mestre Hevia se destaca, aun desde su retiro y soledad. Sería, por tanto, un deber y una honra hacer públicas sus traducciones de los poemas homéricos, como tanto deseara, y que su nombre ocupe el lugar que le corresponde en la historia de los estudios clásicos, de las traducciones y en nuestra cultura.

[234] En una carpeta, al que otras veces mencionara como *El libro de las disertaciones*, donde agrupa una serie de escritos en que da rienda suelta a recuerdos, reflexiones, opiniones, aún versos, le confiere el título de *Morbidezza* y en el prefacio atribuye el texto a su alter ego, la Condesa de San Lorenzo, a quien, muerta en Trieste en 1899, una entrañable amiga anónima rinde tributo con la publicación de sus escritos.

[235] El poema en cuestión, "Ante la tumba de Colón", fue publicado en 1892 en la *Corona poética que a la eterna memoria del gran Cristóbal Colón ofrecen en el IV Centenario del descubrimiento de América los alumnos del Real Colegio de Belén* (Habana, Imprenta y Papelería "La Universal", de Ruiz y Hermano, Calle de San Ignacio 15, 1892, pp. 66-67) y que Amaury Carbón considera obra del sacerdote Eustaquio Urra en su artículo "Una oda en griego escrita en Cuba", recogido en el libro *Diálogo y transgresión*, compilado por la autora y de próxima aparición por la Editorial Arte y Literatura.

Marlen A. Domínguez Hernández[236]

Para una contribución a la lingüística histórica cubana o la literatura al revés

Marlen A. Domínguez Hernández (Matanzas, 1952). Lingüista e investigadora. Doctora en Ciencias Filológicas. Profesora titular y consultante de la Universidad de La Habana. Dirige el proyecto HISDELE de investigación y docencia. Ha publicado varios libros e impartido conferencias y seminarios en universidades de España, México, Panamá, Estados Unidos y Canadá.

Queridos amigos:

Mis primeras palabras, como es de rigor, son para agradecer el acto de generosidad que me ha permitido estar hoy aquí, la presentación cariñosa del Dr. Sergio Valdés Bernal, y para recordar la vida y el aporte de los que me antecedieron en la silla que voy a ocupar. No puedo prometer igualar su obra; puedo prometer, en cambio, esforzarme para que continúe viva. De modo que esta oportunidad de trabajar, que así entiendo mi elección como miembro de la Academia, será también mi forma de honrar.

I

¿Qué disciplina es esta, la lingüística, a la que algunos discuten su carácter de ciencia, la legitimidad de su análisis, o la ven solo en ciertos costados normativos? No podemos dejar de sonreír ante un comentario gramatical como el de Enrique José Varona, que refleja esta postura: "Antes decíamos 'Las mil y una noches'. Parece que debemos decir 'Las mil noches y una'. Aquí de los arabizantes. Ya tienen tela cortada para decidir

[236] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 27 de marzo de 2008.

entre una y otra lección. Por mi parte me decido por los cuentos".[237] Y estas maneras de ver la lingüística provienen, seguramente, de que su análisis supone necesariamente desmembración —*hurgar*, *espigar*, *espulgar* son las palabras que se encuentran con más frecuencia—.

A pesar de eso, es innegable el peso de la dimensión lingüística de nuestra cultura, que transita, del cimarronaje a la subordinación, por todas las fases y matices que se tienen en cuenta en relación con la base lingüística de referencia, de un lado, y con el ideal de lengua, por otro. Así, el objetivo mayor de la lingüística cubana es la descripción de nuestro español, tanto en su forma actual como en el proceso de su gestación.

Para lograr ese objetivo, se impone esclarecer las relaciones entre lingüística y literatura, tal como se ha hecho en el estudio del español general. En este sentido, cuando la lingüística funge como disciplina auxiliar, sirve para encontrar las claves del escritor, al confrontarlo con una o varias normas de referencia. Ello es así porque la literatura hace uso consciente de las tradiciones y convenciones textuales: las respeta, o las viola; retuerce las maneras y cambia el grado de su fijación formal (Wesch, 1994),[238] y en esos procesos puede estar colocada su eficiencia estilística.

Sin embargo, vemos la literatura como más abarcadora cuando, sin desligarse de su vínculo con el creador, contribuye de modo más sustantivo al conocimiento de una variedad lingüística.

Este valor —complementario o predominante— es reconocido por quienes consideran que el documento literario proporciona mejor que otros el marco histórico general necesario para interpretar adecuadamente ciertos hechos lingüísticos (Sánchez Prieto 2006: 221).[239] Nadie discute hoy los estudios que tienen su base en el Cid, por ejemplo, como testimonio de los primeros tiempos del castellano. Para nosotros, es posible el empleo de la literatura en el sentido de Menéndez Pidal para dar cuenta de una realidad lingüística "plural y diversa" (Bustos Tovar 2006: 1856),[240] porque representa tanto la variedad —el diasistema que es la lengua— como las evaluaciones, los estereotipos que existen sobre las alternativas posibles.

---

[237] Extraído del fondo Varona del Instituto de Literatura y Lingüística del CITMA.

[238] Andreas Wesch: "El documento indiano y las tradiciones textuales en los siglos XV y XVI: la clase textual información", en Lüdtke, Jens comp. *El español de América en el siglo XVI*, Iberoamericana, Madrid, 1994, pp. 57-71.

[239] Pedro Sánchez- Prieto: "Interpretación fonemática de las grafías medievales", en Bustos Tovar et al: *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Arco Libros, Madrid, 2006, pp. 219-260.

[240] José Jesús de Bustos Tovar: "Los textos literarios en la historia lingüística de Menéndez Pidal", en Bustos Tovar et al, ref. cit, pp. 1855-1864.

De otro lado, la construcción poética significa la sustitución de un patrón de estabilidad más o menos flexible, que la lengua común fija (Domínguez Rey 1987: 31).[241] Al estudiarla desentrañamos ese patrón, y, en última instancia, la "lengua común", así como el margen aceptable de su desviación. Es por ello que podemos hacer nuestra, y generalizar para el dato literario, la afirmación de Francisco Rico,[242] respecto del *Lazarillo*, acerca de que, "en cuanto discurso o acto de lenguaje", una narración puede "no ser verdad" y no por ello se convierte "forzosamente en mentira".

En cuanto a la historia lingüística, asociada a la "historia de los textos literarios y a la evolución de la vida social" (Bustos Tovar 2006: 1856), considerado el fenómeno de las hablas tanto en su funcionamiento interno como en su "valor como signo cultural" (Bustos Tovar 2006: 1857), podríamos obtener de la literatura mayores dividendos con ayuda del material teórico existente hoy para el análisis lingüístico, textológico y discursivo-pragmático, si, establecidas las tradiciones a que pertenecen los documentos objeto de estudio, confrontamos fenómenos semejantes en épocas diferentes, incluso con empeños que van más allá de los rasgos comprobados. Es el caso de un estudio reciente de la Universidad Autónoma Metropolitana de México,[243] en que se trata de demostrar, a partir de la observación del orden sujeto —verbo— objeto en seis textos en prosa correspondientes a los siglos XIII, XVII y XIX, que este último siglo representa un momento de cambio hacia un nuevo período en la historia de la lengua española; en otras palabras, que observando sistemáticamente fenómenos específicos podría hablarse no solo de español medieval, clásico y moderno, como se suele, sino que habría un período más, delimitable a partir de la fijación y extensión en el siglo XIX, de varios cambios importantes.

Precisamente el objeto de la investigación que lleva adelante nuestro grupo de trabajo es explicar y demostrar el proceso de conformación y cambio del vernáculo cubano, y desde este punto de vista la literatura solo asistemáticamente ha sido considerada como fuente.

No sería justo, sin embargo, dejar de mencionar esfuerzos que han servido para abrir caminos y trazar vías en esta tarea. Tomaremos tres ejemplos ilustrativos. El nombre

[241] Antonio Domínguez Rey: *El signo poético*, Playor, Madrid, 1987.

[242] Francisco Rico Manrique: "Lázaro de Tormes y el lugar de la novela", Discurso de ingreso a la RAE, Madrid, 4 de junio de 1987, referencia en línea: www.rae.es.

[243] Chantal Melis et al: "Nueva evidencia a favor del tercer período evolutivo del español: el orden de las palabras" en *Signos Lingüísticos* 3 (enero-junio, 2006), pp. 33-67, UAM, Iztapalapa.

de Juan Miguel Dihigo con *El habla popular al través de la literatura. Estudio sobre su transformación*,[244] o incluso con su *Léxico cubano. Contribución al estudio de las voces que lo forman*,[245] sería imprescindible en esa nómina.

La primera tarea de envergadura profesional realizada por Dihigo, y que ve la luz en una publicación, deriva de su interés por el habla popular. Con la exhaustividad que lo caracterizaba, Dihigo revisó la bibliografía disponible acerca de la lengua primitiva de Cuba y notó que ninguno de estos estudios había tomado en cuenta el dato literario. Pero como la literatura, en su afán representativo de tipos, incluye indicios del habla, Dihigo consideró conveniente estudiar el fonetismo del habla popular cubana sobre la base de voces encontradas en las obras de autores cubanos como J.J. Milanés, J.C. Nápoles Fajardo, C. Villaverde, R.M. Merchán y otros. *El habla popular al través de la literatura. Estudio sobre su transformación* es ese análisis lingüístico. La selección de los autores, intencionada, incluyó preferentemente a quienes "con gracia inimitable han sabido conservar en sus producciones nuestros provincialismos" (Dihigo 1915: 6). Por esta vía indirecta quería Dihigo llegar al "lenguaje viviente", y para ello tomó géneros como la novela, el ensayo, los artículos de costumbres. Los fenómenos descritos —fónicos, fonosintácticos y algunos morfológicos derivados de aquellos— son semejantes a los encontrados para ciertos grupos y niveles socioculturales en investigaciones posteriores, realizadas con más recursos teóricos y metodológicos.

En el *Léxico cubano. Contribución al estudio de las voces que lo forman* (1928) Dihigo no solo contribuye a la imprescindible descripción de la variedad cubana del español, sino a legitimarla en sus rasgos singulares. El *Léxico cubano…* toma en cuenta un grupo de textos de base, en que tiene significativo lugar la literatura cubana, con sus ejemplos en contexto. Con este diccionario de provincialismos, Dihigo ofrece formas locales y de variedades subestándares y las confronta con las recopilaciones hechas por otros autores cubanos, hispanoamericanos y del ámbito general del español.

Para nuestro objetivo, la bibliografía de S. Valdés Bernal ameritaría un estudio aparte. Resulta esencial su texto *Los indoamericanismos en la poesía cubana de los siglos XVII, XVIII y XIX*,[246] en especial la parte dedicada al rastreo de estas piezas léxicas en el *Espejo de*

[244] Juan Miguel Dihigo: *El habla popular al través de la literatura. Estudio sobre su transformación*, Imprenta "El Siglo XX", La Habana, 1915.

[245] Juan Miguel Dihigo: *Léxico cubano. Contribución al estudio de las voces que lo forman*, Imprenta "El Siglo XX", La Habana, 1928.

[246] Sergio Valdés Bernal: *Los indoamericanismos en la poesía cubana de los siglos XVII, XVIII y XIX*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1984.

paciencia. Valdés Bernal coteja, además, el léxico del *Espejo*… con el de las Elegías de Juan de Castellanos y observa "rasgos característicos del plano léxico del español antillano" (Valdés Bernal 1984: 13) para la época de la obra (1608 aproximadamente); a saber: indoamericanismos y voces hispánicas resemantizadas, especialmente marinerismos. Más adelante clasifica los indoamericanismos atendiendo a su contenido y a su filiación lingüística. En la obra también se recoge una muestra de indoamericanismos presentes en las más importantes figuras de la poesía cubana a través de los siglos y en correspondencia con diferentes tendencias literarias, para concluir que este seguimiento refleja cómo en la primera etapa, descriptivista, menudean los vocablos aborígenes; luego disminuyen cuando la poesía cambia de signo; reverdecen hasta puntos extremos con los afanes autóctonos del romanticismo y vuelven a decrecer con el modernismo.

Valdés Bernal destaca, entonces, la presencia de piezas léxicas que se mantienen con independencia del tema tratado o la corriente literaria, que serían las verdaderamente incorporadas al fondo del vernáculo cubano. Esta idea, totalmente acertada en relación con la lengua, debe ser tomada con reservas en cuanto a la poesía. Se trata generalmente de voces marcadas; por tanto, su presencia en un poema nos advierte sobre un registro coloquial, una poesía conversacional o costumbrista, etc; es decir, no siempre se independiza del tema o la corriente. Piénsese, si no, en voces como: *aguacate*, *ají*, *barbacoa*, *jaba*, *yuca*.

Los trabajos de Alina Gutiérrez, nuestro ejemplo más reciente, se elaboran sobre textos del *Papel Periódico de La Havana*. En "Apuntes para un estudio de la relación entre corrección y transgresión lingüísticas en el *Papel Periódico de La Havana* (1791)"[247] toma el texto anónimo "Instrucciones que ha dexado un Mayoral de Azucareria á sus herederos", cuyo género es la parodia (de un testamento); su modelo textual el dialógico; el sociolecto que representa, alto y su intención, la crítica social. Gutiérrez lo describe en cuanto a aquellos rasgos de variación presentes en todas las variedades del español en la época (diferentes grafías para la j, <j, x, g> para /x/, por ejemplo), los que apuntan a cómo el peso de la norma escrita se incrementa (predominio de vosotros, forma canónica, sobre ustedes, forma americana) y sobre todo aquellos que pueden dar indicios de singularidades de la variedad cubana (abundancia de formas reflexivas, o ciertas elecciones léxicas: *aparejos, aviar*, p. 168 por ejemplo).

[247] Alina Gutiérrez Grova: "Apuntes para un estudio de la relación entre corrección y transgresión lingüísticas en el *Papel Periódico de La Havana* (1791)", en Knauer, G. / Elina Miranda et al, *Transgresiones cubanas*, Iberoamericana, Madrid, 2006, pp. 161-173.

Muy cautelosa en sus análisis, Gutiérrez considera que "Instrucciones…" deja ver la tensión entre la tendencia normativa, representada por el estrato alto, y la transgresora, cuyo curso en la lengua hablada se hace evidente porque empieza a aparecer en la lengua escrita, que fijará estas formas (Gutiérrez 2006: 170).

Estos pocos ejemplos (fonetismo del habla popular, repertorio léxico de los distintos estratos y registros de la variedad regional, formas de enriquecimiento del fondo léxico, dirección de los cambios) rebasan las obras particulares de que toman los datos y nos muestran la riqueza de información que podemos encontrar en estudios sistemáticos de nuestra literatura.

II

Para esta revisión en particular, que se inscribe dentro de las coordenadas descritas (empleo de la literatura para el estudio de la lingüística), los estudios de autores cubanos que yo había realizado tomando como base artículos, ensayos, cuentos, papelería y cartas personales desembocaron naturalmente en la búsqueda, dentro de la tradición cubana, de algún segmento de ficción de mayor calibre, para ver cómo imaginaba y reconstruía un escritor de cierto siglo las hablas de varios siglos atrás, qué función podía tener esto para el propio texto o en la imagen del escritor, así como para la reconstrucción necesaria al estudio de la lingüística histórica cubana.

En la etapa colonial José Antonio Echeverría con *Antonelli* (1838) o Francisco Calcagno con *Su ilustrísima* (1896) realizan esta tarea. Dentro de una tradición decimonónica marcada por el verismo y el costumbrismo, se trata de novelas históricas, y por tanto con voluntad testimonial. Estas dos, además, son poliglósicas, pues recogen las diferencias de estratos y registros como parte del propio proceso de composición narrativa. Así, tanto una como otra, pretendieron ofrecernos un paisaje íntegro y sistemático de épocas muy anteriores al momento de la escritura, lo que en estos casos se acompañaba de un trabajo lingüístico sostenido, en el orden morfosintáctico y léxico-semántico, que demandaba mucho conocimiento de causa.

Escogí entonces la novela *Antonelli*, de José Antonio Echeverría (1815-1855), publicada por entregas en *La Cartera Cubana* en 1838. Ella resulta literariamente un documento de interés, porque pretende cumplir, de algún modo, a juicio de A. Cairo, tres objetivos concurrentes: contribuir a la creación de "un espacio literario sobre la

urbe"; "mitologizar el pasado" (Cairo, 2005: 5-6)[248] y, finalmente, "recrear la historia para explicar el presente" (Cairo, 2005: 7).

La selección estuvo motivada, además de lo dicho arriba, por la lectura del discurso de recordación que le dedica Dihigo a Echeverría en 1929. Al tratarse de una novela histórica —zona de confluencia paradójica entre lo real y lo ficcional—, al destacar Dihigo que estaba escrita "con gusto, estilo elegante, con sabor antiguo y en bellísimo castellano" (Dihigo 1929: 9),[249] y conocido que Anselmo Suárez había dado a Echeverría "reputación de gran conocedor de nuestro idioma" (Dihigo 1929: 14), todo ello, unido al misterio del supuesto papel desempeñado por Echeverría en cuanto al *Espejo de paciencia*, hizo que me propusiera investigar lingüística histórica en la obra que dio fama de novelista a aquel a quien le gustó llamarse Anticuario.

Su asunto se refiere a un clásico triángulo amoroso, al modo de las de novelas de capa y espada, pero el personaje protagónico existió realmente, así que no es descabellada la idea de que Echeverría haya tenido acceso a algún documento auténtico de la época de la fábula, lo cual resultaba un incentivo más para la elección.

Si es cierto que *Antonelli* (que refleja el año 1589) acude al discurso histórico como "legitimación de la modernidad ilustrada" (dada su escritura en 1838) (Cairo, 2005: 9), entonces reviste un particular interés para la investigación lingüística, pues el autor trata de reflejar las hablas presentes en la Isla en el siglo XVI, y con ello nos entrega precisamente lo que buscamos aquí: el imaginario decimonónico sobre estas hablas, lo cual de paso permitiría ver el conocimiento y conciencia lingüística de los ilustrados de una ciudad con un pasado y un presente de significación cultural.

Ambas etapas involucradas en el análisis (finales del XVI e inicios del XIX) son de interés para el caso cubano: la primera porque algunos investigadores consideran que en ese momento surge la koiné cubana y empiezan a documentarse los rasgos que la distinguirán (Choy 1999: 51);[250] la segunda porque se gesta el movimiento independentista y la nacionalidad, que traerán consigo una nueva mirada a los rasgos transgresores.

[248] Ana Cairo Ballester: "Una habana romántica". Prólogo, en Echeverría, José Antonio. Antonelli: *Letras cubanas*, La Habana, 2005.

[249] Juan Miguel Dihigo: "José Antonio Echeverría. Discurso leído por el académico de número Dr. Juan Miguel Dihigo y Mestre en la sesión solemne celebrada el 10 de abril de 1929 al colocarse el retrato de aquel en la galería de historiadores de Cuba", Documentos de la Academia de la Historia, Imprenta Avisador Comercial, La Habana, 1929.

[250] Luis R. Choy: *Periodización y orígenes en la historia del español de Cuba*, Universitat de Valencia, Valencia, 1999.

Vista de manera panorámica en relación con su lengua, la obra ofrece aspectos de interés, tales como algunos vocablos indoamericanos: *guano* (casa de guano); *guachinango*. En el propio orden léxico son caracterizadores los tratamientos referenciales dedicados a presentar los componentes de la sociedad cubana del XVI y sus relaciones: *negro*, *hidalgo*, *caballero*, *hacendado*, *india*, *criolla*, *esclavo* / *amo*, *campechano*. El antropónimo *criollo*, documentado en 1590 (Corominas, 1995)[251] como procedente del portugués, es voz que sirve para significar "blanco nacido en las colonias". Por la fecha supuesta de la fábula, se trataría del momento de gestación de esta acepción, lo cual justificaría que solo aparezca una vez, y no hay evidencias de que se tome como "cualquier nacido en Cuba", acepción posterior.

Asimismo, merecen comentarse algunos casos de leísmo de persona o de cosa, y una ocurrencia de laísmo, lo cual correspondería con la época de la fábula, pues Lapesa reporta "extensión de le, les al acusativo en el nivel cortesano y literario desde fines del siglo XV" (Lapesa, 279),[252] e incluso de laísmo, aunque en menor escala. En la obra, no obstante, como ocurrió en el habla real, predominan los casos de distinción etimológica.

Para este análisis, el centro de atención han sido las formas de tratamiento. Permítanme justificar, con dos sabrosas digresiones, esta elección. En todo tipo de documentos aparecen antecedentes de interés por este tema en Cuba. Por ejemplo, en el poema "La comadre" de José María de Cárdenas, recogido en el *Parnaso cubano*,[253] se da información sobre las hablas de ciudad, y en ese contexto los tratamientos nominales diferenciados que recibe la comadrona: *madama*, *doña* y ña, dan fe del perfil sociolingüístico que se representa a través de ellos. El poeta propone *comadre*, que en consecuencia no limitaría su valor a la acepción de mujer que ha bautizado al hijo de otra, que documenta Calcagno en su obra.

La selección la realiza el autor luego de desautorizar tratamientos como *partera* y *matrona* con el siguiente comentario metalingüístico: "es de mal tono llamarla / partera, según colijo / y aunque matrona es de bueno, / tan raras en ese siglo / son las matronas, que un cargo / es de conciencia, y no chico / llamar matronas á quienes / tratan de no parecerlo en nada" (341). A partir de esta obra podríamos estructurar

[251] Joan Corominas: *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, 1995.

[252] Rafael Lapesa: "Sobre los orígenes y evolución del leísmo, laísmo y loísmo", en Cano, Rafel y M.T. Echenique editores, *Estudios de morfosintaxis histórica del español*, Gredos, Madrid, 2000, pp. 279-310.

[253] Antonio López Prieto: *Parnaso cubano*, *Colección de poesías selectas de autores cubanos*, La Habana, 1881. Edición facsimilar, Frente de afirmación hispanista, México, 2006.

una hipótesis de que la acepción de *matrona* como regenta de casas de lenocinio es posterior a 1853.

Pero el interés por esta cuestión no se limita a los inicios del XIX. En la papelería de Varona, por ejemplo, que pude revisar gracias a la generosidad del Instituto de Literatura y Lingüística, hay un comentario sobre los procesos de cambio al respecto que no quisiera dejar de compartir con ustedes: "Conocí hace años —dice Varona— á una morena con varios hijos pequeños, que me llamaba Caballero Enrique. Los hijos crecieron, y me llamaron Doctor. La morena me llama ahora Doctor. Este ascenso ó descenso del tratamiento me parece normal. Sigue una curva histórica". Los ejemplos podrían ser infinitos.

Igualmente, existe en general en el mundo hispanohablante un creciente interés por estas formas, que se justifica por el desarrollo de los estudios sociolingüísticos, pragmáticos y de análisis del discurso, entre otros, dado que estos consideran los tratamientos como un área de la lengua en que se revelan bastante transparentemente las dinámicas sociales, económicas y políticas, porque ellas comportan "significados sociales y psicológicos que se suman a los significados referenciales" (Wainerman 1976: 36).[254] En el siglo en que se desarrolla nuestra novela, además, se considera que se produce la revolución de este subsistema.

La interlocución —real o ficcional— supone un locutor, un alocutario, y un mundo referencial en el tiempo y el espacio, y a ello se superpone la llamada deíxis social (Eberenz 2000: 56),[255] que incluye la diferenciación de los elementos léxicos y morfosintácticos que se emplean para dirigirse una primera persona a una segunda (formas de tratamiento), en dependencia del poder (definido por edad, generación y autoridad relativa) (Wainerman 1976: 31), la solidaridad (definida por la afiliación grupal, el sexo, el parentesco y la afectividad), el tema, el contexto, y la movilidad social (Fernández Lávaque 2005: 31).[256] Ello se relaciona con la cortesía verbal, que genera "normas discursivas que presionan a los sujetos" (Fernández Lávaque 2005: 33) y con la creación de imagen. Para el español se establece que los comportamientos para los siglos del XVI al XVIII son de carácter estamental (nobles / no nobles), a diferencia de los siglos posteriores, en que serán basados en la riqueza. En cuanto a su estructura, las

[254] Catalina Wainerman: *Sociolingüística de la forma pronominal*, Trillas, México, 1976.

[255] Rolf Eberenz: *El español en el otoño de la Edad Media. Sobre el artículo y los pronombres*, Gredos, Madrid, 2000.

[256] Ana María Fernández Lávaque: *Estudio sociohistórico de un proceso de cambio lingüístico. El sistema alocutivo en el noreste argentino (siglos XIX y XX)*, Universidad de Buenos Aires y Universidad de Salta, 2005.

formas de tratamiento se componen de tres tipos de elementos: pronominales, nominales y verbales, cuya dinámica cambia de una época a otra (Calderón 2006: 560).[257]

Muchos estudios de los realizados sobre formas de tratamiento tienen su fuente en la literatura, como alguno de María Beatriz Fontanella de Weinberg, Rafael Lapesa y otros más recientes.

Volviendo a nuestra novela, se trata de determinar si los datos de Echeverría le alcanzan para reproducir el sistema de las formas de tratamiento, tal como ha sido presentado y sistematizado en las investigaciones del siglo xx y actuales —comportamientos que serán tomados como norma de referencia—, y también si se advierte alguna discordancia, por donde se asomen los usos decimonónicos o ciertas preferencias de las hablas americanas o antillanas en proceso de cristalización. De otro lado, *Su Ilustrísima*, de Calcagno, puede actuar como fuente para la confrontación de datos o hipótesis.

El problema no es simple, porque los subsistemas que integran el sistema de las formas de tratamiento se intercondicionan y además entra en juego la cuestión de los usos concretos de las formas, su pragmática, más allá de los esquemas generalizadores. En principio podemos decir, con Fontanella, que pueden producirse asimetrías entre los usos pronominales y los nominales, que evidencian su complejidad. Es el caso de tratamientos pronominales recíprocos (tú), pero pérdida de la reciprocidad en los nominales, de donde se advierte el estatus diferente de los interlocutores (Fontanella 2000: 1418).[258]

En la época de la fábula de *Antonelli* se documentan confusiones entre las formas de tratamiento:

> las ambigüedades que se producen por la extensión del vos al estamento inferior, y el surgimiento de fórmulas sintácticas indirectas para sustituir las reverenciales o diferenciales desplazadas, así como la coincidencia del vos y el tú en el mismo espacio funcional, y la evolución fónica de vuestra merced en los estratos bajos y en general hacia una ampliación comunicativa dan lugar a un subsistema complejo e inestable, que por fuerza ha de modificarse. Algunos estudiosos explican el proceso como un cambio desde arriba y otros como un cambio desde abajo, pero en cualquier caso se

[257] Miguel Calderón Campos: "El desgaste pronominal y verbal de vos en la primera mitad del siglo xvi" en Bustos Tovar, ref. cit., pp. 557-568.

[258] María Beatriz Fontanella de Weinberg: "Sistemas pronominales de tratamiento en el mundo hispánico", en Bosque, Ignacio y Violeta Demonte: *Gramática descriptiva de la lengua española*, Espasa, 2000, t 1, pp. 1401-1425.

> produce una simplificación y varias modalidades resultantes. (Fernández Lávaque 2005).

Según Calderón, por las confusiones de formas, para esta época el "sistema pronominal y verbal es insuficiente para dar cuenta por sí solo de la jerarquía social de la época" (Calderón 2006: 559), y por eso los hablantes debieron auxiliarse de formas nominales o mixtas.

Frente a la modaliad hispánica, de 4 miembros integrada por vuestra merced para el máximo respeto, él / ella para el respeto atenuado, vos para la solidaridad en relaciones simétricas y para el poder mitigado en asimétricas, y tú desde el polo del poder al de mínimo estatus, entre miembros del estamento bajo y en relaciones muy íntimas, la variedad cubana evoluciona hacia una modalidad de tres miembros: vuestra merced, vos y tú. (Fernández Lávaque 2005: 29ss).

Antonelli, en lo general, corrobora estas tendencias en los tratamientos alocutivos, pues entre las formas pronominales las más representadas son tú y vos con verbo en 2da persona plural referido a una segunda persona singular, mientras que la presencia de vuestra merced es menos visible. Asimismo, se encuentran, y son las más numerosas, una serie de formas de tratamiento nominales: generales como señor, profesionales como capitán, de amistad, cordialidad y afecto como ángel mío, de nombre personal como Lupercio, y se evidencia el rechazo del apellido solo como forma de tratamiento, por descortés.

Abundan las expresiones nominales más complejas, que mezclan varias de las formas recogidas en la tipología. Entre ellas cabe destacar las que incluyen el sustantivo señor y las que incluyen don, y la más abundante, que coincide en ser la de mayor volumen de texto y de mayor cortesía, de la cual hablaremos después.

Los estudiosos aseguran que antes el núcleo de la forma de tratamiento había estado en el pronombre, pero en el siglo xvi se reportan evidencias (Calderón 2006: 560) de que "en la parte nominal se concentra todo el poder significativo de la estructura".

En *Antonelli*, la abundancia de las fórmulas nominales, y su correlación con la deferencia y el tipo de interlocutor confirman el carácter nuclear de aquellas en el subsistema de los tratamientos alocutivos.

Una discusión a que nos llevan los diálogos de *Antonelli* es a si la forma don + nombre personal estaba o no presente en el siglo xvi cubano. Según los datos de la novela, en que aparece solo referida en una copla, y en un ejercicio de contextualización (es decir, como marca verbal que permite a quien la emplea "modificar sus

estrategias discursivas, una vez alcanzados ciertos objetivos o fases en la interacción"[259] (Blas Arroyo 2003: 682), podríamos afirmar que don aparecería solo en esta época como parte de una fórmula con uso restringido a la mayor reverencia. En investigaciones realizadas en otros lugares de América (Perú, Panamá) se asegura su presencia, por el desplazamiento de hidalgo, así que, después de 1530, "el mejor indicio de nobleza verdaderamente elevada" llegó a ser "el título de don", mientras que doña no tenía esta restricción y en consecuencia era tratamiento más prodigado (De Orduna).[260] Bernal Díaz, en cambio, indica hacia 1568 el uso referencial a la manera de *Antonelli*: "cuando nombramos algunas personas que son preminentes y de merecimientos decimos el señor don fulano".[261]

Estos son los comportamientos generales, pero se producen confusiones y mezclas.

Tomemos por ejemplo, la forma vuestra merced, surgida del "procedimiento frecuente del trato respetuoso" que consiste en "no abordar directamente al interlocutor, sino poner como intermediaria una cualidad o atributo suyo laudable" (Lapesa 2000: 317).[262] En la historia general de la lengua castellana esta fue imponiéndose poco a poco frente a otras semejantes, y se extendió como tratamiento respetuoso (+ deferencial), cuestión documentada ya entre 1530 y 1540 (Lapesa 2000: 319 y Fontanella 2000, I: 1411). Sin embargo, en nuestra novela, los tratamientos de vuestra merced no son estables para unos mismos participantes en el diálogo, ni siempre van acompañados de formas verbales y pronominales fijas. Parece tener cierto carácter reverencial, pues la emplean tanto personajes del estrato bajo como alto, con el de más rango (9 de las 12 ocurrencias de vuestra merced apelan al mismo personaje).

Hay dos casos de vuestra merced en situaciones que parecen ser de ironía o burla. Y también puede encontrarse para indicar situaciones de distancia. Probablemente su uso se asocia también con el tratamiento apropiado de jóvenes a personas de semejante estrato, pero de mayor edad.

---

259 José Luis Blas Arroyo: "Perspectivas (socio)lingüísticas complementarias en el estudio de la variación", en *Estudios de Sociolingüística. Lenguas, sociedades e culturas*, volume 4 (2), 2003, Universidade de Vigo, pp. 653-692.

260 Lilia E.F. de Orduna: "Desviación semántica de un tratamiento: el caso de don", en Aleza, Milagros: *Estudios de Historia de la Lengua Española en América y España*, Universitat de Valencia, 1999, pp. 27-36.

261 Bernal Díaz: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, 1568, citado en Orduna, ref. cit.

262 Rafael Lapesa: "Personas gramaticales y tratamientos en español" en Cano, Rafael y M.T. Echenique editores, ref. cit., pp. 311-345.

La bibliografía consultada no reporta vuestra merced para reconvención o enojo, así que podría ser un anacronismo, aunque es lógico suponer que el usted con este valor que Lapesa (2000: 320) documenta para fines del XVIII haya tenido su antecedente en alguna forma de este tipo.

No obstante, si tomamos en cuenta su frecuencia y el ámbito de su uso en la novela, podríamos proponer que vuestra merced en Cuba tuvo una vida limitada: porque acaso retrasó su entrada, restringió sus funciones, y apareció solo entre el XVII y mediados del XVIII, en que se había impuesto usted, lo que nos separaría del curso centro norte peninsular donde fue frecuente y en expansión hacia 1530. Este comportamiento cubano sería lógico si se atiende a su condición colonial: una capitanía general no tan atenta o cercana a los modelos que se difunden desde la Metrópoli.

De lo anterior se colige que la productividad del tratamiento de vos es más significativa. Puede significar confianza entre semejantes de estrato alto (el documentado para el siglo XVI); cambiarse momentáneamente al vos respetuoso entre nobles, como había ocurrido en el siglo XII, lo que es ya para esta época una desviación del patrón hispánico; y hay una ocurrencia de vos de inferior a superior cuando se supone preferencia y mayor difusión de vuestra merced. Se trata de una contextualización: "Caballero os llamáis, señor don Juan; y no es esta acción de caballeros", motivada por la ironía o reconvención. No obstante, estas renegociaciones son limitadas y parten generalmente del polo del poder.

Lapesa refiere el empleo abundante de vos respetuoso en la literatura del XVII al XIX, y conviene en que "no es fácil determinar cuándo refleja una realidad efectiva del habla y cuándo empieza a ser convencionalismo arcaizante" (Lapesa 2000: 324). Otro tanto nos ocurre con este uso de vos en *Antonelli*, y la confrontación con otro tipo de documentos nos podría llevar acaso a un curso no lineal, que reimplantaría vos como forma de tratamiento cortés más frecuente a partir del XVIII, en determinados registros y situaciones comunicativas (véase Román 1991: 343).[263] En cualquier caso, trátese del habla real efectiva o de un "convencionalismo arcaizante" influido por el gusto de las novelas del XVI, sirve muy bien a la intención autolegitimadora de la "modernidad ilustrada" que Echeverría representa.

De otro lado, se logra la mitologización del pasado, al marcar suficientemente la diferencia entre un vos inusual en el XIX y un usted aún no existente en el siglo XVI pero sí habitual para los lectores de la novela.

[263] Mercedes Román: "Formas pronominales de tratamiento en el español dominicano del siglo XVIII", en Hernández, César et al. referencia no completa en el original. *El español de América*. Junta de Castilla y León, t 1, 1991, pp. 253-260.

En cuanto a la correspondencia entre el tratamiento pronominal y el nominal, se advierte que, mientras encontramos un tratamiento inseguro o intencionado de vos (recíproco) o de la fórmula vuestra merced (recíproca o no recíproca) en el estrato alto, el tratamiento nominal en estas mismas situaciones es asimétrico: señor don Juan altamente reverencial de un lado y señor Hernando, capitán Gelabert, capitán, o señor solo, de otro: el personaje de más rango prescinde del don, del nombre de pila a favor del cargo o grado, de la forma señor, o usa simplemente esta última, lo cual nos deja ver que el título ocupa un escaño inferior, y que los últimos grados de la escala son el apellido solo y el nombre de pila.

Respecto de la cuestión de si se nombra o no al destinatario —que Fontanella considera esencial en el estudio de las formas de tratamiento— es significativo del estrato alto al bajo que el nombre de pila del inferior más visible en la novela tiene 16 ocurrencias, lo cual quiere decir que se lo nombra de modo frecuente, directo y sin otros títulos. En consecuencia, aquí sí concierta el tratamiento pronominal asimétrico tú versus vuestra merced, con el nominal igualmente asimétrico: nombre de pila versus señor + don + nombre de pila.

En cuanto al tratamiento entre iguales de estrato bajo, y de estrato alto y extrema afectividad, se advierte correspondencia entre el recíproco pronominal de tú y el recíproco nominal nombre de pila. Vemos que no se reporta incidencia del género en el segundo caso, salvo que al hombre le están permitidas formas más intensificadas del tratamiento nominal que en la mujer están ausentes: Lupercio versus *Casilda*, *Casilda mía*, ángel mío, *mis amores*, *mi bien*, *querida mía*, *vida mía*.

De este modo, puede verse la mayor cantidad de matices y grados en el estrato alto, y mayor seguridad y neutralización de diferencias en el estrato bajo y entre estratos, lo que podría hablar en favor de la teoría de que el cambio se produce desde arriba. Allí se documenta y se justifica, también, una ampliación del campo del tú, lo que significaría una anticipación de un fenómeno que Lapesa reporta más hacia el siglo XVII.

Se han advertido diferencias en los usos a partir del nivel sociocultural, y la distancia social de los interlocutores, así como en cuanto a la distancia afectiva y las circunstancias del diálogo (indicios de contextualización), y, en menor medida, en relación con la edad y el sexo.

Como hemos visto, la conciencia lingüística, y el conocimiento suficiente de textos literarios, y acaso de otros tipos, de tres siglos antes, permiten a Echeverría un manejo creíble de las formas de tratamiento.

La mayoría de las características reseñadas se apegan a lo descrito para los usos hispánicos contemporáneos. Por eso, pequeñas señales como la frecuencia del tuteo, la

alternancia entre las formas de vos y vuestra merced para un mismo interlocutor en situaciones semejantes, y la insistencia en nombrar al interlocutor, podrían ser —si ocurrían realmente— indicios en la época de ciertas tendencias igualadoras que irán ganando terreno más tarde.

Estos desarrollos, que han alcanzado un grado más avanzado en el XIX, también pudieron ser traspolación de los usos de la época de Echeverría a la de su fábula, en cuyo caso también nos dan información.

El asomarnos rápidamente a *Su Ilustrísima*, de Francisco Calcagno,[264] nos permitirá corroborar, en cierta medida, lo que encontramos en *Antonelli*, pero en este caso no solo a través de los diálogos, sino a través del comentario metalingüístico, por la vocación filológica de este escritor. La fábula, que recrea la historia del *Espejo de paciencia* dentro de una trama amorosa, transcurre 13 años después que la de *Antonelli* (1602), y la novela —rotulada como histórica— se escribe aproximadamente 58 años después que la anterior.[265]

Lo primero que encontramos es una decidida intención de marcar las diferencias de usos lingüísticos de la época de la fábula a la de la escritura, y también en ocasiones usos propios cubanos, lo cual se hace de todas las formas posibles. Así, se marcará tipográficamente *noveleros* o *chapear*; se echará mano de la coordinación (el *fotuto* o el *caracol*), o de la traducción (*bembón... llamaban en la ciudad... por razón de sus labios belfos*), para introducir equivalencias de indoamericanismos o subsaharanismos; se describirán o explicarán otros usos (*el prepotente era superior al alcalde y demás funcionarios*), se definirá directamente (*rascabuche –aguardiente de caña*), o se tomarán enumeraciones o comparaciones ilustrativas, todo lo cual resalta los procesos de adopción cuando los elementos no tienen ninguna de estas marcas, como en *criolla*, *trapiches*, *batey*, *a tutiplén*, *guajiros*, *cujes*.

En relación con las formas de tratamiento, se advierte, como en *Antonelli*, el predominio del vos concordado con forma verbal diptongada, en tratamientos simétricos en el estrato alto, y con inferiores de consideración, tal como establece el cánon. Se usa el tú en tratamientos simétricos en el estrato bajo y medio y en relaciones de parentesco desde los dos polos. Sin embargo, aparecen algunas formas de usted de inferior a superior, donde cabría esperar aún vuestra merced o algunas de sus evoluciones

[264] Francisco Calcagno: *Su ilustrísima. Novela histórica*, 2da. edición, 1896.

[265] En los estudios lingüísticos se considera que aproximadamente en un período de 50 años es que comienzan a verse cambios.

fónicas transitorias. Este texto introduce una duda razonable acerca de si el usted se estabiliza más temprano en esta zona, o simplemente se trata de un anacronismo.

Entre las formas nominales se documenta *señor*, *caballero*, *compadre*, *hombre*, *chico*; *papá – papaíto – papaiiíto* (que alternan para reconvención, uso afectivo o exhortación), *hija*, *criatura*, *muchacha* (entre mujeres), lo que nos hace pensar que Calcagno refleja en su novela estratos que emergen y que estaban ausentes en *Antonelli*, de modo que esta resultaría complementaria.

Pero de mayor interés aún son los comentarios metalingüísticos acerca del valor y uso de las formas de tratamiento. Sobre el valor reverencial de señor don + nombre personal dice explícitamente: "*A ese cacique ó señor preponderante, que nunca era don, sino señor don, se le halagaba…*", de donde obtenemos dos informaciones: la ratificación del uso observado en *Antonelli*, y la obsolescencia del tratamiento para la época de la escritura de la novela.

Igualmente, en relación con la preferencia por el vos dice, en un diálogo del dominio del comercio: *—Deme usted ó dadme vos (que este era el tratamiento más usado) dadme vos un huevo de garbanzos.*

Sobre don acota que "*era entonces título inaplicable á los de color, y asequible solo á los infanzones de pró, privilegio que después el pueblo ha conquistado*", comentario en que no podemos aclarar si aparecía solo o en fórmulas nominales de mayor volumen (es decir, si coincide o no con el uso en *Antonelli*), pero que nos da, en cambio, el dato de su desplazamiento funcional.

Y el caso más útil, con el que voy a cerrar, porque *Su Ilustrísima* ameritaría un estudio particular, es aquel en que al pretendiente rechazado por pobre, cuando logra aspirar a su dama recibe del futuro suegro un nuevo tratamiento: "*Palabras que hicieron estremecer de gozo a Milanés, era la primera vez que el prepotente lo trataba de tú*".

Echeverría y su *Antonelli* se presentan al estudio, entonces, con la conciencia lingüística del siglo XVI incorporada a la del siglo XIX, que supone conocimiento de las variantes y evaluación de ellas. Las concordancias con el proceso evolutivo hispánico nos muestran la legitimidad del imaginario decimonónico sobre las hablas del XVI; las discordancias no son tanto desajustes entre el tiempo de la enunciación y el del enunciado —anacronismos—, como evidencias de fenómenos de retraso, restricción o adelanto que nos muestran la gestación de un sistema peculiar, americano. En cualquier caso, tanto las investigaciones de hoy, como la novela histórica contemporánea de *Antonelli*, avalan esta obra como fuente para el estudio emprendido.

III

Así, nuestro camino nos ha dejado ver la literatura del revés, hecha de las hablas de los seres humanos en su variedad; útil para buscar, en las formas de tratamiento que hemos tomado como caso de interés, las normas, las transgresiones, las ambigüedades, las confusiones, las semillas de los cambios, y, por tanto, campo donde todo es trigo. Para el objetivo de develar la historia de nuestro vernáculo, la literatura adquiere otro valor y se ilumina su papel como auxiliar de la lingüística, aunque algún descreído, visto el vuelo de la ancilla que ha pasado al primer plano, pregunte, como en el diálogo del Quijote apócrifo de Esteban Echevarría: "¿Y le han salido alas al rucio, Señor? ¡Quién sabe, Sancho!".

Muchas gracias.

Nara Araújo[266]

La Isla de Cuba: viaje, imagen y deseo

Nara Araújo (La Habana, 1945-2009). Ensayista e investigadora. Fue profesora Titular de la Universidad de La Habana, donde además dirigió el Departamento de Extensión Universitaria y la revista *Universidad de La Habana* Recibió el Premio Palmas Académicas de Francia, el Premio de Antologías de la Universidad Autónoma Metropolitana, México (2001) y el Premio al Mayor Aporte a la Educación Superior de la Universidad de La Habana (2004).

(…) las más grandes ventajas que
todos los mortales buscamos
con todas nuestras fuerzas se
cree que han de resultar de las islas.

Pedro Mártir de Anglería

(…) todo era tan hermoso lo que
veía, que no podía cansar los
ojos de ver tanta lindeza, y los
cantos de las aves y pajaritos

Cristóbal Colón

(…) bajo un sol magnífico, de
fuego, crepitante casi, que
blanqueaba los muros,
devoraba los colores y
encendía los rostros…

Eulalia de Borbón

[266] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 11 de abril de 2008.

En su ensayo sobre la antología *Diez poetas cubanos*, publicada por la editorial Orígenes en 1948, María Zambrano afirmaba que para ella la cualidad que define a nuestra Isla no es el modo de estar las personas y las cosas en el espacio. En uno de los textos fundamentales de sus reiterados itinerarios cubanos, la filósofa andaluza construye la idea de una Cuba, que no es la "abstracción de la palma y su contorno", sino su sombra, el peso de lo arcano. Esta viajera impenitente aquí se resiste a la abstracción de objetos concretos, aun cuando llega a aceptar la del terroso dulzor de la caña de azúcar, pero extraído, eso sí, por una boca sin dibujo aún. Se trata entonces de una prefiguración de lo que todavía no es, de una esencia metafísica que escapa a lo temporal, aunque esté asociada a un espacio reconocible.

La manera en que la viajera malagueña construye la Isla en que es ave de paso, guarda una filiación con sus afinidades electivas, con su peculiar manera de leer el mundo a través del nexo de filosofía y poesía, en esa frontera donde lo argumentativo del filosofar se vale de los procedimientos poéticos para iluminar conceptos, de manera que el fin último no es una escritura propiamente poética, que se sirve de tropos y de acentos para la elaboración de una antropología filosófica, sino una escritura poetizante. Su peculiar manera de inventarse a la Isla elude los tópicos recurrentes de otros viajeros, lo cual no podría desligarse de la pragmática de sus textos respectivos. El de Zambrano no es un relato de viaje, sino un ensayo incluido en la revista dirigida por Lezama Lima, sobre la antología de diez poetas origenistas, seleccionada y anotada por Cintio Vitier. Su texto presenta una dualidad: le sirve para elaborar una imagen poético-filosófica, y así ensaya más que un pensar a Cuba, un sentir a Cuba como una substancia paradójica: visible, pero secreta. Y desde esta tesitura individual emite un juicio crítico sobre la poética origenista.[267]

Como en otros textos de extranjeros, la relación con el referente responde al lugar que ocupa el sujeto, quien al narrar su experiencia en tierra ajena, matiza la cosa designada tanto con su visión personal, como con la finalidad y el destinatario de su relato. Un ejemplo por excelencia de esta determinación, que se establece por el nexo entre el emisor del discurso y el receptor al cual lo dirige, es el proyecto colombino de dar fe de unas tierras orientales, que debían ser doradas y esplendentes. Es la invención que responde a la necesidad de verificar un modelo *a priori*, fruto de las lecturas colombinas de autores antiguos y medievales, y que debe propiciar la autoafirmación individual del comerciante genovés, de sus teorías cosmográficas, así como el convencimiento y la tranquilidad de los patrocinadores de su empresa: los Reyes y los prestamistas.[268]

[267] Cf. María Zambrano "La Cuba secreta", *Orígenes*, año v, núm. 20, 1948: 63-69.

[268] Cf. Beatriz Pastor: *Discurso narrativo de la conquista*, Casa de las Américas, La Habana, 1983,

En una operación discursiva sin precedentes, Cristóbal Colón construye un encuentro en el cual la expectativa del descubrimiento está hiperbolizada, y elabora equívocos: las huellas de animales se interpretan como rastros de leones y grifos, y a partir del testimonio de un arquero, se afirma la existencia de hombres con túnicas blancas, los cuales, como uno de sus admiradores, el barón de Humboldt, comprenderá más tarde, no eran sino grullas blancas.[269] La imagen de Cuba nace entonces asociada a la duda —es isla o es parte de un continente—, y al equívoco —Cuba es el Oriente: Cuba/Cipango, Cuba/Catay, Cuba/Quinsay. La Isla nace en el incipiente discurso del occidentalismo bajo el signo del orientalismo pero sobre todo, de lo que no es. Imagen esta que, por cierto, no logra convencer a los inversionistas en el viaje colombino, ni a los asesores de los Reyes, como es el caso del sagaz Pedro Mártir de Anglería, pero que anida en aquellos que tienen noticias de esa construcción imaginada, gracias al esfuerzo de Las Casas.[270] Este es el caso de una equivocación tendenciosa y mayúscula, ligada con una empresa colonial, pero igualmente es la mitificación de una naturaleza primigenia, una maravilla que servirá como punto de referencia para quienes viajarán luego a la tierra primero bautizada como Juana. Una naturaleza de valor estético que en el modelo colombino debía sustituir a la ausencia de las riquezas deseadas.[271]

En la imprescindible bibliografía de viajeros a Cuba, elaborada por el médico cubano Rafael Tro, que cubre los años comprendidos entre 1493 y 1949, se puede observar el aumento sensible de los libros de viajes a Cuba durante el siglo XIX.[272] Este listado se detiene a finales de la primera mitad del XX, pero en la segunda mitad del pasado siglo los libros de viaje a la Isla mantienen un ritmo apreciable. Aumenta el interés en ella como destino turístico y como territorio codiciado por el vecino imperial; con el triunfo del 59, como proyecto humanista y revolucionario, y luego también como renovado destinatario del turismo. La cuestión numérica obedece a razones de diferente tipo: la mejoría de los sistemas de transporte, los momentos en que se realizan las travesías y la existencia, sobre todo a partir del siglo XIX, de un mercado editorial para los libros de viajes. Junto a los textos de los cronistas, durante los siglos XVII y XVIII

---

pp. 17-82.

269 Cf. Edmundo O'Gorman: *La invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 13.

270 Cristóbal Colón: *Diario de navegación*. Prólogo Lorenzo García Vega, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, La Habana, 1961.

271 Cf. Mary Louise Pratt: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Londres y Nueva York, Routledge, 1992, p. 126.

272 Cf. Rodolfo Tro (comp., introducción y notas): *Cuba, Viajes y descripciones (1493-1949), Revista de la Biblioteca Nacional*, segunda serie, tomo 1, núm. 3, mayo, 1950: 7-188.

se escriben inventarios y registros, en un tiempo en el que, como comentaba el abate Raynal en su exitosa *Historia de las dos Indias*, nadie en Europa era capaz de pensar que apoderarse de un país, no habitado por cristianos, fuera una injusticia.

En el caso de Cuba, se publica en Londres en el siglo XVI un libro sobre navegación, donde se narra la estancia de Francis Drake en el Cabo de San Antonio, y en el XVIII, aparece en Sevilla una *Puntual, verídica, topográfica descripción del famoso puerto y ciudad de San Cristóbal de La Habana*…, que incluye número de vecinos y parroquias, de conventos, hospitales y castillos, de fuertes, tropas y municiones. Estos son dos de los múltiples ejemplos del gran relato colonial —historias y memorias, relaciones y censos, tratados y cartas, mapas y planos—, vinculado a un proyecto mercantil urgido del registro factual, para una mejor apropiación, explotación y protección del territorio conquistado. Como es sabido, en los siglos XVI y XVII los europeos inventan a América como Naturaleza, pero también se sirven del discurso que momifica a la alteridad al reducirla a cifras y accidentes geográficos.

Con el barón Alejandro de Humboldt ese modelo se matiza al mezclarse la pretensión científica con la valoración ética. En su *Ensayo político de la Isla de Cuba*,[273] su finalidad es la descripción geográfica, demográfica y estadística, que se aparta de lo mítico-colombino; pero hombre de la Ilustración y adelantado del romanticismo, su discurso se personaliza de manera que lo subjetivo aparece, tanto en sus valoraciones sobre la entonces pestilente ciudad de La Habana, como en su crítica al mal trazado de sus calles, reparo este que Alejo Carpentier cuestionará, al preguntarse si en realidad tal diseño no era resultado entonces de una sabia protección del sol tropical. La pretensión del ensayo de Humboldt es la de fijar, medir y evaluar el territorio cubano pero igualmente la de articular un alegato en contra de la esclavitud. Su texto establece un tipo de relato de viaje en el cual se fija un recorrido que luego será prácticamente un tópico: la entrada por el puerto de La Habana, la percepción desde el mar de la ciudad y de sus fortalezas, así como la toma de posición frente a lo que será un motivo recurrente en los libros de viaje a Cuba: la esclavitud.

Este asunto se reitera en el siglo XIX, con el anhelo, como en el caso del oficial de la Marina británica, Francis Robert Jameson, de un cambio de gobierno que debe convertir a la Isla en una "nación estable y con una perfecta disposición social, con una población activa y numerosa y con multitud de recursos, tanto para fines públicos

[273] La edición consultada es Alejandro de Humboldt, *Ensayo político sobre la Isla de Cuba*, La Habana, Oficina del Historiador de la Ciudad, 1959.

como privados…".[274] Aun con los errores que el sabio Juan Pérez de la Riva detecta en el relato de viajes de Jameson, relativos tanto al léxico cubano, la geografía o los atributos de los caleseros, la imagen que de la Isla elabora el "Primer Juez comisario Inglés en la Comisión Mixta para la represión del tráfico negrero", responde a la necesidad de un cambio en sintonía con los intereses del capital británico. Sus *Cartas habaneras* son publicadas en inglés en 1821. Cinco años más tarde Humboldt publica en francés su *Ensayo político de la Isla de Cuba*. Ambos viajeros coinciden en hacer notar la pestilencia de la ciudad y ambos abren el camino para un creciente interés por la Isla, que obedecerá tanto a razones geopolíticas, como a sus recursos naturales. Llave y puerta del Golfo, Cuba fue, es y será el objeto a poseer aunque de distintas maneras, tanto por el descubridor y por el naturalista, como por el comerciante, el industrial y el inversionista.

La dicotomía que distingue las cualidades intrínsecas del espacio físico de los sistemas de administración y gobierno, supone una visión romántica, que podrá conducir ulteriormente a la estilización e incluso a la "tropicalización" de la Isla, como un codiciado y siempre ya imposible objeto de deseo. Tal es el caso del relato de viaje de la sueca Frederika Bremer, *Cartas desde Cuba*, del inglés Walter Goodman, *La perla de las Antillas. Un artista en Cuba*, así como de los estadunidenses Samuel Hazard, *Cuba a pluma y lápiz*, y Joseh Hergesheimer, *San Cristóbal de La Habana*. Publicados los tres primeros en el siglo XIX y el último, en la segunda década del siglo pasado, contribuyen al diseño de una Cuba romántica. La exaltación del paisaje cubano en las cartas de Bremer se continúa en el relato del pintor Goodman que, desde el título (*La perla de las Antillas*), anuncia el tono encomiástico. La celebración aumenta en el boceto literal y gráfico de Hazard y culmina en la imaginada ciudad de San Cristóbal de La Habana, de Hergesheimer, sitio ideal de lo romántico, por lo morisco, por personajes y por atmósferas; un espacio novelesco.

Resultado de su periplo americano que incluye a los Estados Unidos y a Cuba, Bremer publica al regreso su libro de viajes, un relato en forma de cartas, enviadas a su hermana, relativas a los dos países.[275] Su visita a la Isla se realiza en 1851, y en sus

[274] La edición en inglés es *Letters from the Havana / During the year 1820 / containing an account / of the / present state / of / the Island of Cuba and observations / on / the Slave Trade* / de Francis Robert Jameson. La edición consultada es *Cartas habaneras*, en Juan Pérez de la Riva (comp., introducción y notas) *La isla de Cuba en el siglo XIX vista por los extranjeros*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1981, pp. 3-98. El fragmento citado supra aparece en la p. 98 de dicha edición.

[275] El libro de Frederika Bremer *Los hogares en el Nuevo Mundo 1853-1855*, fue originalmente publicado en sueco. La edición citada es *Cartas desde Cuba*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1980.

cartas sobre Cuba define la cualidad del paisaje cubano como algo poco usual, que no posee belleza intrínseca sino en lo diferente, pues esta está asociada a lo "extraño". La señorita Bremer encuentra estas cualidades en las, para ella, totalmente inéditas imágenes de las hermosas y altas palmeras de los trópicos, en el claro y cálido cielo, escenarios que seguramente deben impresionarla por venir de un país de días fugaces y nieves eternas. Aun cuando persisten, como en tiempos de la visita de Humboldt, enormes charcos en las calles sembradas de agujeros —un legado que perdurará en la Cuba poscolonial—, la viajera recibe el impacto de una ciudad colorida, de casas pintadas de azul, amarillo, verde y naranja, como una manera de huir del blanco que atrae y multiplica la refulgencia solar, una ciudad donde se respira "ese aire encantador y mágico del anochecer" (198). La Habana tiene para la escritora sueca una vida propia, que se aprecia en las señoras que asisten a las veladas de música en la plaza de Armas:

> Señoras elegantes, con ligeras mantillas sobre sus cabezas adornadas de flores, se pasean con distinguidos caballeros, bajo las magníficas palmas reales, o se sientan a charlar en bancos de mármol, mientras la música toca contradanzas cubanas o marchas o trozos de gustadas óperas. No es fácil imaginar una sala de fiestas más hermosa que esta plaza, con sus palmeras y sus palacios, a la luz de la luna y bajo elespléndido cielo de Cuba. También he visto allí bellas figuras poéticas y lindos trajes románticos. (49)

Para Bremer, el contraste entre lo regular y lo irregular de las casas habaneras, de lo viejo con lo nuevo, de lo "espléndido con lo destartalado", de lo pintado y lo descorchado, junto a las sombras y el claroscuro que se adivina en el interior de las casas, con sus pinturas al fresco, así como el deslizar silencioso de las volantas, le dan a La Habana una vida "romántica e interesante" y sobre todo, diferente de las regulares ciudades norteñas. Lo romántico aquí aparece entonces asociado a lo ideal, pero igualmente a la vecindad entre lo bello y lo feo, a la antítesis, motivos propios de la estética romántica. A mediados del siglo XIX el romanticismo era una poética en declinación, pero a inicios de esa centuria se inició con una novela de asunto americano: *Atala*, una de las obras más exitosas e influyentes de Chateaubriand. Esta obra introdujo en el romanticismo universal las selvas vigorosas, las cascadas descomunales y los ríos gigantescos, como bien apuntó Alejo Carpentier.

No era posible describir tales fenómenos en una isla donde la naturaleza no era de dimensiones semejantes, pero sí exaltar la diferencia, que contenía a la alteridad, fundamental en la mirada viajera. Pero esta alteridad, relativa a lo otro, se calificaba aún bajo los presupuestos de una estética que había encontrado en el Oriente y en América un arsenal temático, pero que también propugnaba "el color local" y "lo pintoresco".

Lo mítico-colombino se manifestaba aún en la admiración por una naturaleza pródiga (incluso sin las desmesuras continentales del herediano Niágara), pero en la cual una viajera sueca podía extasiarse ante los colibríes, "aquí en la isla extrañamente atrevidos" (63), y dibujar en su cuaderno de viaje los cocuyos, esas luciérnagas de Cuba, superiores a las conocidas en Europa y Estados Unidos, que metidos en un vaso le sirven de luz para leer. La sorprenden las guardarrayas sembradas de palmeras, los bosquecillos de cañas bravas y las orquídeas; se extasía ante las maravillas del mamey y la guayaba, el zapote, el mango y el tamarindo, la ceiba y la güira, y las del plátano, esa "musa paradisíaca". La alusión al jardín de las delicias remite en su texto también a la imagen de una tierra nueva, "bella como el Edén" (en esta cita se trata del matancero valle de Yumurí), en que el aire es delicioso, y en donde se asiste desde el asiento del tren, a una escena donde la viajera percibe "el aliento de la Creación", un "aliento de vida" que le parece "el mayor milagro de Cuba" (66). Un lugar donde el aire puede ser tan beatífico que determina la benevolencia de sus habitantes.

En cuanto al color local este se identifica en las comidas: el ñame, el pan de maíz, la harina con cerdo, los frijoles negros con arroz, la yuca y el delicioso fufú, maravillosa manera de comer los esclavos el plátano aplastado. Y también en las costumbres: las señoras del barrio del Cerro que entregan a sus cocineras las decisiones sobre el diario menú, que se sientan en los sillones para disfrutar del aire en la pereza de la tarde —como más tarde las dibujará Collazo—, que reciben a la puerta de sus casas a los monteros sobre los "caballitos cargados de verduras, frutas y aves" (44), que asisten en Matanzas a la misa, con sedas, rasos y terciopelos, joyas y flores, brazos y cuello al aire, más preocupadas por su apariencia que por los misales. El color local está sobre todo en los bailes de los negros, que desnudos de la cintura para arriba, con figuras y rostros enérgicos, golpean los tambores con "una perfección artística salvaje" (38) lo que Bremer con tino describe como una perfección en la naturalidad.

Ese romance del palmar, ese idilio cubano, esa utopía de una tierra fértil, de una naturaleza pródiga, de seres amables de gracia sin par, en la que la sueca hace entrar el arte danzario y musical de los negros, tiene una mancha: la esclavitud. En ocasiones la viajera establece una homología entre lo civilizado, lo blanco y lo bello, de una parte, y de la otra, lo salvaje, lo negro y lo feo; peca de ingenua cuando comenta que los esclavos del matancero Ingenio Ariadna están bien alimentados y contentos; y a la manera de los negrófilos europeos elabora la idea del negro bueno, una variante del buen salvaje, que bien tratado, protege y se sacrifica por sus amos. Pero predomina en su relato la imagen de un país que sería perfecto sino fuera por la existencia del yugo impuesto a los esclavos. En su visita al ingenio, Bremer destaca su sufrimiento con la escena de mujeres que trabajan bajo el azote del látigo. A su regreso a La Habana, la

escritora le dice adiós a las palmeras y las ceibas, a los cocuyos y las contradanzas, a los tambores africanos, a un pueblo feliz y desgraciado, a su infierno y su paraíso. Este herediano contraste es uno de los modelos que fija la mirada de la viajera.

Para otros visitantes, Cuba acumula denominaciones espléndidas: es la Reina de las Antillas, la Tierra prometida, la Isla estival del Edén, el Jardín de Occidente, títulos que el pintor Walter Goodman le atribuye en el prefacio a su libro, *La Perla de las Antillas. Un artista en Cuba* (publicado en inglés en 1873).[276] A la entonces también denominada "Joya de la corona española" y la "Siempre Fiel", llega Goodman en los años previos a la guerra del 68, para instalarse por algún tiempo en Santiago de Cuba. El modelo binario romántico se reitera en el libro del inglés que opone en este caso la sombra de la esclavitud, a la exuberante riqueza de la zona oriental, una naturaleza de intenso verdor y majestuosidad, que remite a la idea de una Cuba mítica, poblada de gigantes. Resalta de su relato, pintor al fin, su atracción por las extrañas formas de ciertas frutas: el mango como un corazón, los nísperos y las granadas, los marañones y los anones, y su fascinación por la luz, tanto la del resplandor solar, como la luz de las albas muselinas que llevan las damas y del blanco dril, los caballeros.

Propio de la libertad de los libros de viaje, que mezclan lo factual con lo impresionista y subjetivo, el relato de Goodman narra su romance con una santiaguera. Y esta historia, romántica por imposible, cuenta entre sus elementos esperados: el requiebro nocturno en la ventana, la serenata, el encierro de la joven en un convento y su viaje con la familia fuera de la Isla. La historia contiene elementos de intriga, de obstáculos a vencer, de esclavos que entregan misivas prohibidas, de encuentros encubiertos. La anécdota se cuenta con ligereza y, aun con final infeliz, se inserta en el perfil festivo de la ciudad de Santiago, de cuestas empinadas y calles pedregosas, de trovadores, retretas y carnaval, de comparsas de congos y de bailes de máscaras en la Sociedad Filarmónica. Una ciudad donde los cubanos no hablan de política delante de los españoles, y la prensa, censurada y controlada por el poder colonial, en la figura de un censor de lápiz rojo, no se distingue por su veracidad, pero donde ya se prepara el estallido del 68. El propio Goodman presencia un intento de rebelión y ante la inseguridad aumentada por el cólera decide marcharse a La Habana, de donde partirá hacia los Estados Unidos, en el famoso *Morro Castle*.

Incluso con la inquietud con la cual culmina su libro, de un futuro de independencia que mucho ha de costar a los cubanos, predomina en el relato de Goodman

[276] En la edición citada se ha eliminado de la portada el título principal de la obra, *Un artista en Cuba*, y solo aparece, *Un artista en Cuba*, La Habana, Editora del Consejo Nacional de Cultura, 1965.

la mirada sobre Cuba como tierra prometida. Esta imagen forma parte del imaginario que inaugura el texto colombino; y ese arsenal alimentará a la "tropicalización", un discurso que asocia el mundo premoderno con lo exótico: aquello que se aparta del discurso del Uno, del centro, de la mismidad. En el libro de Samuel Hazard, *Cuba, a pluma y lápiz* (publicado en inglés en 1871), el ojo del viajero está más atento a lo "extraño", y lo prepara para el mayor disfrute: el deseo de lo imposible.

La búsqueda de la salud perdida, un motivo reiterado en otros extranjeros, justifica la estancia en Cuba de este combatiente de la guerra civil. El clima cubano se presta para curar cierto tipo de afecciones y esa razón médica aumentará el interés que la Isla suscita en los extranjeros. El libro conoce varias ediciones en los Estados Unidos, una venta de millares de ejemplares, así como notable recepción en la prensa, y una segunda edición en Inglaterra. Las ilustraciones, en su mayoría propias, aumentan el valor del relato. Pero lo que distingue al libro de Hazard es el tono de adelantada guía turística: se trata de un compendio de instrucciones útiles para el visitante, que incluyen datos sobre el dinero, la ropa y el equipaje, el clima, el sistema de transporte y sus tarifas, los lugares de recreo y las fiestas, los hoteles y las pensiones, los baños, los recorridos ideales en La Habana, sus calles principales, la fábrica de tabacos. Esta útil información, orientada ya hacia lo que se convertirá en un sostenido turismo, se alterna en el relato con datos sobre la historia de Cuba, tomados de fuentes librescas, lo cual no impide ciertos errores.[277] Igualmente alterna con ficciones en una de los cuales, Tacón es el protagonista y un "gobernador modelo".

El destinatario explícito de este relato es el viajero, y en particular, el "viajero americano", a quien el autor le destaca las "cosas de Cuba": una Habana pintoresca por sus arquetipos —el chino que vende loza, el lechero a domicilio, el vendedor de pollos y el panadero. La ciudad y sus lugares de atracción: los gallos, los toros, los cabildos de negros, el cachondeo y las mixturas. La ciudad romántica donde tras una ventana enrejada se asoma un par de ojos bellos. La ciudad vigilada donde cualquier movimiento de inquilinos y huéspedes, o el cambio de vivienda deben ser informados al celador. La ciudad morosa y placentera. La ciudad que se extiende hacia Mariano, Puentes Grandes, Guanabacoa y Regla.

En una repetición del recorrido de muchas de las narraciones de viaje a la Isla, Hazard visita la zona tabacalera de la Vuelta Abajo, el balneario de San Diego, cuyas aguas "curarían a millares de enfermos de los Estados Unidos". Pero se desplaza más allá de

[277] El título original del libro de Samuel Hazard es *Cuba with pen and pencil*. En la edición citada, publicada en 1928, en la Colección de libros cubanos, dirigida por Fernando Ortiz; el traductor, Adrián del Valle, hace notar los errores del autor.

Matanzas y Cárdenas, visita Sagua y Villaclara, la Isla de Pinos, varias poblaciones de la costa sur insular y llega hasta Santiago de Cuba. De esta ciudad oriental destaca las rarezas arquitectónicas, de aspecto vetusto y romántico, por sus ventanas que sobresalen al frente de las casas en forma de balcones y permiten a las féminas asomarse y atisbar. La visita a la zona rural lo enfrenta a escenas sobre las cuales emite un juicio que remeda a los de Colón, al calificar al paisaje como el más poético que jamás sus ojos vieron, un paisaje que reitera la exuberancia del trópico, las plantas raras, los curiosos insectos, en descripciones donde la hipérbole alcanza por momentos la cursilería.

De regreso a La Habana, Hazard visita poblaciones rurales aledañas y aprovecha para describir las costumbres pueblerinas, los tipos de campesinos y las comidas. En el final del libro, alude de manera explícita al sentido de su obra: brindar al lector un conocimiento general de Cuba, de su pueblo y sus productos. Seducido por una tierra encantada que suscita la ensoñación, un país sin animales venenosos, en algún momento de su relato Hazard se ha preguntado si el país cambiará bajo el influjo de la energía ajena, o si hará sucumbir a los recién venidos, que por influencia de los trópicos se adaptarán a los métodos de los cubanos, cuya vida se reduce a gozar del presente. Mirada positivista la de Hazard, que explica la vida de los cubanos a partir del clima y de la geografía. Imposición de una fatalidad que impide al país de la ensoñación, ausente de él la energía del Norte, escapar de su destino. En sus últimas consideraciones, el viajero reduce los problemas de la Isla a la necesidad de un gobierno libre, a la abundancia de hielo, y a una gran inmigración. En una propuesta que podría parecer algo extraña: por esa vecindad del hielo con la política y la demografía, el hielo vendría a ser el símbolo de la modernización. Entonces, el modelo social para la Isla es el futuro que vendría del Norte, para sustituir (sin excluir del todo) el pasado: este encarna en la escena que, una vez en el barco, el viajero imagina: se ve tendido a la sombra de la palma, chupando una naranja o fumando un aromoso habano. En este escenario de tarjeta postal, se fija una imagen del trópico donde subyace el deseo asociado a la voluptuosidad. Quizás por ello, y en el contexto de un sostenido pero recientemente renovado interés por Cuba, la última edición del libro de Hazard en los Estados Unidos es del 2007, y de su edición original conserva, bajo su título, el sintagma "la siempre fiel isla", y el epígrafe de Colón: "es la más hermosa tierra que ojos humanos vieron".

Las representaciones coloniales entonces, esas "geografías imaginativas", delinean los contornos físicos de los verdaderos "espacios sociales".[278] Dentro de la marcada diferencia, y a partir de los modelos preconcebidos sobre qué debía ser el trópico, el

[278] Krista A. Thompson, *An eye for the Tropics. Tourism, Photography and Framing the Caribbean Picturesque*, Duke University Press, Durham, 2006, p. 11.

ojo del viajero alcanza a ver los "lugares-imágenes", tan lejanos de la visión ulterior que de los tristes trópicos dará la antropología estructural. Ese lugar-imagen es la dominante en el texto de Joseph Gergesheimer, *San Cristóbal de La Habana*.[279] El título anuncia la nostalgia del pasado como un rechazo a la ciudad que vive, en la segunda década del siglo xx, la era del mejoramiento americano, de los autos belgas y franceses por el asfaltado Malecón, donde antes estaban los baños de mar, una ciudad que con la ampliación de antiguas arterias se convertirá en modernamente comercial, y con la higienización será ejemplo de sanidad. Una ciudad que ha perdido para siempre el carácter romántico de espadas y uniformes, de conspiraciones secretas y tertulias políticas, de escapes heroicos y conspiradoras en crenolina, todo el aliento de una litografía. El viajero lamenta la pérdida de la diferencia y el advenimiento de la era de la modernización, que no es otra que la de la homogenización. Pero intenta rescatar en su relato el color local de una Habana aún española y morisca, artificial y exótica, donde se conserva la integridad de la lengua, resistente a la penetración del inglés. De una ciudad en la que lo colonial perdura en sus balcones de ventanas enrejadas y de casas abiertas hacia los patios interiores, andaluces, así como en su artificio barroco, un barroco diferente, t(r)ocado por el trópico. La capital de una Isla saturada de romance.

Al llegar a La Habana, el viajero se impresiona con el verdor plateado del mar y enseguida imagina a la Isla asediada por bucaneros. Escritor, evoca un pasado de un pasado y así Cuba se vuelve fuente de la fabulación. Ya no de la mitificación colombina sino de la fabulación literaria. De ahí el tratamiento de la imagen habanera, su puesta en abismo mediante la alusión al libro por venir (que es este mismo), y el uso de tropos para dar cuenta de su imantación por una Habana a ratos irreal. Una Habana de mujeres con camelias en los cabellos y sus cuerpos delicadamente obvios bajo texturas frágiles, de cuellos empolvados y perlas iridiscentes. Una Habana de daiquiri con Bacardí, de hoteles elegantes —el Telégrafo, el Inglaterra—, y restaurantes con azulejos sevillanos, de cenas con camarones, de café fuerte, amargo y escaso, y después del Grand Marnier, un aromático Corona.

En pleno abril, la luz incandescente es quemante magnesio, se percibe en el aire un aroma de azahares, y en la mañana, se disfruta el café con leche: ambos ingredientes son vaciados de manera alterna desde recipientes humeantes y se ligan en la taza blanca de ribetes glaucos. Luego ir a la calle Obispo donde se exhiben en las tiendas protegidas por toldos de balcón a balcón: los diamantes y los sombreros de jipijapa, los objetos de carey, los encajes de Canarias. La Habana es una ciudad de apuestas y

[279] En la edición consultada en inglés, el título aparece con ortografía española: San Cristóbal de La Habana, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1927.

de juego: las peleas de gallo, las carreras de caballos en el Oriental Park, y la pelota vasca en el Frontón (el billar, el pocker y el bridge). Es La Habana de Caruso, de los cafés en el Parque Central, colmado de parroquianos que conversan sin descanso sobre la ciudad y la política; es La Habana de las prostitutas cerca del Arsenal. Una ciudad que crea la ilusión de una total irresponsabilidad, de la felicidad buscada como un fin en sí mismo o como medio para el olvido. Y a todo esto contribuye su clima, que induce al placer.

El viajero-escritor inventa una ciudad apta para ser convertida en materia literaria y en la apoteosis de esta imagen, asociada al deseo, se la evoca por los sentidos: el aroma de tabaco y de ron, los albos vestidos flotando en los balcones, las zapatillas de satín sostenidas a los tobillos, las aspas de los ventiladores en girar incesante, todo invoca a una redención, a una muerte pequeña. La Habana, un espectáculo en los trópicos, cuya gracia es la rareza de su estado mágico, más dramático que esencial: la mixtura de los temas sevillanos y los tambores africanos. En este relato de su estancia en la capital cubana, el autor ofrece más sensaciones que datos, en un esfuerzo sobre todo expresivo y poético. Su partida de la ciudad está asociada a la depresiva constatación de que una permanencia en las plazas, los paseos o una habitación de azulejos moriscos, es imposible; pero antes ha comprendido que el encanto de La Habana reside en su capacidad de ser cargada más con sensaciones que con hechos.

Los autores comentados en las páginas anteriores: la sueca Bremer, el inglés Goodman, los estadunidenses Hazard y Gergesheimer han querido dar fe de su encuentro con un mundo en el cual la alteridad, es decir, lo diferente, lo raro, lo exótico, lo tropical, los sorprende por la distancia que presentan de sus mundos propios. En la recreación de lo ajeno se rinden a la idea preconcebida, al imaginario codificado desde tiempos colombinos. Pero otros viajeros se apartan del camino del idilio pues en sus textos se elabora una imagen alejada de la exaltación. Este sesgo responderá a la pragmática de sus testimonios respectivos y al lugar de la enunciación. Otra entonces puede ser la postura de aquel que, súbdito español, experimenta la distancia de disímil manera, pues la encuentra más cercana. Jacinto Salas y Quiroga, el escritor gallego que viaja a la Isla en 1839, manifiesta como un propósito explícito, en su libro *Viaje a Cuba* (1840),[280] el de alertar a las autoridades peninsulares sobre la necesidad de atender a la colonia.

A su llegada al puerto habanero, con orgullo ve ondear la bandera de España. En su recorrido, el viajero gallego admira la hermosura de la tierra cubana, la belleza de

[280] La edición consultada de *Viaje a Cuba* es la del Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1964, en la cual aparece como título, *Viajes*.

las criollas que en noches de retreta exhiben su cabellera descubierta, sus brazos desnudos, sus ojos de fuego. Pero la dominante de su texto es tanto, dar cuenta del estado de un país que no siente ajeno, y para el cual reclama mejores condiciones de vida, como atacar el sistema colonial del gobierno español. Viene a comprobar si como ha oído en España, La Habana es una ciudad que abriga la corrupción, una ciudad de robos y asesinatos, una Sodoma; estas prevenciones no serán confirmadas. Pero Salas destacará la incomodidad que las fondas habaneras ofrecen al viajero, el poco valor de la catedral, de construcción impropia por no parecerse a las antiguas y majestuosas iglesias de la península; y la pequeñez de la universidad, así como de la escasa enseñanza de sus aulas. Celebra a los talentos locales, a los patricios y a los escritores, entre ellos a Plácido, pero hace resaltar la ausencia de escritores políticos, pues todo se reduce a la poesía. Salas insiste en la mala administración española: la ocultación de los datos estadísticos así como el control sobre la publicidad y la discusión, por ejemplo, del número de negros existentes en la Isla; o la coexistencia para la capital de una legislación que nadie sabe dónde empieza ni donde acaba, con la ley del interés público que no la reconoce, y otorga completo poder a la voluntad de uno solo. La economía, además, no parece ser virtud del país, pues la riqueza está prendida de un cabello. Salas aboga por un cambio que tolere a una prensa que descorra "ese velo brillante que encubre tantos vicios y miseria" (145), y por mejoras provenientes de España. En cuanto a la esclavitud, a diferencia de la escritora sueca Fredrika Bremer, que la considera una infamia degradante opuesta a la hermosura del país, Salas, sin negar lo odioso de ese sistema, afirma que, contrariamente a lo que se cree en Europa, no es tan frecuente el rigor con los esclavos. Sin embargo, recomienda la educación moral de esos "desgraciados", se lamenta del exterminio de los aborígenes y aboga por el aumento de la población blanca. Y es tal la fuerza de su propósito denunciador, que su libro no culmina, como suelen hacer los relatos de viaje, con la partida, sino con un alegato a favor de los cambios que son necesarios para el diamante en bruto que es la Isla de Cuba.

Lo propio puede no sentirse ya como tal, pero aún conservar el aliento de lo pasado. La Isla puede ser recuperada en los lazos afectivos, en los recuerdos, aun cuando la interrogante a formular sea la siguiente: ¿Por qué volver a Cuba si ya no era la mía? Después de una ausencia de dieciséis años, la asturiana Eva Canel, regresa en 1914 al país donde en tiempos de la guerra visitara la Trocha de Júcaro a Morón. Española intransigente, pero al mismo tiempo cercana amiga de José Martí en Nueva York, Canel recuenta ahora en su *Lo que vi en Cuba. A través de la Isla* (1916),[281] el reencuentro con antiguas amistades y la sorpresa ante las quintas de Mariano antes abandonadas,

[281] La edición fue publicada en, La Habana, Imprenta y Papelería La Universal, 1916.

ahora en esplendor, y el barrio del Vedado como una realidad que superó la promesa. Ante una Habana, con tiendas bien surtidas, vías urbanizadas, edificios en construcción, pero la cual es la ciudad más ruidosa del planeta: se grita a cualquier hora, los niños arman algarabías infernales y los autos escandalizan a su gusto. Centrados en sus problemas, los habaneros solo piensan en ellos. Volver a la Cuba que se consideraba propia elimina el distanciamiento, pues de lo que se trata más bien es de recuperar una Cuba de la memoria y por la memoria, así como retener su impresión en la etapa poscolonial. Según confiesa la asturiana, sus páginas son fruto de lo no previsto.

Ante los parajes nuevos que descubre en su viaje a la zona oriental —Puerto Padre, Chaparra—, Canel expresa su admiración, su sorpresa y su asombro; en Cuba, afirma, no hay ciudades feas, y son aún más hermosas aquellas cercanas al mar. Pero la viajera no sucumbe a la ensoñación sino que marca cómo todo lo que existe en la hermosa Banes es de la propiedad de la compañía de ferrocarril, y alerta que la vida comercial de los pueblos de la costa norte está en peligro, de no buscarles una existencia nueva. En la entrada por mar a Santiago de Cuba, la invade un españolismo, no tanto de jotas, castañuelas y gaitas, como de un sentimiento patriótico, aún presente, que suscita la memoria de la guerra. La ciudad luego la impresiona por su belleza inesperada. Igual asombro le producen Puerto Boniato y las flores del cafeto con los colores de la bandera española, pero la mirada de la viajera se detiene particularmente en las huellas y presencia activa de los españoles en la Isla. Es del criterio que éstos deben participar de los asuntos públicos, y se encarga de dar cuenta de sus avances, sus sociedades, y las instituciones de ayuda mutua establecidas en Cuba. Su libro del viaje a lo largo del país incluye fotos de las personalidades representativas de tales entidades. Canel repara en la reverberación del sol de Cuba, que produce en ciertas plantas la semejanza del metal bruñido, y en la desconcertante intensidad de las tonalidades del verde de su flora. Pero no se trata de acentuar lo espléndido de la naturaleza tropical, ni de elaborar una imagen de la diferencia, como de dar fe de la manera en que la posguerra se pueden entender cubanos y españoles. El libro de Canel es de sesgo político, como lo fueron muchos de sus textos periodísticos durante los años de la guerra.

Como es conocido, los relatos que narran las experiencias de estancias en tierra ajena pueden adoptar distintas formas discursivas. El testimonio personal encuentra tanto en la narración de viaje, como en otras variantes autobiográficas, la posibilidad de expresarse. Las cartas, las memorias, los diarios, e incluso, en el caso comentado de Zambrano, el ensayo, contienen la potencial capacidad de ser el medio para contar la vivencia en suelo extranjero. La forma epistolar fue la seleccionada por Frederika Bremer (y por cierto, también por la cubano-francesa Mercedes Santa Cruz y Montalvo, condesa de Merlin), y el registro memorialístico fue la instancia en la cual María Teresa de León inscribió su periplo errante con su esposo Rafael Alberti. El diario será el medio de expresión en el caso de Zenobia Camprubí, una "mujer impar", como la calificara de León, en

su entrañable *Memoria de la melancolía*.[282] La finalidad de la forma diario le otorgará al libro autobiográfico de Camprubí un carácter confesional, que le permite, tal vez, elaborar con franqueza, y sin otra finalidad que no sea la de explorar su propia intimidad, la imagen que percibe de la Isla de Cuba, donde vive con su esposo, Juan Ramón Jiménez, entre 1937 y 1939.[283] Viajera estacionaria, como lo fue Goodman en Santiago de Cuba, el texto de la catalana Zenobia Camprubí se opone aún más que el de Salas y Quiroga, y el de Eva Canel, a una imagen edulcorada o exótica de Cuba, aunque a diferencia de sus coterráneos, lo escribe en inglés, una mediación, quizás, para permitirse una catarsis aún más íntima.

La pareja se instala en la Isla en una etapa de su andar errante debido, como en el caso de Zambrano, y de León y Alberti, a la situación política en España. Esposa, secretaria y proveedora de Juan Ramón Jiménez, Camprubí encuentra el espacio de la escritura para ventilar las contradicciones con su esposo. Viven en una pequeña habitación del entonces Hotel Vedado (hoy Victoria), donde según sus palabras, su único consuelo eran las ventanas y el mar (215). Zenobia distribuye su tiempo entre el trabajo con Juan Ramón, las clases de música, literatura y cocina en el Lyceum, la ayuda a instituciones sociales (la cárcel de mujeres de Guanabacoa), los conciertos de música en el Auditorium, las tardes de té, y otras actividades propias de su género: comprarse ropa, ir a la modista y desfiles de moda, al salón de belleza y al dentista, así como llevar la administración familiar. Al igual que Eva Canel, se interesa por conocer las organizaciones de Higiene y Filantropía creadas por los españoles.

Poco interesada en la política local, se vincula con la cultura habanera: la visita de Menéndez y Pidal, la amistad con Chacón y Calvo y Lezama Lima, con Félix Lizazo y Francisco Ichazo, con Camila Henríquez Ureña y Eugenio Florit, con José Ardévol y Rita Montaner, con Nicolás Guillén y Emilio Ballagas, con Juan Marinello y Lydia Cabrera, con Dulce María Loynaz y Cintio Vitier. Vive en una Habana de fundación y renovación. Aun así, la agobian esos días de trabajo rutinario en un breve espacio, de precariedad económica, y de neurosis depresiva en Juan Ramón y aburrimiento obstinado para ella. No es el caso entonces de quien viaja por placer, curiosidad o en busca de salud. La estancia en Cuba debía ser un tránsito para seguir viaje a los Estados Unidos, donde Zenobia se sentiría como pez en el agua, pues domina el inglés y allí tiene a su familia, pero el autor de *Platero* le ofrece resistencia. De acuerdo con esta tesitura el idilio era improbable. Por otro lado, como en el caso de otros viajeros españoles,

[282] María Teresa León, *Memoria de la melancolía*, Casa Editora Abril, La Habana, 2001, p. 329.

[283] La edición consultada es *Diario. 1. Cuba (1937-1939),* Madrid, Alianza Editorial / Editora de la Universidad de Puerto Rico, 1991.

Cuba no aparece en su escritura como un mundo exótico, aun cuando puede repetir estereotipos: "A los cubanos no se les puede privar de un día de jolgorio" (32).

Si lo negro le interesa es cuando Ortiz dicta una conferencia en la Hispanocubana de cultura sobre la música y el baile yorubas, y a eso sigue un toque de tambores. Pero en un cabaré para turistas, Zenobia rechaza los gestos y la exhibición "tan obscena" y sensual de negras esculturales, que se suben las largas faldas de vuelos para exhibir "tanta piel como les fuera posible" (14). Concluye que el país es bello en un sentido pagano, pero en su criterio le falta grandeza y diversidad, y no ofrece lo suficiente para querer quedarse, pues no se puede hacer nada permanente, debido a la influencia nociva del clima. Esta idea bien que ya aparecía incluso en un propagandista de Cuba como Samuel Hazard. Zenobia llega a afirmar: "No me gusta la gente. Los encuentro terriblemente aburridos, pedestres" (215). Bien lejos está Zenobia de la mitificación, pues abiertamente confiesa que Cuba ha sido su ruina.

A pesar de la intolerancia al extremo calor que la inmoviliza, le impide ejercitarse y la hace subir de peso, o a la incomodidad de un frío para el cual no están preparados ni las casas ni los muebles, la reconciliación de Zenobia con la Isla, ocurre gracias al paisaje. Sus incursiones en otras provincias le propician el contacto con escenarios como Viñales, Trinidad, Matanzas y Camagüey, un paisaje que en el valle de San Luis califica de bello y "romántico", "rodeado de aterciopeladas montañas. De un matiz oscuro, que bajaba hasta el verdiclaro de los campos de caña" (322). Si en Viñales algún detalle de la topografía la hace pensar en España, en Camagüey un jardín con masas de buganvilla, corallilo y palmas la traslada a Fez. Lo hispano y lo morisco, dos referentes ineludibles para evocar a Cuba.

En La Habana, el mar es consuelo y escape, el mar de azul intenso, coronado de blanco; el mar del Malecón, el de Jaimanitas, el de Mariel y el de Varadero; la fiesta de sol en el mar, un haz de luz amarilla tras el agua gris, bajo un cielo vaporoso; el mar azulísimo bajo un cielo flameante, el mar verde claro, el mar como canto de sirenas, el mar gris pizarra del invierno. Este idilio del mar, cielo y mar azules, construye imágenes de una dimensión esencial y casi atemporal. Las descripciones paisajísticas del *Diario* de Zenobia Camprubí son como viñetas, de lenguaje preciso y escueto, literariamente modernas. Quizás la oposición acuñada por Heredia —la belleza del físico mundo, los horrores del mundo moral—, tan presente en los viajeros del XIX, no ha desaparecido del todo, pero además, el esquema binario se ha complejizado, y el lugar de enunciación de una descontenta viajera está atravesado, tanto por el componente expresivo —la instancia de quien enuncia—, como por la pragmática de su texto.

La dominante de su diario es la confesión. Esto no supone que algunas imágenes en efecto no respondieran al referente descrito: el de un país entonces dividido entre el campo vacío de hombres y las pequeñas ciudades provincianas que arrastraban

su vida soñolienta, así como la indecente explosión de prosperidad de La Habana, a donde cualquiera venía a gastar el dinero y en donde los sueldos de los senadores eran escandalosos. La dominante no es la construcción de un espacio ajeno, exótico, idílico por tropical. La partida de Cuba está inscrita en el diario con una evidente neutralidad. La Habana no es ni paraíso encantado, ni princesita del mar.

A la mirada edénica de Bremer, la encomiástica de Goodman, la turística de Hazard, y la literaria de Gergesheimer, todas de aliento romántico, deben añadirse las de aquellos viajeros que establecen una relación de realista cercanía con la Isla de Cuba: Salas y Quiroga, para mejorar su destino; Eva Canel para recuperarla en la memoria: Zenobia Camprubí para amarla y para negarla. Estos sesgos particulares responden al carácter autobiográfico de los libros de viaje, a su porosidad discursiva, a su pragmática: la relación con los factores comunicativos y las necesidades de los receptores. La mirada sobre la alteridad brinda información sobre el referente descrito y sobre quien cuenta la experiencia del viaje.

Pero en este caso es evidente un factor común a todos los textos comentados: la admiración y seducción del paisaje. No podría pensarse que el paisaje nos unifica a los ojos extranjeros, ni define nuestra esencialidad, cuando la Isla de Cuba comparte sus bondades y magnificencia con otros territorios insulares caribeños. Por otra parte, la búsqueda de una esencia es un sendero de espinas y no conduce a parte alguna. Ya advertía Pedro Mártir de Anglería sobre las ventajas de las islas, y María Zambrano afirmaba que fueron cuna de Dioses, de Mitología, y patria inextinguible de la metamorfosis; para José Lezama Lima nacer en la isla era una fiesta innombrable y Dulce María Loynaz se veía a sí misma como una isla, pero José Martí prefería el arroyo de la sierra al mar, y Virgilio Piñera se sentía agobiado por la maldita circunstancia del agua por todas partes. Así que el intento de alcanzar una totalidad que resuma a la Isla de Cuba, siempre nos remitirá a su imposibilidad, a su fracaso. Zambrano ofrece una ontología insular, anclada a la idea del secreto. Este intento tendría la ventaja de eliminar cualquier recurrencia a lo tópico, a los lugares comunes, a los clisés. La otra opción, menos protectora, nos colocaría ante la necesidad de aceptar o de resistir la idea de nuestro *fatum*, de un destino que nos condena a un clima abrasador, a una humedad corrosiva, al suplicio de Sísifo y de Tántalo, del eterno retorno, de la resistencia permanente a una antropología, a los insectos, los hongos y las plagas: una pelea cubana contra los demonios. Para preguntarnos, finalmente, en qué medida la representación de la Isla en los libros de viajeros no ha sido un espejo de nuestro narcisismo, de manera que hemos quedado apresados en algunos de aquellos estereotipos. El intento de aprehender a Cuba en la imagen sería una consecuencia y la manifestación elocuente de un profundo y común, aunque diferente, deseo. El deseo de posesión y el deseo de ser poseídos.

Antón Arrufat[284]

Las virtudes del habla

Antón Arrufat (Santiago de Cuba, 1935-La Habana, 2023). Dramaturgo, novelista, cuentista, poeta y ensayista. Entre otros muchos galardones, obtuvo el Premio José Antonio Ramos, el Premio "Alejo Carpentier" de novela y el Premio Iberoamericano de cuento "Julio Cortázar". Varias de sus libros ganaron el Premio de la Crítica. Recibió el Premio Nacional de Literatura 2000.

En el mes de agosto, que ya se avecina, la cifra de mis años se elevará a setenta y tres. Dada mi afición por los juegos pitagóricos y el simbolismo entre los números, he notado que la cifra termina en tres, la célebre tríada, y que tres son también los pocos discursos que he pronunciado, tras una larga vida dedicada a escribir, o como antiguamente se decía, consagrada a las letras.

De esos tres Discursos, el primero lo pronuncié, también una tarde y hace varios años, durante la ceremonia en la que se me entregó el Premio Nacional de Literatura, y el segundo en la celebración de la Feria Internacional del Libro de La Habana, hace solamente unos meses. Ambos ocurrieron en la antigua fortaleza de La Cabaña. Y este que ahora digo, al ingresar en la Academia, completaría el número tres.

Mientras redactaba aquellos primeros discursos, fui menos consciente de la futura presencia del público. Esta vez, como he asistido al ingreso de varios académicos y conocía de antemano el lugar en que debía pronunciarlo, durante el tiempo de trabajo que invertí escribiéndolo tenía muy presentes el lugar, la hora, y sobre todo la futura composición imaginaria de mi auditorio.

Más que escribir, y en mí influye el destino que tendrá cuanto hago, más que escribir, hablaba. La mayoría de mis trabajos, alejados de un auditorio visible, fueron silenciosos, destinados a aparecer en revistas y publicaciones, a integrar un libro, páginas de imprenta mudas, sin voz.

[284] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 26 de mayo de 2008.

Por anticipado en mi casa, ante la pantalla iluminada de la computadora, imaginé cuanto debía hacer ante ustedes: subí a este mismo podium, encendí esta luz y ajusté este micrófono.

De tal modo lo escribí. Este Discurso no está destinado, al menos todavía, a la lectura silenciosa, sino a ser escuchado. Es, esencialmente, palabra oral, y en tal oralidad se vincula por igual con Pitágoras, quien nunca escribió una palabra. No es que lo haya hablado cuando lo escribía, aunque en ciertos pasajes así lo hice, sino que en mi propio oído escuchaba una cadencia, un sonido, una reverberación completamente orales.

Este procedimiento se halla en parte relacionado con el contenido de mi disertación. Vinculado a eso que me figuro como un momento, y en realidad debió de ser el resultado de múltiples momentos, a esta altura de nuestra historia apenas aislables, eso que se podría resumir en una pregunta provocadora: ¿cuándo los cubanos dejaron de hablar como españoles?

No debo advertirles, porque ya lo han supuesto, que estas palabras no pasarán de pura, y supongo que deliciosa, especulación. Ese "cuándo" no podrá ser respondido con exactitud. En verdad se trata solo de una pregunta inquietante, o más acordes con la lógica: de una pregunta retórica, carente de contestación precisa.

Decía Paul Valéry, a quien leía con placer en mi juventud, que las preguntas que carecen de respuesta, preguntas o problemas insolubles, no deberían formularse. Amante de la lucidez y de los términos justos, Valéry no podía sin embargo ignorar que a los humanos, a él lo mismo que a nosotros, nos atraen problemas insolubles y preguntas sin respuesta.

En gran parte la cultura está plagada de irresoluciones, o más exacto: es toda ella una irresolución. Basta a la cultura y principalmente al arte, como dijera Antón Chéjov, con exponer bien los problemas.

Intentaré seguir esta sabia exhortación.

Si fuera un pesimista, lo que a ratos soy en el día pero no todo el día, sentiría el gusto de creer que algunos descubrimientos científicos y sus respectivos equipos técnicos, llegaron tarde a nuestra civilización y a nuestra vida.

Un pesimista de día completo, el espléndido escritor francés del 19, Villiers de I Isle-Adam, lo creía así, apenas sin remisión, y en su admirable novela *La Eva futura* manifiesta esta singular tardanza. El protagonista de su libro, Edison, el inventor real, sentado en su laboratorio, con las piernas cruzadas y su amplio traje legendario de seda negra, pausadamente fuma un habano. Al que llamaban en la época "mago" y "brujo", entre sus artefactos y máquinas, ve por la ventana abierta un crepúsculo húmedo.

Si ha descubierto un principio inalterable de la física: la posibilidad de inscribir el sonido impalpable en algún cuerpo sólido, y después este descubrimiento le ha permitido inventar el fonógrafo, pese a su personal energía, tal vez se ha dejado influir, según Villiers, por la atmósfera del atardecer: medita melancólico, con humor sombrío, en que su fonógrafo ha llegado demasiado tarde al mundo. Muchas grandes palabras, sin duda históricas, pronunciadas oralmente, estarían inscritas, textuales y precisas, sobre el papel de estaño de su cilindro.

Se hallarían preservadas para siempre, y susceptibles de ser escuchadas cada vez que alguien se lo propusiera. Menor sería la posibilidad de olvido. Palabras que reaparecerían con el tono, el timbre, el acento, y aún los errores de dicción con que fueron pronunciadas, y no solo las voces, por igual los múltiples ruidos de un pasado, que ya no podremos volver a oír.

Habría podido fonografiar la voz extraña de las Sibilas al pronunciar uno de sus vaticinios. Escondido detrás de una piedra darle cuerda a su aparato para registrar las vibrantes amonestaciones de Jehová en el monte Sinaí y el tronar incesante que las acompañaba, o colocar muy cerca su equipo para grabar los suspiros de la estatua de Memnón estremecido ante la aparición de la aurora.

Pensó que habría podido conservar en su cilindro la voz de Sócrates, que Platón intentó reproducir en decenas de diálogos solamente legibles. Los cañones de la batalla de Waterloo, y las órdenes de retirarse que impartía el Emperador, tras darse cuenta de que la batalla y su poder político estaban perdidos.

Quizá para quienes el universo es un cosmos ordenado, las cosas ocurran cuando deben ocurrir, pero los sentimientos y emociones se resisten a aceptar un ordenamiento tan lógico. Para el corazón, metáfora que usaron múltiples veces nuestros antecesores, el invento del fonógrafo, terminado en su primera versión rudimentaria en 1877, tuvo que resultar tardío, como el de la fotografía o el de la penicilina, el de tantos descubrimientos científicos que llegaron después que millones de hombres habían muerto, después que esas palabras y sonidos se las llevó, sin duda, el viento.

Es posible que se hallen preservadas en algún lugar de la estratosfera, y algún día un inventor genial, como lo fuera el propio Edison, consiga idear un nuevo aparato que las rescate y, por cierto, logre identificarlas entre miles de millones de palabras que el hombre ha pronunciado. Es lícito imaginar que en esa edad venidera vuelvan a escucharse la voz de Platón o la voz de Cristo.

Aunque poseemos del pasado una ingente masa de documentos escritos y documentos visuales, en cambio nada queda, anterior al fonógrafo, que podamos escuchar.

Un escritor mexicano, Guillermo Prieto, oyó hablar a nuestro primer gran poeta, José María Heredia, y dejó descrita su impresión en una página de sus *Memorias*. Fue hacia los años postreros de la vida de Heredia. Ya muy enfermo de tisis, envejecido en plena juventud, calvo, con grandes ojeras, asistía a las tertulias de la Academia de Letrán, donde se reunían escritores neoclásicos y jóvenes románticos, entre los que se encontraba Guillermo Prieto.

"Allí vi y escuché muchas veces al gran Heredia —escribe el mexicano—: con su tez morena, frente radiosa, nariz delgada, boca grande con largos dientes, risa estridente que repelía, y su desigualdad de carácter…".

Llamó su atención, y por igual la mía, y le causó incluso asombro —al parecer no era habitual en la conversación latinoamericana—, su manera de hablar. "Tenía pronunciación semiandaluza.", escribe el mexicano.

Me detengo en esta observación que considero capital: semiandaluza. Es decir, no era andaluza, ni canaria podríamos hoy agregar, sino que se acercaba, sin coincidir del todo, y ese "semi", indudable acierto de percepción de Guillermo Prieto, lo está indicando: se trataba de una pronunciación diferente, que solo podría definirse (o distinguirse) mediante su aproximación a un hecho conocido, en este caso, la pronunciación auténticamente andaluza.

Es lástima que Guillermo Prieto, a esta manera de hablar, ya sin zetas y con yeísmo, no añadiera una representación escrita de la conversación herediana, de su organización y fluencia, sistema de alusiones, circunloquios y sobreentendidos, de los vocablos que usaba… Es lástima. Como fonografiar, utilizar un medio mecánico de reproducción, resultaba imposible, una simple transcripción, escrita de memoria, habría conservado al menos unas cuantas frases para nosotros.

La pronunciación andaluza, con su ausencia de zetas, seseo y yeísmo, presenta ciertas ligeras semejanzas con la pronunciación latinoamericana, sin que llegue a ser su causa. En un texto de 1956, minucioso, con agudezas linguísticas y acertadas apreciaciones históricas, Adolfo Tortoló llegó a la conclusión de que el seseo latinoamericano fue un proceso original y una necesidad estética, desarrollado en nuestras tierras, sin que haya sido trasplantado de alguna región española. Como diría Guillermo Prieto, tan solo, semiandaluz. Ni procede ni es obra de los miles de inmigrantes andaluces que vinieron a América.

En su legitimación del modo en que hablamos, no menciona Tortoló un hecho evidente. Si atendemos al habla de los andaluces, sin duda nos parece oír que pronuncian la zeta, sin que lo hagan en realidad. Esta paradoja, suerte de alucinación fonológica, es solo en apariencia: se debe a la intensidad del timbre, a la entonación enérgica, a

la resonancia gutural, común a casi todos los españoles, y que no tiene vínculos con nuestra pronunciación ni con la del resto del continente.

Conozco la mayoría de las cartas, cerca de sesenta, que el poeta José Jacinto Milanés escribió en el curso de esos cortos años de creación febril —poemas, piezas teatrales, artículos—, antes de que enloqueciera sin remedio.

Esencialmente son eso, cartas, sin duda de un poeta, reluce vertiginosa una metáfora o una palabra brilla más que las otras, pero sin propósito ni deseo de hacer literatura, compuestas sin pensar en que se conservarían y menos que, años después de enviadas como respuesta o reclamo, serían publicadas y conocidas por decenas de extraños.

En ellas ha renunciado a esa singularidad de la literatura, por lo demás admirable, principalmente para un poeta, que consiste en realizar labor de filtraje.

Abreviaturas, nombres incompletos, títulos a medias y por lo regular con letra minúscula, puntuación vacilante, verbos fuera de lugar dentro del orden gramatical, escasa corrección de los originales, se convierten en síntomas que sin duda demuestran la espontaneidad y urgencia confesional del autor de las misivas, como las llama el propio Milanés. Casi nunca empleó la palabra carta.

Misivas que iban a mano, llevadas por un propio, un negro esclavo, sin hacer uso del correo oficial para evadir la mirada del censor, que con frecuencia abría la correspondencia particular.

Así se le escapan en el papel expresiones cotidianas, modos de conversar en su casa que de improviso escribe, con una gracia y como sorprendido de atreverse a hacerlo. "Óigame unas palabritas", y luego "oiga otro poquito", advierte a sus corresponsales, o da su opinión sobre un libro que acaba de leer: "es cosa buena, cosa linda, tendrá defectos, pero yo, cuando cojo una obra, voy a gozar no a fiscalizar, voy a deleitar el alma y no ha dar filos a la juiciosa y helada razón".

Escritura privada de un poeta, la más íntima y cercana a la palabra hablada, la más extensa que se ha conservado de aquella época.

Tras el conocimiento de este epistolario o este misivario, o cambiando el orden, tras el conocimiento de diversos y numerosos poemas ("El invierno en Cuba", "La madrugada" "La fuga de la tórtola") al posterior de las misivas, tales lecturas dialogales permitirían descubrir las fatales conjunciones entre su creación y el habla de Milanés, y de la mayoría de los cubanos de su entorno. Recordemos tan solo lo que hace con un adjetivo utilizado como terrible y discriminatorio, el adjetivo "cimarrón". Llevado por su gusto por el diminutivo, primeramente lo reduce a cimarronzuela, y luego lo convierte en un elogio encantador y en expresión de la nostalgia de una muchacha al llamar a la tórtola que ha escapado de su casa: "cimarronzuela de rojos pies".

Este manojo epistolar, con ingenuidades moralistas y de repente perspicaces, súbitos aciertos sutiles, constituye en fin toda una poética. Creo que poco se ha analizado como la articulación coherente de una doctrina artística, un pensamiento o más exacto: de una sensibilidad inteligente, típica en un poeta.

Hay en estas páginas confesionales una relación singular con la verdad natural, el *d aprés nature*, preocupación de la mayoría de los escritores importantes del período, conflicto entre lo verdadero y lo falso, la naturalidad y la retórica, "el eco fiel de las costumbres y opiniones": misión ética del poeta en la sociedad cubana, todavía inexistente, sin entidad política.

A semejanza de los escritores de su tiempo, Milanés habita el espacio de un mundo que hoy llamaríamos virtual, un país tal como él se lo figura y aspira a realizarlo en el espacio real. Estructura hegeliana, producida por la enajenación de la existencia en una sociedad tiránica, antes en la imaginación después en la realidad exterior.

En una carta del 20 de septiembre de 1836, se encuentra una de las más importantes declaraciones de su poética. De esa carta o misiva, bastante larga, y que merecería un análisis pormenorizado, destacaré solo la parte relacionada con la pregunta y el sentido hipotético de este Discurso.

En ella se declara "harto del maldito tono clásico", él, lector apasionado de los clásicos españoles, experimenta como otra cosa el mundo que lo rodea, siente y experimenta o ha empezado a hacerlo. Ese mundo, al que llamaban costumbres y pensamientos, no puede ser expresado, o según ellos dirían, no se puede *pintar*, recurriendo a la imitación de los modelos clásicos.

Se dirá que Milanés intentó hacerlo con su drama *El Conde Alarcos*. Es cierto que narró en la escena una historia y una palabra ajenas a su entorno personal, basada en un antiguo romance español. Pero a la vez, también es cierto que era un ecléctico, doctrina prevaleciente en la estética y la filosofía cubanas de su siglo, y que como ecléctico, busca diversas posibilidades, mezcla, conjuga y utiliza registros diferentes. Sin embargo, como él mismo confiesa en una de estas cartas, "el pensamiento es americano".

En un artículo, incluido en el número 103 de *Revolución y Cultura*, Manuel Moreno Faginals desmonta o decodifica la realidad histórica cubana que está detrás de ese aparente drama medieval. Ese drama es, como otros que se escribieron después, pura *alusión*.

¿Cómo obtener tal acercamiento? Mediante el uso —responde Milanés— "de un tono sencillo, el que los cubanos tenemos", un tono "que admita todos aquellos provincialismos —así se llamaban los cubanismos—, que lo hagan más picante y regalado",

"todo criollo." Y se pregunta, con una audacia inesperada en un admirador de la literatura española: "¿No agradará más esto y hará mayor impresión que esas odas tan serias, tan barbudas, plagios la mayor parte cuando no de Horacio, de Fray Luis de León y de Fernando de Herrera o de la época de Meléndez…?". Y remata la pregunta con esta insolencia subrayada: "en fin, *vejeces*".

De haber tenido en esa década fundacional, aunque fuera aquel equipo imperfecto, contaríamos con un registro de voces del tiempo en que un pequeño grupo de escritores cubanos se propusieron, apasionada y conscientemente, crear una manera de escritura.

Más bien: un espejo de la vida cubana. Espejo, término que todos usaron, colocado delante de las costumbres y de sus protagonistas, nítido y fiel reflejo de lo que fuera una actitud obsesiva en estos escritores: la reproducción del natural. Obsesión un tanto ilusoria. No un espejo cóncavo que captara la deformación exacta, semejante al que Valle Inclán emplearía cien años después al pasearse por el callejón de los esperpentos, sino un cristal plano, que solamente reprodujera. Un espejo a lo largo del camino, como definió su procedimiento de narrador Stendhal, al que nunca leyeron y que era, tanto en Paris como en La Habana, un escritor ignorado.

Tuvieron que suplir al fonógrafo. Lo que significa en realidad: escuchar a su alrededor un conjunto de voces pronunciar cientos de palabras que aún no figuraban en los diccionarios, cuando, de modo singular empezaron a distinguirse del resto del habla de sus propios padres y del resto de la gente española que los rodeaba. Así pudieron dar comienzo, en la expresión escrita, a la *diferencia* en la palabra hablada.

Se propusieron una representación de esas voces, del modo de conversar y designar las cosas. Ejercieron por tanto una especie de libertad imprevista, íntegramente voluntariosa, que les permitió escuchar a los demás y escucharse a sí mismos. En vez de buscar modelos consagrados en la literatura que conocían, como hombres cultivados que eran, modelos escritos, se propusieron encontrar en su antítesis, la palabra hablada, la difícil manera de escribirla.

Muy jóvenes, verdaderos muchachos, Ramón de Palma, Cirilo Villaverde, Anselmo Suárez, se llevaban escasos años entre sí.

Se tenían amistad y admiración. Estudiaron en la misma escuela o en escuelas semejantes. Asqueados de la esclavitud y la miseria espiritual de la Colonia, conspiraban de hecho o mentalmente, sin saber con claridad qué camino ideológico tomar para que la nación imaginaria se convirtiera en real. Pese a todo, se hicieron sospechosos a los censores y a la policía del gobierno.

En el tiempo en que estuvieron en comunicación, leyeron los mismos libros, novelas de Balzac recién llegadas, *La solterona* y *La muchacha de los ojos de oro*.

Ninguno había escrito una novela excepcional, al menos no lo creían así, y se trataban sin rivalidad literaria, principiantes que todavía no han obtenido lo que buscan.

Si no podían verse, sus cartas intentaban anular la separación. Sentían una febril curiosidad creadora, cada uno por la obra del otro, reclamaban el envío de cuanto estaban escribiendo. Iban y volvían manuscritos, capítulos sin terminar, fragmentos, apreciaciones y proyectos, entre Matanzas y La Habana.

Ejercitaban una profesión común: profesores de colegios privados, que subsistían de dar clases a adolescentes. Palma y Villaverde residían en Matanzas y trabajaban juntos en el mismo colegio, La Empresa. Suárez enseñaba gramática general en un colegio para señoritas de La Habana.

Agobiados con el pobre dinero que recibían por sus artículos en revistas y periódicos, el magro salario por las tareas escolares, se veían obligados a usar trajes modestos, comer una vez al día y, semejantes a los recogidos de las novelas de Balzac, vivir en la casa de amigos y familiares, renunciar, en lo más florido de la juventud, a las actividades sexuales, sin otra distracción que "estirar el pescuezo por las ventanas del colegio para ver pasar el Santísimo Sacramento debajo del palio".

Un caluroso día de junio del 38, emprendió Villaverde su viaje a Vueltabajo. Lo hizo a caballo, como se hacían entonces, sin compañía alguna, pero con su libreta de apuntes, que llevaba a todas partes y en la que anotaba cuanto creía que pudiera serle útil, bien se le ocurriera a él o que oyera decir a otros. Llevaba la encomienda de *El Álbum*, periódico mensual en forma de libro, de entregarles lo que hoy llamaríamos un reportaje. Había cumplido veintisiete años, estaba de vacaciones y era soltero.

Tenía publicados varios relatos cortos. Su amigo Ramón de Palma los consideró excesivamente románticos, falsas imitaciones de una literatura extranjera.

¿Por dónde andaba Villaverde? ¿Por dónde llevaba de las riendas su caballo? Al final del viaje llegará a un pueblecito de las montañas, a San Diego de Núñez, a la casa de su padre, donde él naciera. Hasta los once años su vida transcurrió dentro de un ingenio azucarero. Su padre era el médico de la zona.

Este reencuentro despertó en él múltiples recuerdos, y lo dotó de una singular energía creadora. Atrás quedó la prosa que Ramón de Palma le criticara. Escribirá *La Excursión a Vueltabajo* en una prosa sustancialmente diversa de aquella con la que compuso sus primeros relatos.

Tras su regreso a Matanzas, de noche en su cuarto del colegio, a la luz de una vela de sebo, vertiginosamente traza en papel la experiencia del rencuentro con la tierra,

con el paisaje, con la gente que había conocido, viejos amigos de su padre, con las leyendas y supersticiones que había oído siendo niño.

Pero, en esencia, se trata de un rencuentro con las palabras y la entonación de aquellos años, percibido por un escritor. Villaverde no es un paseante verdadero cuyo goce termina cuando regresa al punto de partida, su verdadera excursión tiene una singularidad: es la de quien se dispone a convertir en escritura lo que ha vivido.

Su libreta se irá llenando de anotaciones, con letra enmarañada y tinta negra. Anota sin duda para él, con el fin de no olvidar nada de cuanto le ocurre, y a la vez piensa en un futuro lector, al que menciona múltiples veces y al que aspira a trasmitir la verdad de su viaje.

La coincidencia de la palabra escrita con aquella realidad que perciben sus sentidos, irritados por el espectáculo sorprendente de la naturaleza y de las costumbres. Esa casi coincidencia imposible, resultará para él, como para Suárez y Romero, la verdad tangible.

Aunque la experiencia de su viaje es sumamente personal —implica el lugar donde nació y la actividad de su infancia, tan decisiva en la formación de un escritor—, se verá obligado a contarla a los otros. No tan solo él la vive, la está viviendo para los demás.

He aquí que por vez primera en la literatura cubana se enuncia el problema de *fijar* la escritura. Villaverde se encuentra con una región de la Isla en la que las cosas no están del todo y para siempre nombradas. Necesita hacerse entender de sus lectores y nada de lo que contempla: valles, sierras, arroyos, bosques, sabanas, tiene un nombre conocido y permanente. "Y si lo tiene —les dice angustiado—, es sin duda el del dueño que lo poseyó por poco tiempo".

Su necesidad de configurar parte del conocimiento del nombre. Un nombre donde él y su lector puedan participar de la aventura. El nombre de los caminos por donde va en su caballo, de la sierra que miran sus ojos. Escribe el que le da un guía improvisado que lo acompaña por un rato, luego el que escucha más adelante. Pone el primero al lado del segundo. Parece dejar en la página como señales indicadoras al lector o al futuro excursionista. Intenta que no se extravíen, que mientras leen su relato, puedan seguir sus pasos.

Los críticos profesionales no han descubierto, hasta el presente y hasta donde yo sé, la ocasión suprema de *La excursión a Vueltabajo*, donde la escritura cubana, de una vez y con cierta extensión, asume las dos posibilidades: la escritura heredada y la palabra del habla cotidiana, carente de códigos. En tal ocasión se conjugan y se mezclan, a veces con felicidad, a veces infelices, dentro de una sola fluencia organizada.

A la salida de San Diego de Núñez, el cielo se oscurece, oye tronar lejos y comienza a caer una ligera lluvia. Villaverde se refugia en una casa modesta, que él llama "casi un albergue", habitada por una familia campesina de siete hijos. Le abren espacio en el único aposento, una especie de sala, y todos se sientan alrededor de la visita.

La lluvia arrecia, y mientras oyen llover y sonar fuerte el viento, "adelantaba la noche". Han encendido tres velas y la candela del fogón, para iluminarse un poco.

Lo que más atrajo al visitante en "aquella familia pobre, castigada por el sol de los trópicos y el trabajo duro", fueron los ojos. Algunos pardos, otros de color verde, pero todos grandes y rasgados, "sobremanera expresivos". Como sabía Villaverde que las historias peregrinas animan la conversación de los guajiros, mencionó una sangrienta aventura ocurrida en el mismo sitio donde se hallaban, aventura que oyera referir en su niñez "de un modo confuso".

Estimulado por el recuerdo y la oportunidad de fantasear, el padre de la familia, sin preámbulos ni dilaciones, comenzó a hablar:

> Estoy mirando que cuando yo les cuente punto por punto las cosas que en este sitio, aunque no en esta misma casa, le sucedieron a mi familia, me van a decir que por qué no la he abandonado. Pero han de saber que aquí nací yo, que aquí me crié, que por esto debo de tenerle siquiera ley, y que habiendo corrido por ahí soltero y mozo, si pronto me enamoré, más pronto me casé, y no tuve otro refugio que el sitio. Porque fuera de dos mudas de ropa, mi caballo, mi machete y mis espuelas de plata, mi padre a su muerte no me dejó más que este pedazo de tierra. Allá por los años de mil setecientos, no me acuerdo precisamente el año, más sé que hace mucho tiempo. Yo tengo ahora mis cincuenta y pico largos, que para bien lo diga, y quedé chiquito a la muerte de mi padre, con que vean si hace tiempo. Que entonces no había por aquí más que haciendas de criar, la Ceiba, San Blas, Santiago, El Brujo, y no se encontraba ni para un remedio en diez leguas a la redonda, ni un ingenio, ni un cafetal, chico ni grande. Tampoco en el tiempo que yo les digo se soñaba en hacer el pueblo de San Diego de Núñez, que las únicas casas eran la Grande del hato, donde vivían los Pérez Sánchez, dueños de todo esto y una tabernita del mulato ña Santos, que había sido esclavo de esos Pérez Sánchez, todas dos situadas a la orilla del camino real de Bahía Honda; para topar con otra casa tenía usted que andar una legua por lo menos.

Dentro de este relato, que tituló "Historia de la familia de un guajiro", existen varios relatos, se oyen voces diversas que el narrador, en este caso el guajiro, deja que se

integren a la estructura de la narración principal. La voz del autor —supongamos que podría ser la del propio Villaverde— desaparece, para convertirse en la del guajiro. A medida que se desarrolla esta "historia", mediante circunloquios, refranes y sentencias populares, la fantasía del campesino- relator, se apodera de todo. Va derivando hacia una violenta historia de piratas que asaltan la casa y asesinan al padre y la madre, en una escena sangrienta contada con cierta eficacia. El lector ignora, lo que añade ambigüedad a la narración, si hay algo de real o es una historia sobre otra historia, que al comienzo, antes de desaparecer como narrador omnisciente, Villaverde calificó de "peregrina".

Tal vez la importancia que atribuyo a esta "historia" de la *Excursión*, especie de monólogo interior en ciernes, sea consecuencia del presente. En rigor, solemos valorar el pasado o reconocer parte de su valor, mediante la luz que nos otorga el presente.

Algunos cuentos de Novás Calvo y Carlos Montenegro, "Josefina atiende a los señores" o diversos capítulos de *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, "En el Potosí" de Calvert Casey, la novela de José Soler Puig "El pan dormido" o el relato de Virgilio Piñera "Fíchenlo, si pueden", me permiten comprender la aportación a la escritura literaria cubana que representó el texto de Villaverde.

Al abandonar la prosa de sus cuatro primeros relatos e iniciar *Excursión a Vueltabajo*, Villaverde establece para la escritura las virtudes del lenguaje para la conversación. En ese mismo año y en una habitación de la casa de vivienda de un ingenio azucarero, Anselmo Suárez, con su novela corta *Francisco o las delicias del campo*, pequeña obra maestra, subestimada por la crítica, realiza idéntica conversión. Es el momento en que comienzan a asomarse —modestamente— al universo de la escritura. Ambos, tanto Villaverde como Suárez abandonan su manera altisonante de escribir.

Sin duda resultó para ellos, como también para otros, un verdadero descubrimiento: la dificultad y la riqueza de fijar en el papel las condiciones peculiares del habla fluida y flexible, que usaban a su alrededor, y que ellos por igual usaban. Esto implicó una mutilación de cuanto habían aprendido. O mejor: colocar lo aprendido en un nuevo orden: el encuentro de mediaciones entre lo cotidiano y la escritura.

Como hemos visto en el fragmento citado, no se trata de sintaxis ni de gramática, ni siquiera del uso de cubanismos, sino de una naturalidad y de una libertad, de un ímpetu, en el empleo del lenguaje. Algo que tiene que ver con la estructura de la oración, inesperada, rica en voces diversas, espontaneidad, complejas sorpresas, muy próxima a la entonación de la voz hablada.

En materia de lenguaje la literatura cubana tuvo un problema singular. Decidir entre la aprendida cualidad literaria, elegancia y grandiosidad, separando el lenguaje

vernáculo de la escritura, o por el contrario, juntarlos en un sutil equilibrio. Nadie escribe en rigor como habla y muy pocos escritores hablan como escriben. Cada propósito literario, cada escuela artística, tiene un fondo utópico. Los escritores cubanos de esa década creyeron en la posibilidad real de *pintar*, como ellos decían, la verdad de la vida. Una de esas verdades era el lenguaje. Este absoluto imposible les permitió conseguir parciales verdades.

Concentrados en lo escrito supieron conservar las resonancias del origen oral de la literatura. No olvidaron que todo lo narrado, poetizado y ensayado, salió originalmente de la boca: en voz alta, entre aullidos de júbilo o desesperación, entrecortados por el miedo, susurrados al oído del amante… Si no lo hubieran recordado, uniendo la tinta con la saliva, y si no lo recordáramos actualmente, sus obras, y las nuestras, serían tan secas como el papel o distantes como el cristal de la pantalla de nuestras computadoras.

Hasta aquí cuanto puedo decirles en el tiempo de un discurso.

Muchas gracias.

Roberto Méndez Martínez[285]

Ópera y discurso histórico-narrativo en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier

Roberto Méndez Martínez (Camagüey, Cuba, 1958). Poeta, ensayista y narrador. Doctor en Ciencias sobre Arte. Autor de medio centenar de volúmenes. Entre los más recientes, las novelas *Y después de este destierro* y *Martina querida*, y los poemarios: *Descenso de Alcestes* y *Cartas de la plaga* (Premio de Poesía "Nicolás Guillén").

Mis primeras palabras esta tarde han de ser en memoria de Lisandro Otero, ese narrador y gran periodista, a quien no voy a "sustituir" en el sillón D, porque Lisandro es insustituible, apenas, podría decir, ocuparé desde ahora su sitio. Él no solo fue un intelectual notable y director de esta Academia que tanto le debe, sobre todo era un hombre íntegro, gentil, caballeroso, con el que me siento en perpetua deuda. Si hoy estoy aquí, pronunciando este discurso, no solo es por haber sido elegido por ustedes, sino también porque su generosidad y esa amistad de la que pude disfrutar tan brevemente, me acercaron a esta institución.

Quisiera, antes de entrar en materia, evocar o al menos nombrar a los intelectuales de mi tierra camagüeyana, que me precedieron en esta Academia. A riesgo de olvidar alguno, tengo presentes a Enrique José Varona, su fundador, Mariano Aramburo, Felipe Pichardo Moya, Su Eminencia Cardenal Manuel Arteaga y Betancourt, Raimundo Lazo y, más cerca en el tiempo, Ofelia García Cortiñas. Sirvan las palabras que siguen de modestísimo homenaje a su recuerdo.

Hacia 1921 se presentó el *Parsifal* de Wagner en La Habana. Alejo Carpentier asegura que fue uno de los pocos en asistir a la cita en el Teatro Nacional, pues la mayor parte de los amantes del género lírico se había decidido por una función de zarzuela en el vecino teatro Payret. Como, al parecer, tampoco asistió la prensa, no sabemos quienes fueron los intérpretes, ni siquiera el director invitado. Más aún, se ignora si la representación concluyó, porque algunos de los escasos asistentes descubrieron pronto que la música era llevada por el conductor a un ritmo el doble de lento que el exigido

[285] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 28 de mayo de 2009.

por la partitura, de ahí que la representación, que debía durar unas cuatro horas, podría extenderse a más de ocho y se fueron marchando gradualmente hasta vaciarse la sala. ¿Todo esto es cierto? Como tal lo ha contado alguna vez el escritor, aunque los investigadores no han hallado rastros de esa noche wagneriana.

La ópera ha dejado importantes huellas en la cultura cubana desde inicios del siglo XIX, cuando las compañías francesas que se presentaban en New Orleáns hallaban en La Habana una plaza fuerte. A partir de 1838, el Teatro Tacón emula con los grandes coliseos del mundo. Los palcos se arriendan casi a perpetuidad y se forman bandos en torno a las divas de moda: la Gazzaniga —de cuyo apellido derivó el nombre de un dulce aún popular— la Gassier, la Frezzolini.

El fin de la dominación española no liquidó la fiebre operática. El Teatro Nacional, sucesor del Tacón, fue sede de aquellas temporadas que entre 1916 y 1921 propició el empresario italiano Adolfo Bracale, para las que trajo al país a muchos de los principales cantantes de la época: Tina Poli Randaccio, María Barrientos, Gabriela Bezanzoni, Hipólito Lázaro y hasta un tardío y ya enfermo Enrico Caruso al cual el propio Alejo recuerda en *El recurso del método* por el incidente del petardo que interrumpió la esperada función de *Aída* e hizo correr al divo, vestido de general egipcio, de manera nada marcial, por la calle Consulado.[286]

En 1923, es precisamente un homenaje al célebre barítono Titta Ruffo el que reúne, por primera vez, al Grupo Minorista, conformado por intelectuales ansiosos de lograr cambios urgentes en el arte y la sociedad cubanos. Entre ellos se encuentra el propio Carpentier.

El género lírico atraía de manera poderosa al joven escritor. El 15 de mayo de aquel año, apenas un semestre después de su debut como periodista en *La Discusión*, aparece su primer artículo, dedicado a la ópera "*La Bohème*",[287] a este seguiría, apenas quince días después, uno más notable: "La monotonía de los repertorios" donde se queja de que siempre anunciaban los títulos más comunes del romanticismo y el verismo italiano lo que falseaba "las nociones musicales del público".[288] Otro artículo de esa etapa: "Las tendencias actuales del teatro lírico" concluye con una afirmación que Alejo va a fundamentar a lo largo de su vida: la ópera —en contra de lo que piensan los veristas— no debe ser una copia mecánica de la realidad, sino una realidad en sí misma,

[286] Véase la recreación de aquellas temporadas de ópera fomentadas en La Habana por el empresario italiano Adolfo Bracale en *El recurso del método*, capítulo Cuarto, 13, Editorial de Arte y Literatura, Habana, 1974, pp. 215-232.

[287] Alejo Carpentier: "*La Bohème*", *La Discusión*, Habana, 15 de mayo de 1923, p. 3.

[288] AC: "La monotonía de los repertorios", *La Discusión*, 31 de mayo de 1923, p. 3.

con la autonomía que le concede su condición de producto artístico y todo intento de reproducir con exactitud lo cotidiano en ella termina en el fracaso.[289]

Su pensamiento está en función de la vanguardia, del "arte nuevo". Él, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla organizarán en 1926 unos "Conciertos de Música Nueva" en los que se escuchan por primera vez en Cuba obras de Stravinski, Malipiero, Ravel, Poulenc y Satie. Este ambiente de efervescencia está muy bien retratado en el capítulo "La conjura de *Parsifal*" de su fallida novela *El clan disperso*, donde el protagonista repasa al piano una partitura, encontrada de manera fortuita, de la "Danza de los siete velos" de la *Salomé* de Strauss.[290]

A partir de 1928, tras su espectacular fuga a París, Carpentier tiene sus propias experiencias en el arte lírico. Además de sus colaboraciones con el compositor Marius Francois Gaillard, supuestamente trabaja junto a Edgar Varèse en el libreto de la ópera *The one all alone* que quedó en proyecto. Aunque quizá la experiencia más definitiva sea la composición del texto para *Manita en el suelo*, ópera bufa en un acto y cinco escenas, dedicada al compositor Alejandro García Caturla, quien fue asesinado a punto de concluirla. Se trata de una obra que aunque sigue la pista del Stravinski de *La historia del soldado*, vence muchos prejuicios al vincular arte lírico y folclor afrocubano y unir el espíritu demoledor de la vanguardia con el más sano nacionalismo musical.

En este período, marcado por su contacto con lo más actual del género, Carpentier va a demostrar una especial intuición para discernir lo auténtico y renovador de lo que solo ostenta una modernidad aparente, de ahí su rechazo a *Johnny dirige la danza de Krenek*, pues aunque la obra está llena de locomotoras, teléfonos y receptores de radio, su forma musical es "totalmente arcaica".[291] Se orienta hacia valores muy seguros, sea la promoción en Occidente de la ópera nacionalista rusa —especialmente Boris Godunov que tanto admiraba— o el estreno de partituras fundamentales, desde el *Wozzeck* de Alban Berg hasta el *Edipo* de Enesco.

Tras su intermedio cubano, entre 1939 y 1945, motivado por la Segunda Guerra Mundial, el intelectual se establece en Caracas. Comienza la madurez para un pensamiento que no excluye a la ópera de sus disquisiciones, así lo demuestran decenas de artículos dedicados al género en la sección *Letra y solfa* de *El Nacional*, pero el texto que resultará paradigmático, a pesar del olvido al que el propio autor lo condenara

[289] AC: "Las tendencias actuales del teatro lírico", *El Heraldo*, Habana, 19 y 28 de octubre de 1924, p. 7.

[290] AC: "La conjura de Parsifal", en: *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, Habana, enero-abril, 1975, pp. 25-30.

[291] AC: "Johnny dirige la danza", *Carteles*, Habana, 12 de agosto de 1928, pp. 14, 56-57.

durante muchos años, es el ensayo "Tristán e Isolda en Tierra Firme", publicado a mediados de 1949, en la revista *Cultura Universitaria*.[292]

La motivación inicial para su escritura había sido el estreno del drama lírico *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, en octubre de 1948 en el Teatro Municipal de Caracas. Hasta entonces había sido patrimonio de escenarios europeos y norteamericanos. Según Alejo, la obra del compositor alemán contiene un potencial revolucionario para los jóvenes de América. Si hacia 1921, los intelectuales de vanguardia eran antiwagnerianos, por defender a aquellos creadores europeos que les parecían más renovadores, desde Debussy hasta Stravinski, una década después, va haciéndose visible el valor de la raíz romántica, que, para Carpentier, lo mismo nutre la narrativa de Kafka que el atonalismo de Schönberg, pues mira al romanticismo no como un período artístico sino como una actitud ante la creación que encuentra en obras de épocas tan diversas como la música religiosa de Palestrina y Gabrielli, en la ópera *Armida* de Lully y en el propio *Tristán*.

Alejo destaca el poder de los dramas líricos wagnerianos cuyos argumentos conservan su vitalidad mucho después de que su escritura musical ha dejado de parecer agresiva, de modo que recomienda:

> Hay que realizar con lo latinoamericano algo semejante a lo que Wagner realizó con lo romántico y lo alemán. Esto, desde luego, muy lejos del monstruoso intento de construir Tetralogías indias o de escribir dramas líricos en que veamos cantar a Bolívar en dúo con San Martín en la famosa entrevista de Guayaquil. Pero es indudable que Wagner se valió de sus mitos, de su patrimonio cultural, como nosotros, tarde o temprano, tendremos que valernos de nuestros mitos y de nuestro ubérrimo patrimonio cultural.[293]

La defensa del Romanticismo como definitorio para el ser de América Latina quedaría relegada, en el propio año 1949, con la edición de su novela *El reino de este mundo*, precedida por el célebre prólogo en el que formula el concepto de "lo real maravilloso americano", a la luz del cual su obra ha sido explicada y juzgada, a veces demasiado al pie de la letra.

---

[292] AC: "Tristán e Isolda en tierra firme", *Cultura Universitaria*, Caracas, mayo-junio de 1949, pp. 23-61.

[293] AC: "Tristán e Isolda en tierra firme". Citado por Leonardo Acosta: *Alejo en Tierra Firme. Intertextualidad y encuentros fortuitos*, Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2004, Anexos, p. 292.

Mas la influencia de la ópera en su escritura persiste, y aún se acrecienta en su narrativa. Baste con recordar, por solo citar un par de ejemplos, en *Los pasos perdidos* la escenificación de *Lucía de Lammermoor* de Donizetti en un teatro estilo Segundo Imperio, donde, tanto los cantantes como el público encarnan una era romántica perdida ya en el ámbito de las ciudades modernas y, como acota Mouche, la función evoca "la *Lucía* vista por Madame Bovary en Rouen"[294]; en *El recurso del método* la función de *Peleas y Melisanda* de Debussy que el Primer Magistrado contempla perplejo, como un signo de los nuevos tiempos en la escena y fuera de ella.[295] Sin embargo es en *Concierto barroco* donde la presencia del género lírico llega a tener un rol definitorio.

Se ha repetido, una y otra vez que esta obra es un *divertimento*, tras el lugar común creo que se oculta cierta miopía: con ello se pretende asociar la breve extensión de la novela con una discreta "inferioridad" respecto a otras de mayor talla del autor como *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*. Nada más lejos de la verdad. Lo que sí podríamos afirmar es que su estructura resulta cercana a dos géneros musicales: el *concerto grosso* típico del barroco y la ópera veneciana del mismo período.

El texto pudiera contemplarse como una representación operática —que incluye en su interior otra ópera, el *Montezuma* vivaldiano— y que tiene en el capítulo inicial su obertura, la cual reproduce el esquema italiano: un *Allegro* que comienza con el largo pasaje enumerativo de la platería: "De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platas recogía el jugo de los asados; de plata los platos fruteros…"[296]; un *tempo* que se hace más lento en esa descripción de las horas nocturnas que preceden a la partida, e incluye la fiesta privada del Amo, Francisquillo y la "visitante nocturna" y una tercera sección, la más breve, que retoma en las líneas finales del capítulo el tema de la plata: "ya el Amo y su visitante nocturna habían marchado a la habitación de los santos en marcos de plata para oficiar los júbilos de la despedida en la cama de las incrustaciones de plata, a la luz de los velones puestos en altos candelabros de plata"[297],

[294] AC: *Los pasos perdidos*, capítulo segundo, V, Editorial Arte y Literatura, Habana, 1976, p.72.

[295] AC: *El recurso del método*, capítulo segundo, 2, pp. 46-50. Las reacciones del Dictador ante el extraño drama lírico de Debussy reproducen la actitud del público de la Ópera Cómica de París, cuando esta partitura se estrenó en 1902. La función de la novela tiene lugar en el Metropolitan Opera House, con la participación de Mary Garden, que fue la gran difusora de la obra en Estados Unidos. Alejo dedicó a esta ópera el artículo "1902- Peleas y Melisenda-1952", *El Nacional*, Caracas, 18 de mayo de 1952.

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

[297] Ibíd., p.16.

de un modo que nos recuerda también el esquema básico de la forma sonata: A-B-A', que precisamente vino a extenderse en música a partir de las oberturas de ópera y los conciertos. Resulta evidente que entre el discurso narrativo y el musical existe en esta obra un diálogo continuo, una relación interdiscursiva que tiene su momento central en la representación del *Montezuma*.

Toda la novela es una puesta en escena de sesgo más o menos operático, como si la creación vivaldiana hubiera crecido desmesuradamente hasta devorar el resto del espacio narrativo. Teatral es la entrada que el Amo ha pretendido hacer en la Europa de sus antepasados: "la gran entrada, la señalada aparición, que había soñado hacer en los escenarios a donde llegaría"[298] con la utilería y tramoya del caso, que incluían un servidor de aspecto exótico tañendo una vihuela mexicana; representación es la gran mascarada del carnaval veneciano que contiene toda la acción en los capítulos del IV al VII y que incluye dentro de ella otras representaciones: el *concerto grosso* que deriva en *jam session* en el Ospedale della Pietá, el diálogo en el cementerio donde los tiempos se invierten y los vivos en la novela dialogan sobre los muertos futuros, la función de ópera y el propio capítulo final, con su cambio de tiempo y decorado que es la preparación para un nuevo concierto, el de la trompeta que convoca al Fin de los Tiempos y anuncia otra representación: la del advenimiento de un Mundo Nuevo.

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

Esta novela resulta ejemplar para quien desee estudiar el fenómeno de la intertextualidad en Alejo: no solo están allí las habituales parodias, alusiones, imitaciones y homenajes a otros textos literarios, sino que se usa y abusa de ese peculiar forma de lo intertextual que es el procedimiento interdiscursivo: el diálogo de lo literario con

[298] Ibíd., p.19.

otros discursos artísticos. El resultado no es un simple pastiche sino una representación que bajo la apariencia lúdica recapitula las principales interrogantes vitales y artísticas del escritor.

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

> Pero el cuadro de las grandezas estaba allá, en el salón de los bailes y recepciones, de los chocolates y atoles de etiqueta, donde historiábase, por obra de un pintor europeo que de paso hubiese estado en Coyoacán, el máximo acontecimiento de la historia del país. Allí un Montezuma entre romano y azteca, algo César tocado con plumas de quetzal, aparecía sentado en un trono cuyo estilo era mixto de pontificio y michoacano, bajo un palio levantado por dos partesanas, teniendo a su lado, de pie, un indeciso Cuauhtémoc con cara de joven Telémaco que tuviese los ojos un poco almendrados. Delante de él, Hernán Cortés con toca de terciopelo y espada al cinto —puesta la arrogante bota sobre el primer peldaño del solio imperial—, estaba inmovilizado en dramática estampa conquistadora. Detrás, Fray Bartolomé de Olmedo, de hábito mercedario, blandía un crucifijo con gesto de pocos amigos, mientras Doña Marina, de sandalias y huipil yucateco, abierta de brazos en mímica intercesora, parecía traducir al Señor de Tenochtitlán lo que decía el Español. Todo en óleo muy embetunado, al gusto italiano de muchos años atrás […] con puertas al fondo cuyas cortinas eran levantadas por cabezas de indios curiosos, ávidos de colarse en el gran teatro de los acontecimientos, que parecía sacados de alguna relación de viajes a los reinos de la Tartaria…[299]

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

[299] Ibíd., p.11.

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

Cada uno de los momentos de la novela conduce al Señor hacia la representación mayor, la de la ópera que permitirá la purificación, el reconocimiento de su propio ser. Lo anuncia el aldabonazo nocturno que está a la mitad del primer capítulo — reminiscencia de aquel de Víctor Hugues que cambia el destino de una familia en *El siglo de las luces*, pero también de los primeros acordes de la *Quinta sinfonía* de Beethoven, expresión del "destino que llama a la puerta"— y seguirán anunciándolo sucesivos pasajes: la llegada a La Habana asolada por la peste y el obligado apartamiento en Regla, donde se produce el encuentro con Filomeno y la pequeña representación por este de los sucesos que dieron lugar a *Espejo de paciencia* y que Alejo, en juego intertextual, nos hace asociar con el pasaje de "el retablo de Maese Pedro" cervantino y de paso, con la ópera de cámara homónima de Manuel de Falla. Aquí hay ya trasuntos de ese proceso de invención mitificadora que hace del esclavo Salvador Golomón, cantado por Silvestre de Balboa, "una suerte de Aquiles, pues donde no hay Troya presente se es, a proporción de las cosas, Aquiles en Bayamo o Aquiles en Coyoacán".[300]

La ruta indicadora prosigue en el periplo europeo: la España decadente en el capítulo tercero, que ahora se le aparece al Indiano deslucida y pobre desde la arquitectura de Madrid y los autos sacramentales hasta los prostíbulos. La llegada a Venecia no es más brillante "entre evanescencias, sordinas, luces ocres y tristezas de moho a la sombra de los puentes abiertos sobre la quietud de los canales"[301]. Ya no es la Serenísima República opulenta de otros tiempos, sino una ciudad venida a menos cuya imagen puede encarnarse en la del Bucentauro "todo remendado de tablones disparejos y duelas de barril, maltrecho pero todavía vistoso y engreído"[302] que parece una parodia del lienzo *La partida del Bucentauro* de Francesco Guardi, en clave deconstructiva.

[300] Ibíd., p.24.
[301] Ibíd., p.33.
[302] Ibíd., p.34.

El carnaval veneciano es para el novelista, en realidad, la oportunidad para mostrar las máscaras con las que se encubre la fatiga de una sociedad que ha ido perdiendo una serie de paradigmas. Todo se resume en ese "universal fingimiento de personalidades, edades, ánimos y figuras"[303]. Él mismo se ha vestido con las ropas de un Moctezuma semejante al de su cuadro: se ha hecho personaje dentro de la representación y lo caprichoso del traje es muestra de su propia condición: mixtura de elementos auténticos con falsificaciones.

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

> —"Buen asunto; buen asunto para una ópera…" —decía el fraile, pensando, de pronto, en los escenarios de ingenio, trampas, levitaciones y *machinas*, donde las montañas humeantes, apariciones de monstruos y terremotos con desplome de edificios, sería del mejor efecto, ya que aquí se contaba con la ciencia de maestros tramoyistas capaces de remedar cualquier portento de la naturaleza, y hasta de hacer volar un elefante vivo, como se había visto recientemente en un gran espectáculo de magia.[304]

Efectivamente, la ópera veneciana se había convertido en las primeras décadas del siglo XVIII en un espectáculo sui géneris. Quedaban atrás los empeños del siglo anterior por resucitar la tragedia griega y dar jerarquía a la palabra por encima del lucimiento vocal. El desarrollo de la técnica del canto convirtió a la voz humana en instrumento dominante y a ella subordinaron el resto de los elementos de la representación: comenzaba el imperio de las *primas donnas* y los *castrati*. Por otra parte, mientras en Roma la ópera seguía siendo cosa de las élites, en Venecia ella se aburguesó y sentó sus reales en los teatros públicos. Los asistentes de cualquier condición estaban interesados solamente en los pasajes de virtuosismo cantados por los solistas y en la brillantez y variedad de las tramoyas. El argumento pasó a ser apenas un pretexto.

Vivaldi, que fue un gran impulsor de la música instrumental, hasta el punto de que sus conciertos fueron tomados como modelo por otros compositores como Juan Sebastián Bach, en el teatro se comportó como un empresario. Compuso casi medio centenar de óperas, de las que ha sobrevivido apenas la quinta parte y muchas de ellas carecen de un interés especial. Quizá lo llamativo es que, a diferencia de otros colegas a

[303] Ibíd., p.35.
[304] Ibíd., p.36.

quienes bastaban los asuntos de la historia y la mitología clásicas, el compositor encontraba sus asuntos en orbes diferentes: había estrenado en 1719 un *Teuzzone*, con libreto de Apostolo Zeno, que se desarrollaba en un imaginario Imperio de China, antes de que para su *Griselda* de 1735 encargara al mismo escritor la adaptación de un cuento del *Decamerón*. De ahí que al Vivaldi histórico, tanto como a su alter ego de la novela carpenteriana, no le pareciera extraño el componer en 1733 un *Montezuma*.

No es posible seguir paso a paso la novela de Alejo en este discurso: el encuentro del Indiano en la *Botteghe di Caffé* con tres compositores: Vivaldi, el napolitano Domenico Scarlatti y el sajón residente en la corte británica Federico Handel, todo en un hipotético carnaval de 1709. En ese año, transcurre el más célebre de los capítulos de la obra, el quinto, donde la sala de música del Ospedale sirve de escenario para un concierto en que participa Vivaldi con su orquesta femenina, Scarlatti en el clave, Handel en el órgano y Filomeno con toda una batería improvisada. En aquel "concertante", que deviene antecedente de las *jam sessions* o "descargas" de jazz, se improvisa una de esas danzas corales conocidas como *farandole* que es en realidad una versión, a lo barroco veneciano, del antiguo "Canto para matar culebras", de origen afrocubano, en estilo de comparsa habanera, que aquí alterna su estribillo criollo: "La culebra se murió / Ca-la-ba-són, / Son-són"[305] con las inflexiones pseudolatinas de *Kábala-sum-sum-sum*. Lo que Handel llama al final "algo así como una sinfonía fantástica"[306] en anacrónica anticipación de la obra del romántico Berlioz.

Sin embargo, el capítulo sexto, es mucho más importante para nuestro propósito. Los personajes, para descansar después de la fiesta, se van a desayunar y reposar al Cementerio. El tiempo, que desde el inicio de la novela ha fluido de forma lineal, en un hipotético 1709, se detiene, más aún, desaparece, para propiciar un diálogo donde los supuestos vivos juzgan a muertos que en realidad vivirán en tiempos venideros. Como en las novelas de aprendizaje, el personaje tiene que pasar por varias pruebas: el carnaval de la calle, un interregno de placer musical y erótico en el Ospedale y desembocar en la tierra de los muertos para presenciar un diálogo filosófico sobre el arte, la cultura y la posteridad.

Aunque no hay que desechar otras fuentes literaria para este capítulo, desde la *Divina comedia*, pasando por los diálogos filosóficos del Renacimiento y *Los sueños* de

[305] Alejo se vale del tradicional "Canto para matar culebras" que fue transcrito y arreglado por Ramón Guirao. Posiblemente lo consultó en: José Lezama Lima: *Antología de la poesía cubana*, tomo III, Editora del Consejo Nacional de Cultura, Habana, 1965, pp. 177-179. El estribillo según Guirao es: "¡Calabasó-só-só!".

[306] AC: *Concierto barroco*, p. 47.

Quevedo, hasta el *Adán Buenosayres* de Marechal, es inevitable recordar la comedia *Las Ranas* de Aristófanes, donde Dionisos desciende a los infiernos para buscar a un autor dramático que impida la decadencia de la tragedia y se produce la disputa entre Esquilo y Eurípides, dirimida a favor del primero. Carpentier conocía la pieza porque le había dedicado, cuando contaba apenas dieciocho años, el tercero de sus artículos periodísticos conocidos.[307]

¿Qué muertos son "evocados" en este diálogo? Dos de las figuras paradigmáticas de la Modernidad: Richard Wagner, de quien ya Carpentier se había ocupado en su ensayo de 1949 e Igor Stravinski, el autor de la partitura más audaz y discutida de las primeras décadas del siglo xx, el ballet *La consagración de la primavera* (1913), pero también el hombre que transita muy rápidamente de la cima de lo moderno a la posmodernidad, con su supuesto retorno al clasicismo a partir de 1920 y que fue el primero en hacer un escándalo de procedimientos hoy comunes como la apropiación, la imitación, el homenaje, la parodia, el pastiche, en obras que confundieron por igual a los conservadores y a los partidarios de la música de vanguardia, baste con recordar la ópera *The Rake's Progress*, estrenada, precisamente en Venecia, en 1951.

Alejo, con su pensamiento tan apegado a la vez al racionalismo y a la vanguardia, no comprende la filosofía esencialmente posmoderna que anima a este creador, y en *Concierto barroco* decide ajustarle cuentas, aprovechando que el compositor hubiera sido enterrado en el cementerio de la isla San Michele. De ahí ese diálogo entre Vivaldi y Handel ante su tumba:

> —"Buen músico —dijo Antonio—, pero muy anticuado, a veces, en sus propósitos. Se inspiraba en los temas de siempre: Apolo, Orfeo, Perséfona —¿hasta cuándo?—".“Conozco su *Oedipus Rex* —dijo el sajón—: Algunos opinan que en el final de su primer acto —¡*Gloria, gloria, gloria, Oedipus uxor*!— suena a música mía".“Pero… ¿cómo pudo tener la rara idea de escribir una cantata profana sobre un texto en latín? —dijo Antonio—. "También tocaron su *Canticum Sacrum* en San Marcos[308] —dijo Jorge Federico—: Ahí se oyen melismas de un estilo medieval que hemos dejado atrás hace muchísimo tiempo—". "Es que esos maestros que llaman avanzados se preocupan tremendamente por saber lo que hicieron los músicos del pasado —y hasta tratan, a veces, de remozar sus estilos. En eso, nosotros

[307] AC: "Las ranas, de Aristófanes", *La Discusión*, La Habana, 3 de diciembre de 1922, p. 2.

[308] El *Canticum Sacrum* fue estrenado en la Basílica de San Marcos en Venecia en 1955. Allí Stravinski mezcló elementos de la técnica dodecafónica con otros provenientes del canto medieval y su propio estilo.

somos más modernos. A mí me importa un carajo saber cómo eran las óperas, los conciertos, de hace cien años. Yo hago lo mío, según mi real saber y entender, y basta".[309]

En el diálogo, se encadena la crítica a Stravinski con la vuelta a la mirada sobre América, la alusión de Handel a una afirmación del ruso: el que Vivaldi había escrito en realidad seiscientas veces el mismo concierto, el Cura Rojo replica que aún así, él no había llegado a componer una polca de circo para elefantes, refiriéndose a la *Circus polka* que Stravinski creó en 1942 en Estados Unidos, por encargo del empresario Barnum. Sin embargo eso hace afirmar a Handel: "Ya saldrán elefantes en tu ópera sobre Montezuma".[310] Cuando el Indiano protesta de que en México no hay elefantes, el sajón se apoya en las tapicerías del Quirinal dedicadas a "los portentos de las Indias" donde estos paquidermos aparecen junto a panteras, pelícanos y papagayos. Una vez más se reitera el motivo de la "invención de América" que presidirá toda la representación.

Como el tiempo está detenido, o perfectamente invertido, cuando los trasnochados conversadores regresan a sus hospedajes, pasan por el palacio Vendramin-Calergi, justo para presenciar la traslación del cadáver de Wagner, allí fallecido el 13 de febrero de 1883. La sintética descripción del cortejo es un homenaje de Carpentier al ambiente finisecular, a la pintura y la prosa modernista: "varias figuras negras —caballeros de frac, mujeres veladas como plañideras antiguas— llevaban, hacia una góndola negra, un ataúd con fríos reflejos de bronce"[311]. Aunque el escritor cubano admire al creador de *Parsifal* no puede evitar ironizar a su costa: el barquero que los conduce —una especie de Caronte en ese mundo subterráneo— es quien pronuncia una especie de "despedida de duelo" por el músico alemán: "Parece que escribía óperas extrañas, enormes, donde salían dragones, caballos volantes, gnomos y titanes, y hasta sirenas puestas a cantar en el fondo de un río. ¡Díganme ustedes! ¡Cantar debajo del agua! Nuestro Teatro de la Fenice no tiene tramoya ni máquinas suficientes para presentar semejantes cosas".[312]

Por cierto, la alusión a La Fenice es posible porque supuestamente han pasado durante la noche del 1709 en que ocurre la acción al amanecer de 1883, pues ese teatro se inauguró en 1792, cuando ya los tres compositores de la novela llevaban décadas

[309] AC: *Concierto barroco*, p. 53.

[310] Ibíd., p. 54.

[311] Ibíd., p. 56.

[312] Ibídem.

verdaderamente muertos. Se trata de un juego como el de hacer trasladar el féretro de Wagner en "la locomotora de Turner con su ojo de cíclope ya encendido",[313] evidente homenaje a un cuadro del pintor inglés Joseph Mallord William Turner, pintado en 1844, que llevaba por título el muy singular de *Lluvia, vapor y velocidad: el camino de hierro de la Great Western*. Como podrá suponerse la tal locomotora jamás pasó el Canal de la Mancha, pero como este paisajista, una de las figuras singulares del impresionismo inglés, había pintado en 1835 su óleo *El Gran Canal de Venecia*, no estaba de más incluirlo en el pastiche.

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

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

El libretista Alvise Giusti había tomado como fuente la *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América septentrional, conocida con el nombre de Nueva España* del escritor español Antonio de Solís y Rivadeneyra (1610-1686), poeta gongorino, dramaturgo imitador de Calderón y Cronista Mayor de Indias. Para cumplir con ese cargo redactó su *Historia*… aparecida en 1684. Solís simplemente tomó la crónica, de por sí manipulada, de Francisco López de Gómara y la mezcló con las cartas de relación de Cortés, el testimonio de Bernal Díaz y su propia imaginación,

[313] Ibídem.

pues lo que le interesaba no era la verdad del discurso, sino su elegancia. El libro es un ejercicio de estilo. Su labor es en gran medida escénica, lo que cuenta sobre todo es la gran tramoya barroca del lenguaje.

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

De hecho son pocas las huellas que hemos podido rastrear de la Crónica en el libreto. La acción propiamente dicha del drama lírico deriva de los libros cuarto y quinto. El capítulo inicial del IV muestra a Moctezuma prisionero de los españoles y podría corresponder lejanamente con la escena inicial del primer acto, a lo que se asociaría el capítulo XV, donde alude a varios intentos de suicidio del soberano destronado y al dedicarle un panegírico, a propósito de su muerte, se refiere a las dos o tres hijas que casaron con españoles y a las "reinas que residían en el palacio real con igual dignidad", una de las cuales, soberana de Tula, era la madre de Guatimozín, pero no hay rastros de la Mitrena de Giusti.

Aunque Moctezuma ya ha muerto en la crónica, el libretista le adjudica acciones posteriores a su deceso: en el capítulo XVI del Libro Cuarto está la batalla por la toma de la torre o "adoratorio" y la orden de Cortés de darle fuego, de lo que se deriva parte de la acción de la última sección del acto segundo y el inicio del tercero, aunque se adereza con una serie de fantasías como la prisión en la torre de Ramiro —hermano de Cortés en la ópera, nunca nombrado en el libro histórico— y se atribuye el incendio, desde luego, al general azteca Asprano, para reforzar su "barbarie". El capítulo final del novelesco relato de Solís —el XXV del V Libro— se refiere a la batalla en la laguna, decisiva para la toma de la capital del imperio y la prisión de Guatimozín y sus familiares entre ellos a "la emperatriz" —sobre lo que forja el libretista italiano su final feliz con las bodas de Ramiro y Teutile— y la reconciliación entre Fernando —que es Hernán Cortés— con Montezuma y Mitrena.

Alejo no conoció la música de esta ópera pero llegó a sus manos el programa del estreno, con su relación de "escenarios" y el libreto o al menos la relación de números, por lo que puede seguir la representación con cierta fidelidad aunque se tome, a su vez, libertades sobre la ya libérrima adaptación de Giusti. Ejemplo de ello es el intento de

sacrificar a Teutile al que alude Carpentier, que viene a suplantar el que en el libreto se procura hacer con Ramiro. Ella, desde luego, tampoco aparece en la crónica, pues también es un personaje imaginario. ¿Por qué se empeña Alejo en un hipotético holocausto de la hija de Montezuma? Por una simetría clásica piensa en el mito griego de Ifigenia. Teutile e Ifigenia son candidatas a víctimas del pragmatismo de un padre fanático y en circunstancias de guerra semejantes, una es sustraída del cruento ritual por la intervención divina, la otra, porque el escritor cubano añade un enredo más a los muchísimos del libreto de Giusti: "Bueno: como ocurrencia de clásica inspiración puede pasar" —opina el indiano".[314]

La representación de la ópera permite al narrador acudir a una serie de procedimientos, destinados todos a lograr un objetivo superior: la "purificación" del Indiano a partir de los ecos que en él despierta la historia propia narrada por el Viejo Mundo. El primero de estos recursos es el de las afinidades o equivalencias a nivel de contexto, con esa capacidad asociativa que es uno de los rasgos más fácilmente reconocibles en su narrativa, puede, a través de los ojos de su personaje, mostrarle que el escenario que representa la ciudad de México y el palacio del Emperador es equivalente a una visión del puerto de Barcelona, mientras que el puente que comunica con la mansión regia es "harto parecido, tal vez, a ciertos puentes venecianos"[315] y la ficticia Emperatriz Mitrena tenía "un traje entre Semíramis y dama del Ticiano"[316]. Europa solo puede representarse a América a través de sustituciones, de metáforas más o menos afortunadas, pero raramente puede o quiere acertar con el recto sentido histórico.

Un detalle que no puede pasarse por alto es la recurrencia al paralelo entre Montezuma y Jerjes, que ha aparecido en el capítulo anterior cuando el Preste Antonio ante la historia del primero exclama: "ese personaje de emperador vencido, de soberano desdichado, que llora su miseria con desgarradores acentos… Pienso en *Los Persas*, pienso en Jerjes"[317], lo que motiva la indignación del sajón Handel, quien en 1738 va a producir precisamente un *Jerjes* que ha quedado como una de sus óperas más famosas. Este nexo se reitera en un momento del acto segundo de la ópera de Vivaldi, en el diálogo entre Cortés y la Emperatriz —que debe corresponder a la escena cuarta que comienza con el recitativo "*Fernando il gran momento*"— allí "se entrega la mexicana a un patético lamento donde un acento evocador de la Reina Atossa de Esquilo se mezcla

[314] Ibíd., p. 66.
[315] Ibíd., p. 60.
[316] Ibíd., p. 61.
[317] Ibíd., p. 50.

(en ese comienzo que escuchamos ahora) a un cierto derrotismo malinchero"[318]. Y, ya cerca del fin de la ópera, en la escena décima del tercer acto —donde están el recitativo y aria "*Stelle vinceste, Dov'e la figlia*" que Carpentier traduce y transcribe parcialmente en su texto— viene a decirnos que el intérprete del Emperador "acudiendo a las últimas energías de una voz seriamente fatigada por la desbordada inspiración de Antonio Vivaldi, larga en heroico y sombrío esfuerzo, un lamento en todo digno del caído monarca de *Los persas*".[319]

¿Por qué tanta obsesión con la tragedia de Esquilo? En primer término porque funciona como una de esas equivalencias que facilitan la visión europea de lo americano, pero en segundo lugar, esto viene a asociarse con el contacto al que nos hemos referido al hablar de la huella de *Las ranas* de Aristófanes en esta novela: Alejo, como Dionisos en los infiernos, elige a Esquilo en detrimento de Eurípides, porque ve en el primero la grandiosidad, la fe en el arte, incontaminadas por el escepticismo y la sofística de las épocas de decadencia. Si en "Tristán e Isolda en Tierra Firme" se cuestiona: "Las Antígonas peinadas al gusto del día, los Edipos sin cadáveres de apestados, las guerras de Troya demasiado inteligentes"[320] en franca alusión a la *Antígona* de Jean Anouilh, el *Oedipus rex* de Cocteau y Stravinski y *La guerra de Troya no tendrá lugar*, comedia de Jean Giraudoux, en Esquilo y especialmente en *Los Persas*, encuentra esa renovada fe en el arte, que puede retratar con grandiosidad los sucesos contemporáneos y elevarlos a la altura del mito —de ahí su inequívoca atracción por el parlamento inicial de Atossa y por la escena final en que Jerjes sale con los vestidos desgarrados y todavía el arco en la mano para entonar con el coro el lamento por su derrota.

En último caso, la desigual y carnavalesca ópera de Vivaldi importa menos que la recepción que de ella hace el Indiano, capaz de lanzar "bravos" y gritar "Así fue" ante la naumaquia de la laguna de Texcoco y por el contrario, de indignarse ante el final feliz con sus gritos de "Falso, falso". De ahí que su diálogo con el músico al final del capítulo sea imposible, el Cura Rojo no ha cambiado, simplemente ha producido una pieza más para el carnaval, para lo ilusorio: "No me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética"[321] que complementa con la burla a los desatinados anacronismos de la tragedia *Zaira* de Voltaire y a esa América donde "todo es fábula" con sus Eldorados y Potosíes. La indignada réplica del Indiano es todo un juicio contra los autores de esas fábulas. Al remitirlo al *Orlando furioso* de Ariosto, lo

[318] Ibíd., p. 64.

[319] Ibíd., p. 67.

[320] AC: "Tristán e Isolda en tierra firme", en Leonardo Acosta: *Alejo en Tierra Firme*, p. 291.

[321] AC: *Concierto barroco*, p. 69.

está haciendo al pensamiento del Viejo Continente que quiso situar en las tierras recién descubiertas el asiento de muchos mitos del pasado y utopías futuras, a la relación entre la imaginación desatada en el poema del italiano y lo que los europeos atribuyen al Mundo Nuevo, pero que en realidad llevan con ellos.

Tras la representación, el Indiano cae en un sueño todavía más prolongado y profundo, del que despierta como *Orlando* —no el de Ariosto sino el de Virginia Wolf— si no cambiado de sexo, sí de siglo. Y se levanta para una especie de Apocalipsis, como anuncia la propia cita que abre el capítulo final, tomada de la primera carta de San Pablo a los Corintios, "Y sonará la trompeta…" de un versículo que sigue así: "y los muertos serán resucitados incorruptibles, y nosotros seremos transformados"[322].

La referencia no tiene un sentido religioso, sino alude a dos transformaciones que corren simétricas: una, la interior que se produce en el Indiano, al que la representación de ópera ha demostrado su alteridad respecto a la vieja Europa y lo ha incitado a retornar, transformado, a su tierra: "Y me di cuenta, de pronto, que estaba en el bando de los americanos, blandiendo los mismos arcos y deseando la ruina de aquellos que me dieron sangre y apellido"[323]; otra, apenas enunciada, que es la revolución social, encarnada en Filomeno, devenido trompetista, que con su toque preludia un Juicio Final o como dice él "Juicios de Gran Instancia" que son el ajuste de cuentas a las desigualdades sociales. Los personajes ahora marchan en dos tiempos diversos: el Indiano regresa a casa, habiendo redescubierto su "pasado" mientras que el servidor negro devenido músico se queda temporalmente en Europa, en espera de la revolución futura.

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

De hecho, las reflexiones finales de Filomeno son algo así como la prolongación de aquellas que en *El reino de este mundo* dan sentido final a la trayectoria de Ti Noel y a toda la novela. El gran trompetazo a la Modernidad, el desplome de la Europa mecanicista y racionalista, no llevan a Carpentier a un cerrado pesimismo, comprueba el fin

[322] I Cor 15,52.

[323] AC: *Concierto barroco*, p. 76.

de la historia, o mejor dicho, de cierta historia y la apertura a infinitas posibilidades en las que el arte participa. Su representación, más o menos posmoderna del Carnaval, tiene su punto final con una nueva profesión de fe en la obra humana:

> […] la Tierra esta, bastante jodida a ratos, no era ni tan mierda ni tan indigna de agradecimiento como decían algunos —que era, dijérase lo que se dijera, la Casa más habitable del Sistema— y que el Hombre que conocíamos, muy maldito y fregado en su género, sin más gentes con quienes medirse en su ruleta de mecánicas solares (acaso Elegido por ello, nada demostraba lo contrario) no tenía mejor tarea que entenderse con sus asuntos personales. Que buscara la solución de sus problemas en los Hierros de Ogún o en los caminos de Eleguá, en el Arca de la Alianza o en la Expulsión de los Mercaderes, en el gran bazar platónico de las Ideas y artículos de consumo o en la apuesta famosa de *Pascal & Co. Aseguradores*, en la Palabra o en la Tea —eso era cosa suya. Filomeno, por lo pronto, se las entendía con la música terrenal— que a él, la música de las esferas, lo tenía sin cuidado.[324]

La novela concluye con una estruendosa coda en la que se mezclan: la trompeta de Armstrong tocando sus blues apoyada por un jazzband, que se confunde con el motete del *Espejo de paciencia*, el "Aleluya" del oratorio *Mesías* de Handel, referencias musicales bíblicas[325] y la propia trompeta de Filomeno. No es posible desechar la idea de que en la imagen final de este haya un inconsciente homenaje intertextual al final de la ópera *Johnny dirige la danza de Krenek*, en el que el músico negro toca su violín sobre el reloj de la estación de trenes, que se convierte en globo luminoso y desde allí conduce a todos en el baile.

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

[324] AC: *Concierto barroco*, pp. 81-82.

[325] Especialmente del libro de Daniel (Dn 3,10).

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

Mas allí no concluían las peripecias: el músico mexicano Samuel Maínez, quien conoció de estas puestas, quedó escandalizado, como el Indiano, con las mixtificaciones del libreto, e indignado con Solís tanto como con Giusti, decidió rescribir la ópera desde una visión más exacta de la historia con la colaboración de dos compatriotas: Antonio López Austin y Miguel León Portilla, sustituyó la lengua italiana por el náhuatl, y añadió a la orquestación original instrumentos prehispánicos. Le sirvió de musa en tal empresa la joven violinista tlalpeña Audrey Toxcatl de Schmilker, descendiente del rey Moctezuma. Se puso un fragmento en concierto en la sala Nezahualcoyotl en México en 2007 y para el año en que vivimos se proyectaba una puesta nada menos que en el teatro La Fenice de Venecia que quién sabe si tendrá lugar.

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

Ana María González Mafud[326]

La enseñanza de la lengua y la aprehensión del ser cubano

Ana María González Mafud (La Habana, 1952). Profesora Consultante de la Universidad de La Habana. Profesora visitante en universidades europeas, norteamericanas y latinoamericanas. Presidenta de la Subcomisión de Español del Ministerio de Educación de la República de Cuba. Miembro correspondiente de las Academias Panameña y Boliviana de la Lengua.

Sé que entre los ingenieros es muy frecuente la expresión "si funciona, no lo toques". De manera que por simple oposición podríamos decir "si no funciona, tócalo". Entonces si el tema que deseo tratar, *La enseñanza de la lengua y la aprehensión del ser cubano*, es asunto que no está funcionando bien, me permito, sin ser irreverente ante nuestra Academia, asumir el estribillo del cubanísimo Adalberto Álvarez y formar el "toca-toca"; es decir, voy a compartir con ustedes inquietudes y preocupaciones no solo de quienes tenemos en el magisterio nuestro más auténtico sentido de la vida, sino de las instituciones educativas, la familia y la sociedad en sentido general.

Cuba, país que hizo una histórica y nutriente revolución educacional, se enfrenta hoy día a un enorme desafío en la enseñanza de la lengua materna, que ha sido expuesto, en uno u otro sentido, en los informes que se elaboran para los análisis del desarrollo del curso escolar. De modo que en esos documentos y en las noticias brindadas por nuestra prensa se reconoce: "la insuficiente preparación de los docentes, en particular de los profesores generales integrales, lo que incide en la calidad de las clases y los niveles de conocimientos de los alumnos; el déficit de 8192 maestros; el escaso hábito de lectura, así como los problemas de caligrafía y ortografía".[327]

Es así que en nuestro caso debemos distinguir al menos dos grandes zonas del conflicto: de un lado, los problemas que tienen que ver con cuestiones estrictamente teóricas: concepción de la enseñanza de la lengua, papel de la gramática, diferencias de terminología lingüística, desvinculación entre la investigación lingüística y la

[326] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 25 de junio de 2009.

[327] Leticia Martínez Hernández: "Muchos y difíciles retos para la educación cubana", en periódico *Granma*, La Habana, junio de 2008.

enseñanza-aprendizaje de la lengua; así como con la formulación práctica en el diseño de planes y programas de estudio y la elaboración de libros de texto; de otra parte, la cuestión del profesorado tanto en lo que se refiere a su formación, y permanente superación, como en cuanto al reconocimiento social y estímulos existentes para acercarse a la profesión y permanecer en ella.

Explicar los problemas que hoy presentan nuestros alumnos en el dominio de la lengua española, es de mayor alcance y complejidad que la caligrafía y la ortografía, lógicamente básicas. Nada o casi nada cumplirá nuestras expectativas si vamos dejando de la mano el desarrollo de las destrezas comunicativas orales y escritas. Pero analizar todos los elementos que se involucran en el proceso de enseñanza-aprendizaje excede, por respeto al llamado eufemísticamente tiempo libre de los presentes, los propósitos de esta intervención. Dejo también para otra ocasión o para voces más autorizadas, la reflexión sobre la literatura, su enseñanza y su relación con el aprendizaje de la lengua.

Prefiero, entonces, seleccionar algunos aspectos y definir propuestas que, en mi modesta opinión, podrían contribuir a transformar, en lo que resulte necesario, los conceptos y las prácticas que hoy animan la enseñanza de nuestra lengua española en Cuba.

I

Donde "toco" la enseñanza de la lengua en su vínculo con la identidad cultural

Para asunto tan sensible, cuando se quiere saber cómo somos o mejor quiénes llegaremos a ser si de idioma se trata, recordemos que hace aproximadamente noventa años que Américo Castro sentenció: "La enseñanza del idioma en la escuela primaria condiciona todos los demás trabajos intelectuales que hayan de realizarse en aquella […]. El cultivo de esa forma suprema de expresión afecta a todas las actividades del espíritu, a lo emotivo y a lo intelectual. Y lo que hagamos por educar a nuestro alumnos como hablantes vale más aún que por su contenido, por su valor formativo"[328]. Más allá de coincidencias o disentimientos con el resto de las ideas que formula Américo Castro en este trabajo, lo cierto es que aún en nuestros días no existe una clara conciencia del papel que puede desempeñar la lengua en la formación de valores, en el afianzamiento de una cultura, en la conformación, en definitiva, de una actitud y una conciencia de su identidad nacional.

[328] Américo Castro: *La enseñanza de la lengua en España,* Librería General, Madrid, 1922, p. 9.

En este sentido, afirma Antonio Garrido: "El aprendizaje de la lengua es el medio primero en la formación integral de la persona y debe estar en la base de toda formulación de los campos a los que en mayor o menor grado debe dirigirse y penetrar la enseñanza"[329].

Por su parte, Humberto López Morales comenta: "Un buen dominio de la lengua materna, es la llave que abre la puerta al mundo, que no solo nos ayuda a conocerlo en toda su integridad, sino que además, nos da acceso a él de manera activa: podemos incorporarnos, interactuar y participar de él plenamente"[330].

De tal suerte, agregaría yo, un mal dominio de la lengua cerraría esas mismas puertas y accesos. En consecuencia, si nuestro acercamiento a ese mundo es limitado, si nuestro vínculo con él es inadecuado, también nuestros conocimientos lo serán, nuestro saber será defectuoso e incompleto. Y "si todo esto es cierto en el plano cotidiano, imagínese la importancia que estas deficiencias alcanzan cuando nos movemos en niveles del saber científico. Ahí, junto a las destrezas comunicativas propiamente lingüísticas, es preciso manejar un pensamiento crítico; cuyos mecanismos se adquieren simultáneamente con las técnicas de producción y comprensión de discursos complejos de diversas modalidades, en particular, las argumentales"[331].

Lo que pudiera parecernos obvio, entra en otra dimensión cuando, ya en la casi finalizada primera década del siglo xxi, asistimos a un proceso de cambios de consecuencias imprevisibles en el que el uso de especializadas técnicas generan considerables transformaciones en todos los órdenes de la vida. Se crean nichos basados en la información, en la informática y la tecnología.

Y en ese nuevo orden que se fundamenta en las comunicaciones, la información y el conocimiento, orden que aceleradamente se hace más simbólico, el lenguaje y las lenguas han de desempeñar un papel decisivo, ya que la creación de riqueza depende, en grado importante, de la rápida distribución de los datos, ideas y símbolos. Por ello la enseñanza de la lengua que es, por antonomasia, procesadora de información, organizadora del conocimiento y generadora de un universo de ideas, adquiere hoy una gran responsabilidad.

---

329 Antonio Garrido: "Lexicografía y enseñanza", en: *La enseñanza del español como lengua materna*, Actas del II Seminario Internacional sobre aportes de la lingüística a la enseñanza del español como lengua materna. Humberto López Morales (editor), Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, p. 31.

330 Humberto López Morales: *La enseñanza del español en el mundo hispánico*. Proyecto de Investigación. Propósito del proyecto. Primera parte. Versión digital.

331 Ídem.

En este mundo globalizado la lengua es esencial para crear sentimientos de pertenencia a una identidad cultural. "La formación de las identidades", nos dice Maritza García Alonso, tiene lugar en la actividad y la comunicación humanas, mediante interacciones en las cuales, por muy fuertes que sean los mecanismos de poder, formación o seducción, unos y otros polos de la interacción reciben, ofrecen y cambian; unos y otros son activos.[332]

La estrategia de esa formación cultural propia tiene en el conocimiento de la lengua española, un vehículo de inestimable valor para preservar la memoria y legitimar la tradición, así como para conocer el presente y su futuridad: que, para nosotros, es justamente la ecuación simbólica, racional, argumental y hasta por qué no, sensual, de lo que conocemos como el *ser cubano*.

Alejo Carpentier, para quien la base conceptual de su atención sobre el idioma no es solo de carácter estilístico, sino más bien de orden culturológico, enfoca el lenguaje como concreción de la cultura, nos dice:

> un idioma no es solamente […] "el conjunto de palabras y modos de hablar de un pueblo o nación" —como lo define en su capítulo primero el *Epítome de Gramática de la Real Academia*. Un idioma es fuera de lo fonético, fuera de lo ortográfico, el medio de expresión que ha sido perfeccionado, matizado, durante siglos, por el alma de un pueblo. Traduce su carácter, sus recónditas aspiraciones, su idiosincrasia. Se afianza en la historia, en la literatura, en el patrimonio espiritual de una raza o conglomerado humano.[333]

De manera que el desarrollo de la capacidad lingüística de los hombres es un factor esencial del capital que puede y debe acumular un país. Hablar una lengua es adquirir una cultura con todo ese bagaje de recursos que la hacen válida en el mundo de los hombres, es reveladora de lo individual y de lo social, porque la lengua es tangente con todo, es decir, lo "toca" todo, incluso lo intangible.

Bien sé que "no se llega a Zamora en una hora", pero urge evaluar cómo se expresa y, sobre todo, cómo se lleva a la práctica este concepto en los programas y asignaturas de lengua española, incluso en toda nuestra estrategia educativa. Sabemos que la lengua española sigue siendo asunto que atañe prioritariamente a los maestros que la enseñan, y a los alumnos que deben convertirla en instrumento esencial de su existencia humana.

---

[332] Maritza García Alonso: *Identidad cultural e investigación*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana "Juan Marinello", La Habana, 2002, p. 22.

[333] Alejo Carpentier: "El problema de la lengua universal", en: *Letra y Solfa. Literatura. Poética 8*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001, p. 156.

De modo que aspiramos a una enseñanza de la lengua que esté en la esencia misma del concepto de la formación del hombre, de sus valores, de sus sentimientos, de su modo de ser, apartándonos de criterios reduccionistas sobre corrección o incorrección, haciendo valer nuestros rasgos como variedad cubana de la lengua española. Pero atención con los extremos: ni adscripción dogmática al español de España que, por demás, sabemos que no es compacto, y sobre todo respeto de los elementos de esa variedad cubana, que caracterizan hoy la discreta diferenciación interna que distingue la lengua española en nuestro país. Tan grave puede resultar hacer que nuestros alumnos empleen el *vosotros*, como reducir a modelos únicos *la entonación* que establece diferencias entre las zonas occidental, central y oriental de nuestro país.

Así, al pretender cerrar este punto, ustedes se preguntarán cómo lograrlo: cómo actuar para que la lengua y su enseñanza sean vehículo de información, comunicación y expresión y símbolo de identidad; para que nuestros hablantes sientan el disfrute en el uso de su lengua. Por ello intentaré contribuir, en alguna medida, a este propósito.

II

Donde voy a "tocar" la ortografía y la gramática

La planificación integral para la enseñanza de la lengua española, incluida la que se ha realizado en nuestro país, ha debido atender, entre otros muchos aspectos, los siguientes:

1.- La consideración de que la lengua que se va a enseñar, debe situarse en el tiempo, es decir, el estudiante debe llegar al conocimiento del español actual, pero también debe tenerse en cuenta que el idioma es herencia cultural y cambio, resultado de la evolución histórico-social, característica de los procesos culturales. Esto es, no se puede desconocer que el lenguaje es una institución social, que se va modificando en el mismo sentido en que se transforman dialécticamente la sociedad y las personas.

2.- La determinación de qué lengua o modelo de lengua debe enseñarse, la lengua ejemplar, en tanto modelo comunicativo socialmente aceptado, lo que se vincula con los estudios de las variedades, la definición de norma lingüística y los criterios de corrección.

3.- La definición de qué métodos son los más acertados, la que solo puede encontrarse cuando se analiza de manera detallada las circunstancias económicas, históricas y sociales en que se desenvuelve la enseñanza en cada país, su tradición pedagógica y los objetivos que, en cada caso, se consideran fundamentales.

4.- La permanente validación y perfeccionamiento de los medios de que se dispone para la enseñanza desde los programas hasta los materiales didácticos y los textos escolares.

5.- El establecimiento de los contenidos que deben prevalecer en la enseñanza de la lengua materna. Ortografía, gramática, lingüística.

Pero, según la frase popular, "esto no es fácil".

Así, existe una gran preocupación en torno a la ortografía. Y es cierto que resulta alarmante: tengo una gama de ejemplos, tomados de dictados y redacciones de estudiantes, todos con duodécimo grado o con mayor escolaridad.

Alumnos que copiando un dictado en que rezaba "En los albores del siglo xx…" escribieron: "En los árboles, en los *algores*, en los *arboldes*, y en los *aldores*, del siglo xx…"; o las más variadas escrituras encontradas para la palabra *sastre*, con Z en distintas posiciones o en todas.

Pero, a fuerza de ser sincera, debo decirles que no es este fenómeno el que más me preocupa. Hoy se afirma que enseñar ortografía correctiva es una ofensa a la modernidad y a la ciencia. Se habla entonces —y lo dicen voces muy autorizadas, directamente ligadas a la enseñanza de la lengua—, de una ortografía preventiva para lo cual es preciso conocer estadísticamente los verdaderos errores ortográficos que se cometen. Las planificaciones basadas en concepciones teóricas que exigen que los alumnos trabajen sobre un error que nunca cometen, provocan un desinterés sin precedentes.

A esta consideración, añadiría la ausencia de hábitos de lectura, a lo que me referiré más adelante, pues todos sabemos que la ortografía tiene un importante —no único— componente de memoria gráfica, que hace que cuando dudemos, escribamos y encontremos la fórmula: pero si no hemos visto tal o cual palabra bien escrita muchas veces, entonces no hallaremos la ortografía correcta.

Pienso que han sido adecuadas las medidas adoptadas recientemente con vistas al próximo curso escolar en relación con la ortografía, pues de algún modo había que frenar el deterioro que se aprecia en este sentido. Con toda certeza este camino tendrá, como contrapartida, otras nuevas disposiciones para la enseñanza primaria que es donde se decide, en primera instancia, la fijación de una buena ortografía. Cabe esperar asimismo que el análisis de este asunto se realice en el sistema de enseñanza y no en la expresión fenoménica de algunos resultados para evitar que sean los alumnos quienes deban asumir las consecuencias de errores que, al menos totalmente, no les pertenecen.

Más preocupantes resultan las insuficiencias que hoy están en la redacción: es decir, coherencia, cohesión, adecuación al contexto, a la intención comunicativa y al canal

—oral y escrito—. Muchos escriben tal y como hablan; y ya sabemos que no hablan muy bien. Donde debía escribirse "Aprendiz de sastre", copiaron *aprendiste sastre*, *aprendí desastre*. Hubo un alumno que para expresar que compartía las ideas de José Martí, escribió: *Totalmente me adjunto al Apóstol*. Sobran los comentarios.

Entre otros muchos aspectos, estos ejemplos dan cuenta de una extraordinaria pobreza de vocabulario. El criterio de pobreza no puede ser visto, desde luego, como cuestión cuantitativa. La pobreza léxica tiene como epicentro la falta de destreza comunicativa, cuyo fundamento último rebasa lo lingüístico y es de la más amplia índole cultural. Su aprendizaje se sitúa entre la comprensión y la producción de textos. Y para comprender y producir discursos, con índices de riqueza léxica aceptables según el grado escolar, la escuela debe planificar adecuadamente el aprendizaje del léxico fundamental, para lo cual debe contarse con los dos instrumentos objetivos que lo integran: el léxico básico y el léxico disponible. En Cuba estos imprescindibles medios están pendientes de investigación.

El grado de complejidad de las estructuras oracionales es, por su parte, un aspecto sumamente importante. Si el alumno no puede procesar satisfactoriamente determinadas estructuras oracionales por su insuficiente desarrollo cognoscitivo, y sobre todo cultural en su sentido más abarcador y funcional, aun cuando conozca todo el léxico y esté debidamente entrenado en las estrategias de comprensión discursiva, no podrá realizar exitosamente el proceso de comprensión de un texto dado. "La producción de textos —afirma Humberto López Morales— es una de las estrellas del currículo de lengua. No apreciamos suficientes ejercicios específicos destinados a favorecer una adecuada madurez sintáctica",[334] lo que también puede verificarse en nuestros libros de textos.

Ahora bien, volviendo al tema de la gramática y su vínculo con la enseñanza, hay que reconocer que ha llamado la atención de muchos prestigiosos y autorizados filólogos y profesores de lengua española. Y sobre todo, no es cuestión que pueda solucionarse con fáciles recursos expeditivos, pues durante mucho tiempo desde la propia gramática de Nebrija en 1492, la enseñanza de la lengua ha centrado su atención en la explicación gramatical, que se ha mantenido como hilo conductor del ejercicio docente. La lengua era esencialmente gramática y aprender gramática era aprender lengua.

Desde entonces hasta hoy se han escrito incontables artículos ensayos, libros para intentar explicar su utilidad. Ha sido —y todavía es— la manzana de la discordia en relación con la enseñanza-aprendizaje de la lengua: se aspira a una expresión oral fluida

[334] Humberto López Morales: *La enseñanza del español como lengua materna. Análisis y recomendaciones*. Material impreso. Cuaderno de Comillas, 2008.

y coherente; a una escritura concisa, graduada, elaborada conceptualmente; a un uso adecuado de las reglas ortográficas, pero no se reconoce o no se quiere reconocer en qué medida la enseñanza de la gramática puede contribuir a tales propósitos.

Y de este modo se ha llegado, no solo en el ámbito de la lengua española, a posiciones extremas: suprimirla de la enseñanza de la lengua o iniciar el proceso en la primaria con los más modernos métodos y enfoques derivados de los presupuestos de la gramática generativa y transformacional. La mezcla de ópticas diversas —por ignorancia, esnobismo o incapacidad— es una de las causas del caos que se aprecia en la enseñanza de la lengua en el mundo hispánico, a la que Cuba, en determinados momentos, no ha sido ajena.

Es justamente entre estas posiciones extremas que podría encontrarse el verdadero lugar que debe ocupar la gramática dentro del contexto general de la enseñanza de la lengua. Ante todo, algo debe quedar claro: la gramática debe formar parte de los planes de estudio y hay que enseñarla y estimular que se aprenda de manera orgánica.

Para ello, claro está, habría que llegar a elaborar una gramática como campo científico que sistemáticamente observe, registre, compare, relacione, diferencie, ordene, clasifique, conjeture y explique. Estamos necesitados de una *Gramática escolar*, como siempre insistía Ofelia García Cortiñas. Pero bajo la perspectiva de que el término escolar, añadiría yo, responda a una concepción contemporánea y dinámica de la cultura como macrosistema de comunicación, como única y definitiva forma del ser humano.

Se trata, en definitiva, de insistir en lo que muchos estudiosos del tema ya han destacado: que la gramática no debe enseñarse para que el aprendizaje consista en memorizar definiciones, clasificaciones y esquemas sino para hacer pensar en los hechos de la lengua, en la estructura de un idioma, en la dinámica de las relaciones y en los muy variados matices que la realidad impone a un supuestamente limitado número de funciones.

A modo de conclusión habría que decir entonces que el problema no está en el reconocimiento mismo de la importancia de los estudios gramaticales en el proceso de enseñanza de la lengua, sino en la forma en que ha de hacerse ese estudio y en los fines que debe perseguir. La gradación de los contenidos; la necesidad de distinguir entre estudio de la lengua y estudio de la gramática con su profunda interconexión funcional; la concepción de la enseñanza de la gramática como disciplina científica que explica y describe el funcionamiento del sistema lingüístico así como el adecuado equilibrio en que deben ser atendidos cada uno de estos aspectos; la necesaria complementación entre las enseñanzas de carácter estrictamente gramatical y el constante ejercicio práctico del idioma, la lectura reflexiva como vía esencial de aprendizaje, son

las bases sobre las cuales podría descansar la enseñanza de la lengua española y, en particular de su gramática.

III

Donde la lectura se "toca" a sí misma

En un artículo, aparecido recientemente en el periódico *El País*, a propósito del Día del Idioma o Día del Libro como se llama en España y la denominación no es asunto trivial, pero no me voy a referir a ello, Isaac Rosa señalaba que "La lectura sigue siendo la manera en que muchos nos relacionamos con el mundo. […] En la literatura confiamos, en ella creemos"[335]. Y de eso se trata justamente, de lograr que la literatura, los textos que aparecen en los libros escolares lleguen a ser tan importantes para nuestros niños y jóvenes que sean una manera de relacionarse con el mundo. Todavía la lectura y el libro, felizmente también para los escritores, son fuentes esenciales para acceder al conocimiento y al saber.

Un mal libro, se dice, es incapaz de inducir una buena lectura, afirmación que no debe llevarnos a ignorar la lectura crítica eficaz que también puede ejercerse sobre un mal texto. El lector ideal, el de mayor calibre cultural, es el que puede, por sí mismo, discernir valores, dialogar con el texto, incluso para poder rechazarlo con fundamento y lucidez. En cualquier caso, sí comparto la idea de Manuel Abril[336], en el sentido de que una lectura profunda, reflexiva, interpretativa, una lectura literaria, solo se puede hacer con libros de auténtica literatura, que inviten a que el lector se convierta —para decirlo con la Semiótica, la Hermenéutica, el análisis de textos— en coautor: un ser activo que complemente con su construcción, culturalmente responsable —perspectivas ambas que están en la base de la identidad cultural—, los contenidos del mismo texto, la llamada dialéctica de imágenes y de resonancias.

La enseñanza-aprendizaje de la lectura en la escuela debe ser un elemento unificador, capaz de combinar armónicamente, las actividades mecánicas con los ejercicios que favorecen el desarrollo de las habilidades específicas de la lectura. El maestro deberá poner en juego toda su inteligencia para relacionar de manera coherente, la expresión teórica y su aplicación práctica en aras de conformar un modelo educativo en el que se integren las actividades de descodificación y las de comprensión, la forma y

[335] Isaac Rosa, en periódico *El País*, Madrid, 23 de abril de 2009.

[336] Para ampliar esta idea, Cf.: Manuel Abril Villalba: *Enseñar lengua y literatura. Comprensión y producción de textos,* Ediciones Aljibe, España, 2004.

el contenido, tanto a través de textos literarios como de otro tipo de textos. Solo así estaremos en condiciones de conducir el progreso de los alumnos en el dominio de la competencia lectora.

Otra clave importante para formar lectores en el proceso de enseñanza de la lengua, tiene que ver con el ejemplo y la curiosidad. Ejemplo que deben dar la familia, las instituciones, la sociedad, los medios, al ofrecer modelos, pautas, referencias. Y curiosidad por descubrir en la lectura el conocimiento de lo desconocido.

La formación del lector y la educación del lector literario autónomo, crítico y creativo no puede improvisarse, no es resultado del azar: se logra a lo largo de años de prácticas. Porque no se trata sencillamente de la adquisición de unas técnicas, ellas deben estar junto a una auténtica motivación. Solo a partir de un satisfactorio desarrollo y entrenamiento en las habilidades de cada una de las fases que comprende la lectura, estaremos en posibilidades de alcanzar la posible estructuración de la articulación intelectual que permita la autonomía a la que nos hemos referido. Pues *el lector*, como ha expresado Luis Álvarez Álvarez, "no es meramente un señor cualquiera sentado en un rincón para olvidarse de las penalidades del mundo, que son muchas, el lector es algo más difícil y asombroso: es un sujeto en situación cultural"[337].

A través de este largo y difícil proceso, la familia y la sociedad, sus instituciones culturales, reforzarían y complementarían el papel de la escuela. Porque la formación del lector es una responsabilidad compartida.

Pero lamentablemente, la lectura pudiera verse relegada hoy, entre otros muchos factores, por la interminable e indiscriminada permanencia de niños y jóvenes ante los televisores, videojuegos y otros instrumentos electrónicos, a lo que puede añadirse la transmisión de mensajes a través de dispositivos celulares, en los que resulta a veces muy difícil distinguir lo que se está diciendo, debido al empleo de unas claves de distorsionada escritura. "En la sociedad audiovisual —nos dice Francisco Rodríguez Adrados—, el libro está en una soledad peligrosa".[338] Sin embargo, como le he escuchado afirmar a Roberto Fernández Retamar, "Internet es también la apoteosis de la lectura". Y si no vayamos a google, a las ciberenciclopedias o al simple y cotidiano correo electrónico.

El esfuerzo en la impresión de libros, en el establecimiento de jerarquías capaces de ayudar a descubrir los elementos más valiosos de la literatura y el pensamiento, es, sin dudas excepcional y contribuye, de algún modo a transformar estas realidades. Pero

[337] Luis Álvarez Álvarez: *Saturno en el espejo,* Editorial Unión, La Habana, p. 200.

[338] Francisco Rodríguez Adrados, en periódico *El País*, Madrid, 4 de junio de 2002.

evidentemente no es suficiente. Es necesario un proyecto de más largo alcance, que vaya *de la enseñanza a la educación lectora.*

Y de eso se trata: de enseñar a amar la lectura, de ir formando y superando un lector más capaz, como nos pedía Camila Henríquez Ureña: "el que no es ni crítico profesional, ni erudito, ni artista literario […], simple aficionado que lee por placer personal. Y ese lector se forma y es parte importante de nuestra misión, pero también debe tenerse en cuenta cómo hacerlo: Porque en materia de lectura a nadie se puede dar normas absolutas; solo se pueden ofrecer ideas y sugestiones […][339].

Si para José Martí leer es "como abrir los ojos a la mañana del mundo" es porque solamente así se cierran definitivamente las puertas a la noche de la ignorancia. Leer es insustituible para aprehender una cultura, una lengua, un ser nacional, con una cosmovisión universal.

IV

Donde "toco" las investigaciones lingüísticas y su aplicación a la enseñanza de la lengua materna

Sabemos que, dentro del estudio lingüístico, no existe ni unidad teórica ni uniformidad metodológica y precisamente de esa necesaria —pero también ¿por qué no decirlo?, fecundante y estimuladora discordancia debemos sacar partido. O dicho de otro modo, ser conscientes de que el objeto de la ciencia que nos ocupa profesionalmente es complejo y versátil, por lo que no podemos perder de vista su constante variabilidad en los ámbitos socioculturales específicos en que se desenvuelve el magnífico acontecimiento de la comunicación.

Las concepciones sobre nuestra lengua han ido madurando y llenando el vacío teórico de un estilo investigativo desligado de los hablantes y su vida. La práctica de la sociolingüística, la aplicación de encuestas "in situ" a gran escala, el uso de computadoras, técnicas estadísticas e instrumentos digitales confieren cada vez más relieve a las relaciones entre el idioma y su historia, su geografía, su cultura, sus hablantes y su tecnología. Se hace hoy una ciencia que borra contornos y fronteras esquemáticas y que se abastece de otras disciplinas de lo social que la complementan o se sirven de ella. Se va cobrando conciencia, así, de que amén de lo importante que son los esquemas

[339] Camila Henríquez Ureña: *Invitación a la lectura,* Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002, p. 6.

gramaticales y los preceptos teóricos que revelan las leyes del funcionamiento lingüístico, es preciso atender a ese sector difuso de la variabilidad; en que el individuo se forja como hablante para, con su práctica directa, con sus creaciones, a veces intuitivas, y otras con conocimiento de causa, hacer aportes sustantivos a la ciencia.

El español, más que una asignatura propedéutica para la transmisión de un juicio pulcro y exacto, es un potente instrumento de cultura y enriquecimiento espiritual de incalculable valor formativo. Su investigación aspira por ello a abrir los ojos a los hablantes sobre sus potencialidades y sobre la posibilidad de que sean más y mejores personas cuanto más vivan dentro de él.

En nosotros está la posibilidad, con la eficacia de nuestras investigaciones, de incentivar el respeto por una fina intuición idiomática y el gusto por el conocimiento de esta importante forma de la vida social que trasciende diversas zonas del saber especializado. Rendir culto a la lengua y fomentar espacios de debate para su prospección y conocimiento acendrado es crear un capital de cultura que a la vez que explique la comunidad de costumbres, sirva de base a la individualidad de nuestros pueblos.

Conviene recordar que la lingüística aplicada centró sus investigaciones durante muchos años en la enseñanza de la lengua española como segunda lengua. Pero hace ya casi tres décadas, por razones que aquí no puedo detallar, comenzó a ocuparse de la lengua materna.

A estas alturas, sería sumamente útil sistematizar investigaciones que permitan caracterizar y describir el estado de la enseñanza de la lengua considerando los índices de riqueza y disponibilidad léxica, el nivel alcanzado en la madurez sintáctica así como la comprensión y producción de textos, en el ámbito específico de la lengua escrita.

La relación entre quienes se dedican a la enseñanza y los investigadores tiene que ser natural y sin recelos. Se trata de precisar y diferenciar con claridad los métodos empleados en la descripción, caracterización y análisis del objeto de estudio de la lengua, de los estrictamente didácticos relacionados con la transmisión de los conocimientos y susceptibles de valoración solo en función de su adecuación a los objetivos de enseñanza.

El asunto no es, sin embargo, tan sencillo, pues si bien "la lingüística aplicada está en la base de toda planificación de la enseñanza de lenguas",[340] no se trata de realizar investigaciones e introducir, de manera irreflexiva y automática, estos resultados. Quienes nos dedicamos a la enseñanza sabemos cuánta confusión ha provocado el incontrola-

[340] Humberto López Morales: *La enseñanza del español como lengua materna. Análisis y recomendaciones*, ob. cit., ibídem.

do afán de innovación y originalidad que ha llevado a asumir las últimas teorías, primariamente elaboradas muchas veces, lo que ha conducido a extrañas intoxicaciones terminológicas, resultados de principios teóricos insuficientemente explicados. Todo lo cual hace inútil y vacío de conceptos cualquier intento de planificación inteligente de la enseñanza de la lengua. Porque, en definitiva no se puede pretender enseñar con una teoría, unos métodos, unos medios y unos términos, si quienes tienen que hacerlo y ejecutarlo en las aulas no están preparados para ello. Y, claro siempre hay que volver al punto de partida: *los maestros*.

V

Y toco "finalmente" a los maestros

No cabe la menor duda que lo esencial es el hombre que debe actuar a la vez como modelo, interlocutor o partícipe, estimulador y evaluador en el proceso de enseñanza-aprendizaje del idioma; lo esencial es el maestro. Así como sin filólogos no se puede hacer filología y sin músicos no se puede hacer música, sin maestros, no puede haber educación. A simple vista el asunto es bien antiguo. Maestro hace escuela. Maestro para instruir y para educar los sentimientos. Formemos maestros y tendremos educación. Formemos buenos maestros y tendremos una mejor educación.

Un excelente diseño curricular, los mejores programas de la asignatura de lengua española, valiosos libros de textos en manos de un maestro incapaz no sirve para nada. Contrariamente, buenos maestros son capaces de suplir cualquier insuficiencia en la programación escolar de una asignatura. Al pragmatismo siempre fragmentador y engañoso, debemos oponer la articulación y la transparencia, es decir, el humanismo.

Es posible que si la mayoría de los que estamos aquí, deseáramos guardar, en alguno de los más modernos soportes tecnológicos, un CD, por ejemplo, nuestros conocimientos, me refiero a los más especializados, seguramente sobraría espacio digital. No se preocupen, soy consciente de que otros necesitarían dos y hasta quizás tres, pues hay demasiadas personas sabias entre nosotros. Estoy convencida, sin embargo, de que todos utilizaremos más de uno, si se trata de registrar también, si ello fuera posible, la experiencia que hay acumulada detrás de ese saber, la capacidad de relacionar ese saber con otras zonas del conocimiento y con la propia realidad: en particular la de la cultura como ámbito de forja de la identidad. Pero, ningún moderno soporte sería capaz de abrir horizontes vitales e intelectuales, como lo hace el profesor con su palabra y su conducta, favoreciendo juicios, actitudes, hábitos, contribuyendo en definitiva a la formación de valores.

Y sépase que no hablo de aulas tradicionales. Incluyo los softwares y las aulas virtuales tan al uso.

Creo que, a la luz de estas circunstancias, habría que estudiar muy profundamente hacia dónde tiende la educación en este siglo. En mi opinión se ha producido un desajuste entre ese desarrollo tecnológico y los conceptos que hoy definen a la educación en, sentido general, y a la enseñanza de la lengua en particular.

Cómo pensar que podemos mantener inalterable el concepto de la clase, cuando un niño o un joven, ante una computadora, es capaz de encontrar, en un segundo, más información que la que podemos brindarle en todo un curso. Nuestra función, entonces, teniendo en cuenta, obviamente las diferencias según los niveles de enseñanza, es despertar la curiosidad por el conocimiento, adiestrarlos en su búsqueda y organización, encauzarlos para que desarrollen la capacidad de relacionarlos e integrarlos.

Pero eso lo puede lograr el maestro cuando está preparado y posee una formación científica adecuada. Solo estudiando y conociendo la teoría del lenguaje, podremos obtener la fundamentación científica en la práctica docente. No aspiramos que el maestro sea necesariamente un lingüista, ni siquiera un experto en la materia, pero sí debe tener la suficiente familiaridad con aquella ciencia que viene a ser la fuente inmediata de sus conocimientos.

Otras aristas a analizar y evaluar de manera interdisciplinaria en la preparación estrictamente técnica de los maestros tienen que ver no ya en cuanto la materia que imparten, sino a su formación para asumir el reto.

La Psicología, por ejemplo, nos proporciona una mirada de sumo interés sobre cuestiones que atentan contra el desarrollo del proceso de enseñanza-aprendizaje de la lengua. En un sentido, las frustraciones de los maestros sobre su función; de otro, la distorsión o los desplazamientos que se producen entre el rol del maestro y el de la familia.

Mirtha Cucco, a cuya obra se debe la *Metodología de los Procesos Correctores Comunitarios*, ha investigado entre los maestros, para pedirles que "completen la frase: *Serás un buen profesor en tanto que…*".

En su opinión, las respuestas tienden a representar una figura omnipotente:

> muchas manos, paciencia sin límites; arreglar todo lo que la familia posee como conflictivo; hacer hombres del mañana; dar ejemplo; ser apóstol de la enseñanza; mantener una dinámica de grupo sin tensiones ni conflictos (cosa, por demás, imposible); contribuir a la formación integral de los niños; cumplir los programas; responder a las demandas de los padres, de cada padre; de los niños, de cada niño; de la institución; de la administración;

> de la propia imagen interiorizada como modelo. Y todo esto con una sonrisa a flor de piel, y cumpliendo con eso de que la pedagogía es el arte de educar, intentando conseguir un producto ideal y no la resolución de las contradicciones del crecer.[341]

De tal suerte, el maestro siente que debe cumplir con todas esas expectativas, pero no siempre tiene las herramientas para dar respuestas a tales demandas. Así, algunos, no sé si muchos abandonan las aulas. Tengo entendido también que un número considerable acude a las consultas de psicología, con trastornos de ansiedad y depresión patológica, buscando apoyo y ayuda ante la incertidumbre, inestabilidad y desasosiego, es decir, la frustración, que crea en ellos la imposibilidad de satisfacer tales requerimientos.

Este asunto se vincula con la distorsión o los desplazamientos de los roles: entre el maestro y la familia, lo que no es exclusivo para el ámbito de la enseñanza de la lengua sino para la educación en general, pero que allí adquieren un matiz especial.

El rol de maestro, conlleva una ética, una actitud una investidura particular, bien encuadrada, para lograr ejercer una autoridad desde su propia función.

Pongo un ejemplo que puede resultar ilustrativo en este sentido. Ciertos padres pretenden entregar sus hijos al espacio docente, sin comprender que ese es un contexto diferente al de la familia y solo un complemento en la educación. "Ahí se lo dejo, es todo suyo", es una expresión reiteradamente escuchada en las puertas de los espacios docentes, sobre todo en la enseñanza primaria. Por lo tanto, el maestro se coloca más en rol de padre o madre que de profesional de la educación, desplegando, en el mejor de los casos, más herramientas personales que técnicas para el trabajo con los estudiantes en el aula.

Por otro lado, cuando el estudiante "dejado" llega su casa, después de un día en el que su aprendizaje ha estado orientado por una maestro-padre; se tienen que cumplir, en el espacio familiar, una serie de demandas y necesidades subyacentes que no han sido satisfechas en el espacio escolar. Así, los padres se colocan en rol de maestros de sus propios hijos.

Se desvirtúa la función del maestro en el proceso de enseñanza-aprendizaje y también la manera en que los padres deben asumir la educación de los hijos.

Este fenómeno, con otros muchos matices, está presente en Cuba, donde la formación de los maestros ha transitado por diversas etapas y fórmulas. En la actualidad

[341] Mirtha Cucco García: *ProCC: una propuesta de intervención sobre los malestares de la vida cotidiana*. Colección ProCC. Editorial Atuel, 2006, p. 135.

coexisten varios programas: Licenciados en Educación Primaria. Licenciado en Educación (especialidad Humanidades), Licenciado en Educación (Profesor General Integral). Creo que es preciso revisar, actualizar y transformar este programa. La preparación de los maestros lleva tiempo, es un proceso. Las improvisaciones y las emergencias, en educación, pueden tener consecuencias imprevisibles. Pero soy absolutamente consciente de nada resulta fácil si la disyuntiva es: o *estos maestros o aulas sin maestros*; entonces el análisis tiene que ir a buscar las causas, a examinar también el reconocimiento y prestigio social y los estímulos existentes para acercarse a la profesión y permanecer en ella.

En una serie de entrevistas aparecidas en el periódico *Trabajadores*,[342] ante el comentario de la periodista de que "ahora, desgraciadamente, tenemos un maestro joven frente al aula, muchas veces solo, y eso influye en la calidad de la enseñanza…", una profesora de 38 años de experiencia argumenta:

> Eso depende del ángulo desde el que se mire. Yo diría que no "desgraciadamente", sino afortunadamente pues si no tuviéramos ese emergente, quién estaría. Desearíamos que quienes escogieran esta especialidad fueran los alumnos más destacados, los de mejor promedio; pero muchos de ellos no quieren, y sus padres tampoco. Y, sin embargo, es una carrera que dignifica, que te hace mejor ser humano. También ocurre que jóvenes con problemas sociales, de familias disfuncionales, que proceden de hogares donde uno no encuentra ni un libro, son los que se inclinan por el magisterio ¡Imagínate en qué situación se han formado!

Esa es la realidad de hoy. Múltiples factores han determinado el déficit cuantitativo y cualitativo en la formación de los maestros: mejores opciones de preparación profesional en otras carreras, desplazamientos hacia sectores emergentes de la economía, que brindan una mejor remuneración, a lo que se añade lo apuntado en relación con el pobre reconocimiento y prestigio social del maestro.

Como puede apreciarse, estamos ante un gran desafío, para el que habrá que hallar muchas respuestas, nuevas y originales aportaciones. Encontrar fórmulas para favorecer que quienes estudien la carrera lo hagan motivados y con vocación, exigiría, en mi opinión comenzar por la revisión de los programas de formación para los profesionales de la educación, en particular, la consideración del profesor general integral. Conozco que en este último caso, ya se está trabajando en dos áreas fundamentales: letras

[342] Alina M. Lotti: "¿Cómo escriben nuestros escolares?", en periódico *Trabajadores*, La Habana, mayo de 2008.

y ciencias, aun cuando no se trata de una decisión definitiva. Y que en la primaria se volverá a la fórmula de dos profesores para el segundo ciclo —de cuarto a sexto grados— uno de ciencia y otro de letras o humanidades. Pero digo que por su importancia en la formación de valores, en la defensa de nuestra cultura e identidad nacional, valdría la pena reconsiderar la formación de los maestros de enseñanza de la lengua con dedicación exclusiva a ella, así como la preparación que en este ámbito reciben todos los que se forman hoy como educadores. Estoy segura de que si los jóvenes y sus padres, vieran en la carrera profesoral una sólida formación y justo reconocimiento económico y social, no serían pocos los que se interesaran y motivaran por estudiarla.

VI

Donde voy "tocando" fondo y final

Ante tan curioso entramado de preocupaciones, insatisfacciones y asuntos que atender y encauzar, me permito resumir las ideas y propuestas, de algún modo enunciadas en el cuerpo de mi intervención.

Hoy se reconoce que el dominio de la lengua es uno de los propósitos fundamentales de la enseñanza general, y su cumplimiento es considerado entre los referentes más significativos para evaluar la calidad del proceso educativo de un país. Sería injusto no insistir en la diferente situación de Cuba, que la ha ubicado desde 1998, según los resultados de las investigaciones realizadas por la UNESCO, entre los tres primeros lugares en nuestro continente.

Esto, sin embargo, no puede hacernos perder de vista que hay muchos problemas no resueltos y que es preciso continuar trabajando por la elevación de la calidad de la enseñanza de la lengua materna, lo que se traduce en términos prácticos, en su constante perfeccionamiento, en la permanente revisión de todos los aspectos que se involucran en ella, así como en la aplicación inteligente y mesurada de los más relevantes resultados de las investigaciones lingüísticas.

Todo lo dicho y por decir intenta contribuir a ese noble empeño.

(Tranquilos: "Ya casi llego a Zamora, en menos de una hora").

En primer lugar, creo imprescindible, en el caso de Cuba, retomar las ideas de la Dra. Nuria Gregori acerca de los fundamentos para el establecimiento de una política lingüística, actualizarlas en lo que resulte necesario, y solicitar su análisis en los lugares y ante las autoridades que corresponda. Su aprobación podría dinamizar y ser un valioso instrumento no solo para la enseñanza de la lengua, sino también para regular

con amplitud y flexibilidad su empleo, especialmente el que se hace por nuestros medios de difusión. La Academia Cubana de la Lengua puede hacer una importante contribución en este sentido.

En segundo lugar, apunto que me refiero a la necesidad de evaluar y reconocer la importancia de la tradición pedagógica cubana, en la enseñanza de la lengua. Ello supone un minucioso análisis de los libros de texto que sirvieron de base a la enseñanza de la lengua durante los siglos XIX y primera mitad del siglo XX. De esos materiales habría que rescatar elementos tales como la enseñanza-aprendizaje de la ortografía, la gradación de los conocimientos y la naturaleza y secuencia de los textos literarios empleados, para tomar lo más valioso y considerarlo, en justa medida, en la planificación integral de la enseñanza de nuestra lengua.

En tercer lugar, es necesario también evaluar la experiencia acumulada desde la segunda mitad del siglo XX, para realizar una estructuración integral de la enseñanza de la lengua y registrarla en un diseño curricular. Son retos que se corresponden con la sociedad actual, en que se necesita comunicadores hábiles, con una marcada atención al desarrollo de las destrezas comunicativas (comprensión y producción), así como a la escritura y la oralidad. Tal diseño debe tener el modelo de lengua o "lengua ejemplar", que se deriva, entre otras, de la caracterización de nuestra variedad. Dígase una política lingüística para *aprehender lo cubano*.

Hay que desterrar la idea de que la solución está en diseñar programas de estudios en que se actúe de manera mecanicista y superficial. No se trata de incrementar o disminuir las horas, en eliminar o añadir contenidos, en cambiar los enfoques, en presentarla como materia eminentemente teórica cargada de contenidos gramaticales, o como asignatura esencialmente práctica, porque el hablar, escribir, leer, comprender y fijar en palabras una experiencia propia es una manera de ser , única y necesaria, tanto como respirar o vivir. Hay que contar con programas validados y con un profesorado suficientemente preparado para cualquier nuevo proyecto.

Podríamos pensar en la creación de grupos de trabajo, de carácter interdisciplinario, encaminados a:

a. Diseñar un proyecto de investigación para caracterizar en sus niveles esenciales la variedad cubana del español. Existen experiencias y resultados valiosos en este sentido.

b. Realizar la planificación integral de la lengua española, lo que implica su concreción en un diseño curricular que contemple la determinación de la lengua ejemplar, así como la creación de instrumentos: gramática escolar, léxico básico y disponible.

c. Estudiar y hacer propuestas en relación con la formación de los profesores para la enseñanza de la lengua española.

d. Hacer un balance de las investigaciones de que hoy dispone nuestro país en el ámbito de la enseñanza de la lengua, para establecer la estrategia y el diseño que nos permita caracterizar los resultados de nuestra labor y de su proyección.

"Mirar por la lengua —como afirmara Rufino José Cuervo—, vale para nosotros tanto como cuidar los recuerdos de nuestros mayores, las tradiciones de nuestro pueblo y las glorias de nuestros héroes".

O yo diría, de la mano más bien tímida de Eliseo Diego, vamos *a nombrar las cosas de nuestro ser cubano*. Vamos a capturar el mundo, los recuerdos, las tradiciones, las glorias, y cuanto más lenguaje tengamos, más posibilidades tendremos de acercarnos a nuestro mundo, más posibilidades tendremos de interpretarlo y de comprenderlo y también de contribuir a transformarlo.

La humanidad ha entrado en el tercer milenio bajo el imperio de las palabras, como anunció García Márquez. Y quizás la mejor manera de entender la expresión de la identidad y el mestizaje de nuestra cultura se encuentre en las palabras, porque las palabras distinguen los imaginarios que nombran y describen la fragilidad, la desarmonía y el absurdo; pero también las palabras distinguen la solidaridad, la ilusión y la utopía.

Encumbrar los valores de nuestra cultura, apelar a su particular manera de ser, sentir y actuar; con escuelas y sin ninguna escuela, puesto que esa es la mejor escuela, para ser mejores cubanos.

Dicho esto, les pido, parafraseando a cierto emperador romano: *Aplaudid, si he presentado bien la estrategia*.

Muchas gracias.

Maritza Carrillo[343]

A propósito de la historia de las ideas gramaticales y su enseñanza en Cuba

Maritza Carrillo (La Habana, 1951). Doctora en Ciencias Filológicas por la Universidad de La Habana. Profesora Titular Consultante de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Su labor docente e investigativa se ha desarrollado en el área de los estudios gramaticales.

INTRODUCCIÓN

Para comenzar nuestra exposición quisiéramos hacer referencia a un pasaje de la novela *Al cielo sometidos* de Reynaldo González. Cuando Nebrija se presenta ante Isabel de Castilla con los folios en que quedaban establecidas las reglas para nuestra habla y escritura, la reina le formula esta pregunta al insigne gramático: "¿En qué pueden servir tales reglas?". Esa es precisamente la interrogante sobre la que ha girado el debate en torno a la utilidad de la gramática a través de la historia.

Las primeras referencias a la gramática en Cuba se remontan a 1797: tres siglos después de Nebrija y un poco antes del bautismo de la lingüística como ciencia con la aplicación del método histórico-comparativo. Desde esa fecha en que aparecen las primeras referencias al tema, la disciplina ha recorrido un largo camino y se ha ido nutriendo en su andar con los aportes de la ciencia del lenguaje. Actualmente la gramática ostenta apellidos diversos, en dependencia de la doctrina que sirva de base a las explicaciones, de los objetivos y del público a que vaya destinada. Hoy en día las gramáticas incorporan los resultados de las investigaciones dialectológicas y de corte sociolingüístico que se están realizando. Desde posiciones funcionalistas, generativas o cognitivistas asistimos al planteamiento de un conjunto de hipótesis dirigidas a intentar corregir el desajuste entre teorías lingüísticas y gramáticas pedagógicas, acortar la distancia entre los enfoques sincrónico y diacrónico y determinar el papel de la

[343] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 22 de septiembre de 2010.

gramática en la enseñanza del español como lengua materna (L1) o como lengua extranjera (L2). El desafío para la disciplina sigue siendo qué, cómo, cuándo, por qué y para qué estudiar gramática.

Habría que recordar que la enseñanza de la gramática no se hace evidente en los primeros tiempos. En 1689 abrió sus puertas en la ciudad de La Habana el Colegio de San Ambrosio para educar a los jóvenes que siguieran la carrera eclesiástica. La enseñanza comprendía solo el latín. A principios del siglo XVIII surgen Seminarios y se funda la Real y Pontificia en 1728. De mucha trascendencia fue la decisión de Félix Varela, al encargarse de la cátedra de Filosofía en el Seminario de San Carlos (1811), de usar en su enseñanza el castellano en lugar del latín. A partir del tercer tomo, sus Instituciones de Filosofía ecléctica aparecieron en castellano, con permiso del obispo de Espada. Los intereses de la clase dominante que florece a la sombra de la Corona giraban en torno a la jurisprudencia, la política, la administración y la carrera eclesiástica. Aunque las armas principales eran los estudios de lógica, filosofía, escolástica, moral y latín, se ofrecían lecciones de gramática y ortografía para que el arte de hablar y escribir convirtiera a los educandos, en su mayoría criollos descendientes de familias pudientes, en finos artífices de la lengua, porque ya entonces el cultivo del castellano, su propiedad y pureza, constituía un objetivo muy preciado.

La evolución de las ideas gramaticales en nuestro país se vincula estrechamente con las doctrinas y teorías imperantes en Iberoamérica, por lo que una aproximación al tema requiere detenerse en tres cuestiones fundamentales: las fuentes de que se nutren las gramáticas, su aporte teórico-metodológico, y la utilidad de esos manuales para la enseñanza idiomática. Sobre el primer punto —los modelos de las gramáticas redactadas en Cuba— se hace una observación de interés en el prólogo de la Nueva Gramática de la RAE[344]:

> En la prehistoria de los estudios gramaticales las principales fuentes de información —y a veces las únicas— eran otros tratados de gramática. No abundaban las monografías de análisis gramatical porque se pensaba implícitamente en este como en otros campos del saber, que las distinciones fundamentales que introducían las obras de conjunto podrían bastar para comprender en su justa medida la estructura del idioma. Ante la escasez de estudios particulares y la falta de información sobre aspectos intrínsecos del análisis lingüístico que solo con los años fueron saliendo a la luz, los tratados

[344] RAE: *Nueva Gramática de la Lengua Española*, capítulo XLI, 2009.

gramaticales no se presentaban como compendios del saber gramatical sino a menudo como obras comprensivas cuando no fundacionales.

PRIMERAS MANIFESTACIONES

En el siglo XIX circulaban en la Metrópoli dos tipos de gramática: la normativa y la filosófica o general. Estas dos vertientes se reprodujeron en nuestros manuales a lo largo de esa centuria y principios de la siguiente.

La vertiente normativa estaba representada por la gramática de la RAE, de la cual hay dieciséis ediciones a lo largo de ese período —siglo XIX— sin que presenten diferencias esenciales en relación con la de 1771. La gramática académica, como *corpus* doctrinal de obligada referencia que dirime lo que es correcto de lo que no lo es y aconseja el buen uso, incluía, hasta la edición de 1931, una Advertencia que recordaba su carácter de texto obligatorio y único para las escuelas. Se asentaba en dos principios esenciales: 1) la idea de una identidad declarada *a priori*, fundamentalmente prescriptiva, entre el castellano de España y el de sus colonias de ultramar, y 2) la imposición como modelo prestigioso de la lengua literaria escrita. La aspiración de la Academia desde sus inicios era elaborar una gramática de todo el castellano, pero esto no pasaba de ser un ideal inalcanzable, pues se estaba siempre ante un objeto ubicado histórica, espacial y socialmente. En realidad, lo que se pretendía convirtiendo a la disciplina en una suerte de código penal de obligatorio cumplimiento, era intentar poner freno a los usos transgresores que atentaban contra la pretendida unidad idiomática.

La vertiente normativa se enriquece con el aporte de dos figuras que trascenderían su época. Ellos son Vicente Salvá y Andrés Bello. Elaboraron obras con una visión que hoy llamaríamos, sincrónica, inmanente y descriptiva, que anteceden a los textos de carácter didáctico y científico que se realizarían posteriormente. En la propia gramática de la RAE se irían incorporando algunos postulados de ambos autores. Por gramática entiende Salvá "el conjunto de reglas del lenguaje que vemos observadas en los escritos o conversación de las personas doctas que hablan el castellano". La divide en las cuatro partes tradicionales: analogía, sintaxis, prosodia y ortografía. Los tres propósitos que había definido Nebrija, guiaron también a Bello en su empresa. Estos objetivos aparecen enunciados en forma explícita en el prólogo de su *Gramática*: político —Bello habla de escribir una gramática nacional—; docente —preocupación del caraqueño por encontrar los recursos que conduzcan al uso correcto del idioma y presentarlos en forma accesible—, y científico —necesidad de mostrar el funcionamiento de la lengua—. La mayoría de las gramáticas cubanas se mantuvieron fieles a los preceptos de

la RAE. Esta fue la vía por la que parecen haberse puesto en contacto con algunas de las concepciones de Salvá y Bello. Aun cuando en los prólogos y advertencias se menciona a ambos especialistas, la compresión de su verdadero aporte al desarrollo de los estudios gramaticales sería posterior, como expresó el cubano Miguel A. Cano en la introducción de la quinta edición de su *Gramática* en 1907. Así se expresó Cano sobre la obra del ilustre venezolano: "La gramática de Bello se funda en el estudio del idioma mismo. Es la única que clarifica acertadamente y ninguna hasta ahora ha resuelto, como ella, de una manera satisfactoria, el problema del *que* anunciativo. Que la gramática de Bello es la gramática del porvenir no cabe duda".

En cuanto a la vertiente filosófica o general inspirada en Port Royal, conviene resaltar que fijaba la atención en establecer principios de organización válidos para todas las lenguas, a partir del criterio de que la igualdad lógica que sostiene el lenguaje —cuyo contenido es el pensamiento— permitía las similitudes lógicas entre las lenguas por encima de sus diferencias. La gramática general sirvió de base a la enseñanza de lenguas extranjeras y a la redacción de obras con este objetivo. Dentro de esta tendencia son las voces sensualistas representadas por Destutt de Tracy y Condillac las de mayor influencia en América. Eran tiempos de fuertes convulsiones políticas y se desarrollaban guerras independentistas para liberarse del yugo colonial. El sensualismo que representaba el rechazo a lo académico influye en la intelectualidad americana. Se pretendía crear una mentalidad ilustrada en momentos en que la ruptura con el pasado parecía definitiva. Esas ideas comenzaron a circular en la Isla gracias a los aires renovadores que inspiró Carlos III, muy inclinado al espíritu de la ilustración.[345] Los cubanos Félix Varela y José De La Luz y Caballero son influidos por ese movimiento espiritual que impulsa su antiescolasticismo y antidogmatismo. Varela se manifestó con dureza del normativismo académico. Sobre las gramáticas expresó: "Nada más común que una gramática y nada más raro que una buena". Las ideas de Bello, quien como se ha expresado se inscribe en la vertiente normativa, tienen también puntos de contacto con el sensualismo, lo que pone de manifiesto las imbricaciones entre la tendencia normativa y la filosófica o general.

En muchas de las gramáticas editadas en la Isla se perciben muestras de la inclinación de sus autores a la vertiente racionalista no obstante su declarada fidelidad a los preceptos de la RAE. Como botón de muestra, se encuentra en *Elementos de Gramática castellana* de Claudio Díaz, editada en 1848.[346] En el prólogo se expresa lo siguiente:

[345] R. Alpízar y M. A. Andión: (texto inédito), p. 10.

[346] Claudio Díaz: *Elementos de Gramática Castellana*, 1848.

"Conforme á algunos principios de la Real Academia, arreglado al alcance de los niños que concurren a las escuelas primarias (…)".

Y a continuación aparece esta advertencia:

> Siendo generalmente reconocida la utilidad de la gramática y su necesidad, ya para aprender alguna lengua extraña, ya para perfeccionar la propia (…) nos limitaremos a manifestar algunas de las mejoras que hemos adoptado, siguiendo la doctrina de los mejores ideólogos para los cuales hemos consultado á Salvá, Hermosilla, Novoa, Arboli.

José Gómez Hermosilla, Antonio Martínez de Novoa y Juan José de Arboli eran figuras de relieve en la Metrópoli dentro de la vertiente racionalista de la época. Sus ideas influyeron en las gramáticas redactadas en América. En la práctica, la *Gramática* de la RAE adoptó principios de Port Royal y empleó, de modo sistemático, el paralelismo lógico gramatical en la exposición, lo que explica que ambas tendencias —la normativa y la general— se mezclaran de manera más o menos visible en nuestros manuales, cuya intención, declarada en prólogos y notas de advertencia, era introducir y esclarecer las explicaciones que aparecían en los tratados de amplia difusión entonces en la Metrópoli y que eran conocidos en Cuba. Así se expresa el cubano J. Imbernó en el prólogo de su *Gramática* publicada en 1858: "Tal es la obra que presento al público: no tiene más pretensión que la de servir como de estudio preparatorio al de los otros tratados que entre nosotros circulan".

Resulta de interés, al repasar la presentación de los contenidos gramaticales, la falta de uniformidad en las definiciones e incluso en el lenguaje técnico empleado en las gramáticas de la Isla, cuestión a la que se referirá posteriormente M. Henríquez Ureña con las siguientes palabras: "Ni todos los partidarios del tradicionalismo académico siguen a la Academia Española, puesto que la misma Academia modifica su tradición en su deseo de acoger las nuevas orientaciones, aunque con la prudencia dilatoria que la distingue; ni todos los intérpretes de Bello han acertado en su empresa". Sobre este asunto volveremos más adelante en nuestra intervención.

E. Ortega, M. Domínguez y A. M. González Mafud distinguen una serie de regularidades en las gramáticas publicadas en Cuba entre 1831 y 1901, entre las que se destacan las siguientes:

1. Los objetivos son didácticos, lo que determina su carácter normativo y la presencia de ejercicios prácticos. Suelen emplear el método de preguntas y respuestas, ajustado al escolasticismo imperante en la educación. Entre las gramáticas analizadas hay un dato curioso: cuatro de ellas editadas en la primera mitad del

siglo XIX no emplean preguntas y respuestas. Son ellas: el compendio de la obra de Sicilia, publicado por González de la Portilla (1831), el texto de Olivella (1831), los principios analíticos a la lengua castellana de Juan Reyes (1838) así como el texto de Esteban Novoa (1844). En cambio se da el caso de que en la segunda mitad del siglo el método de preguntas y respuestas era casi habitual, lo que puede deberse a que contaba con la anuencia del Reglamento de Enseñanza que comenzó a regir en 1843.

2. Casi todas definen la gramática como disciplina prescriptiva y no distinguen claramente gramática particular y general.
3. Suelen estructurarse en cuatros apartados: analogía o análisis, sintaxis, ortografía y prosodia. El educando debía cuidar la pronunciación castiza, de ahí que se le concediera importancia a la prosodia. Suelen distinguir 9 partes de la oración —algunos 10—. La fuente predominante es la RAE. Entre los cubanos funcionaban como modelos Esteban Vidal y Andrés de Dueñas.
4. Hay huellas de la gramática latina: declinación.
5. Hay escasas referencias a la realidad cubana y a nuestros usos idiomáticos. Solo en dos casos son perceptibles elementos transgresores. El primero se encuentra en la *Gramática castellana* de A. Guiteras, quien en su cuarta edición, en 1868, emplea la expresión "lengua patria" para designar a los que manifiestan sentido de identidad ideológica y lingüística a su tierra natal. El otro aparece en el *Tratado de gramática castellana* de José J. de Dueñas, en donde se emplea, a menudo, la expresión "entre nosotros" para hacer mención a usos y costumbres propios del criollo. Dueñas también hace una observación sobre el modo de hablar los esclavos negros.

En síntesis son breves, tradicionales y sin bibliografía.

A esto habría que añadir algunas observaciones:

- En estas gramáticas, en consonancia con la época, se fija la atención en la lengua no como objeto de estudio en sí mismo sino por sus valores simbólicos, lo que podría explicar que no se perciban muestras de renovación teórica.
- Es posible que el método de preguntas y respuestas haya sido tomado de la *Gramática de la lengua castellana reducida a breves reglas* de Benito Martínez Gómez Gayoso, publicada en España en 1743 y que tuvo varias ediciones a lo largo del siglo XIX.
- La gramática, entendida como un conjunto de reglas abstractas, lejos de integrarse armónicamente a la enseñanza idiomática, permanecía distanciada

> de su objetivo básico: contribuir al logro del mayor dominio posible de la expresión oral y escrita de los estudiantes. Se sacrificaban los hechos discrepantes en función de la unidad. Esto convertía a las gramáticas en instrumentos ajenos a los hábitos lingüísticos del educando y del maestro. Es probable que el conflicto entre gramática y enseñanza de la lengua comenzara a aflorar en esta etapa. El concepto de normatividad que servía de base a las gramáticas se asentaba en una visión reduccionista y monocéntrica que percibía las variedades americanas solo en su dimensión diatópica, pero ocurría como afirman los especialistas hoy en día que "el común de los hablantes no es consciente de la dimensión histórica de la lengua por lo que su percepción de lo que es correcto o incorrecto es siempre parcial y aun contraria a la de los habitantes de otros ámbitos geográficos del español".

Resultaba difícil que la escuela cubana decimonónica fuera garante de tendencias unificadoras, pues había una especie de contienda entre normatividad y transgresión. A esto habría que añadir la dificultad para determinar qué era normativo en los niveles fonológico y lexical, en donde son más ostensibles los elementos divergentes que en el morfosintáctico. La larga y cruenta lucha del pueblo cubano por lograr su emancipación tendría también repercusiones negativas, por razones obvias, en el desarrollo incipiente de la educación en todo el país.

Es necesario señalar, como dato curioso, que en el siglo XIX aparecen observaciones de índole morfológica en la obra lexicográfica de Esteban Pichardo. En el prólogo el autor advierte, por primera vez, sobre la variación diatópica que manifiestan algunos fenómenos lingüísticos. En particular, sobre el comportamiento de los hechos gramaticales plantea que estos dejan ver diferencias bien marcadas entre la zona occidental y oriental de Cuba. Se refiere también a la existencia de voseo en algunas regiones del país.

1901-1930. PERÍODO REPUBLICANO. CONTINUACIÓN DE LAS GRAMÁTICAS PEDAGÓGICAS

Comienza el siglo XX y continúa la lucha por la nación y el mantenimiento del español como parte de esta. En la Facultad de Letras y Ciencias de la Universidad de La Habana se publican —desde 1905 hasta 1930, bajo la dirección de Evelio Rodríguez Lendián— artículos de diversa índole, a través de los cuales es posible conocer las ideas académicas que se gestaban. Además en la lectura de discursos, artículos, notas y reseñas bibliográficas dedicadas a la lingüística, escritos por J. M. Dihigo, advertimos

el giro que dan nuestros estudios de lengua en la Universidad, del dogma a la ciencia, de lo normativo a lo realmente hablado por el pueblo. Sin embargo, se mantenían los prejuicios. Solo se consideraba la lengua culta; salvo excepciones se desconocían las legítimas formas populares.

En el primer lustro del siglo pasado los ardores racionalistas empezaron a aplacarse. En 1910 se publica póstumamente la *Gramática* de Benot, obra cumbre del racionalismo sobre la cual Dihigo expresara: texto que "tanto nos decepcionaría". La gramática general comienza a perder terreno a medida que el descriptivismo, anticipado por Salvá y Bello, se abría paso en la lingüística hispánica. En 1920 hay una nueva edición de la Gramática de la Academia con igual finalidad normativa pero con un criterio pretendidamente científico gracias a la recepción de algunas de las doctrinas que circulaban entonces.

En líneas generales, si se comparan las gramáticas cubanas del primer tercio del siglo pasado con las del período anterior, no se observan cambios sustanciales. Se reeditan textos que se consideraban adecuados a los programas y planes de estudio vigentes y se redactan otros con este propósito.[347] La reedición de manuales va a ser una tendencia hasta el triunfo de la Revolución. Sus autores continúan siendo inspectores, maestros y directores de escuela. Se observa la preocupación por presentar los conocimientos gramaticales con mayor claridad que en el período anterior. De las gramáticas de la época que hemos localizado se destacan las siguientes: el *Programa de Gramática castellana* de José A. Rodríguez, que en 1916 se encontraba en su décimo segunda edición, El *Curso elemental de Gramática castellana* de Miguel Garmendía, que llegó a ser texto de mucha aceptación y tuvo varias reimpresiones y el *Compendio de Gramática castellana*, de acuerdo con los principios de la RAE, de Isidro Pérez Martínez, obra premiada con medalla de oro en la Exposición de Sevilla en 1930, que también se reeditó varias veces.

En las obras consultadas se advierte la intención de otorgarle mayor protagonismo a la sintaxis. Así se percibe, por ejemplo, en el *Tratado teórico práctico de gramática razonada* de Gregorio Ortega (sin fecha) cuyo título revela las simpatías de su autor por el racionalismo. En esta obra se define el concepto de gramática como "disciplina que moldea el lenguaje y constituye la ciencia de las oraciones" y más adelante se agrega que "es también arte porque nos da reglas para hablar y escribir bien".

Otro cambio de importancia en esos manuales es que los ejercicios de aplicación y de invención sustituyen a los antiguos cuestionarios de preguntas y respuestas. Esta

[347] Por ejemplo, la *Gramática* de Arturo Díaz, el *Compendio de Gramática* de Isidro Pérez y la Gramática de Miguel A. Cano.

modificación de orden metodológico tenía el propósito de desarrollar habilidades de razonamiento en los estudiantes así como también, intentar desterrar el aprendizaje memorístico de las reglas gramaticales que había caracterizado la enseñanza de la materia en la etapa precedente. Se trata de engarzar, en forma más armónica, los ejercicios de morfosintaxis con los de composición.

En las definiciones de las clases de palabras se va de la forma al sentido. Para la oración se sigue el camino inverso. El artículo se ve como simple "anunciador" del nombre. Se insiste en la doble función de las formas no personales y se presentan los llamados verbos impersonales. Se siente todavía el peso de la tradición grecolatina pues se habla de declinación. La sintaxis se centra en el régimen, la concordancia y la distinción entre oración, proposición y cláusula. Aparecen referencias a la oración compuesta. Se habla de oraciones coordinadas y subordinadas. En algunas obras la yuxtaposición se trata junto con la coordinación. Por ejemplo, en la obra de Garmendía se expresa que "las coordinadas pueden ir yuxtapuestas", esto es, sin la conjunción expresa, criterio que se acerca al planteamiento de algunas gramáticas modernas sobre este fenómeno. El interés por la oración compuesta estriba básicamente en ofrecer reglas para la construcción de enunciados en donde aparezcan oraciones de esta clase. Se sigue atendiendo a la distinción entre sintaxis regular y figurada. Asimismo se hace mención a los vicios de dicción y construcción que empobrecían el idioma.

En las gramáticas afloran muestras de identidad. Se subraya, por ejemplo, que "la lengua materna de los cubanos es la castellana pero enriquecida con multitud de voces indígenas o primitivas". Garmendía llama cubanismos a los provincialismos propios de nuestro país. En los enunciados que se toman como modelos para resumir explicaciones y orientar ejercicios se hace mención a tópicos como el de la lucha de los cubanos por la independencia; a los próceres como Martí, Maceo; y a escritores cubanos como Heredia. En síntesis, estas gramáticas pedagógicas tienen función utilitaria, actitud correctiva y una visión atomista de los fenómenos gramaticales.

CONFLICTO GRAMÁTICA PEDAGÓGICA / ENSEÑANZA IDIOMÁTICA

El interés por construir las gramáticas sobre bases científicas se hace visible en España a principios del siglo xx en concordancia con los aires de renovación teórico metodológica que va a experimentar la ciencia del lenguaje en ese momento. En este contexto se reanima el debate en torno a la utilidad de la gramática como arte para hablar y escribir correctamente, polémica que tiene eco en la Isla. Sobre este tema es necesario

destacar los comentarios de Américo Castro, integrante de la escuela de Menéndez Pidal, quien criticó con dureza la tesis de que el idioma se enseñaba estudiando gramática, que calificaba de absurda.

La gramática —subraya ese especialista—, no sirve para enseñar a hablar y escribir correctamente, lo mismo que el estudio de la fonología o de la acústica no enseña a bailar, o que la mecánica no enseña a montar en bicicleta.

En realidad la crítica iba dirigida no a la gramática en sí, sino a los métodos de enseñanza rutinarios usados en las escuelas de su época, a los que calificaba como "fósil de la cultura".La necesidad de transformar la enseñanza de la gramática en algo vivo había sido también una inquietud de los intelectuales de nuestro país desde mucho antes. Antes que el dialectólogo español, nuestro José Martí abundó sobre el asunto. En uno de sus apuntes dice: "Ver sobre el modo de enseñar idioma (…) Longfellow enseñaba como yo enseñé español a la clase de la calle 30. A la gramática por la lengua, no a la lengua por la gramática. Modelos y no reglas…".[348] Cada uno en su momento, desde distintas posiciones, trataba de sacar la gramática de la penosa rutina. Américo Castro enfocaba la solución desde la lingüística histórica. José Martí, en cambio, fija la atención en la interrelación entre el saber gramatical y la actuación idiomática a la que debía referirse, idea más cercana a las tesis que sustentan sobre el tema las corrientes actuales de la ciencia del lenguaje. En nuestro país han existido numerosas personalidades que, de una forma u otra, trataron este asunto. Baste mencionar a Felipe Poey, Bachiller y Morales y Enrique J. Varona.

La enseñanza del idioma en la Isla, salvo excepciones, era tradicionalista. Había maestros que no poseían una adecuada formación lingüística y pedagógica. En las clases, según se recoge en trabajos sobre el tema, solían aplicarse métodos verbalistas sin articulación armónica entre la teoría y la práctica, lo que conspiraba contra el aprendizaje de las reglas gramaticales. La creación de la Secretaría de Instrucción Pública, que desempeñó al inicio E. J. Varona, trató de echar las bases de una organización de la enseñanza secundaria y superior con aires innovadores. Para comenzar los estudios secundarios era necesario haber cursado la enseñanza primaria elemental y superior. El aspirante debía aprobar un examen en que demostrara que poseía conocimientos científicos y humanísticos. Conviene destacar que en 1907 se reedita la *Gramática* de Miguel A. Cano, dirigida a los jóvenes maestros que debían rendir examen de lengua española como requisito indispensable para poder explicar la materia.

Otro dato de interés es la lucha teórica que se inicia en 1900 y que no viene a resolverse hasta la década del 40. En los programas del Instituto de Segunda Enseñanza

[348] J. Martí: *Obras completas*, t. 21, p. 406.

de La Habana, se señalaba el *Compendio de la Gramática* de la RAE como texto básico del curso preparatorio; sin embargo el recomendado para el primer año era la *Gramática* de Bello.

En este período la enseñanza secundaria que se ofrecía en los institutos fundados durante la colonia recibe la influencia directa de los modelos norteamericanos. El pragmatismo dejó su huella en planes y programas, mezclado con los cánones heredados de España que seguía siendo la Metrópoli en cuestiones idiomáticas.

Uno de los logros de la didáctica en el primer tercio del siglo fue la obra de Carolina Poncet, profesora de español de la Escuela Normal de La Habana desde su fundación hasta los primeros años del triunfo Revolucionario, quien desarrolló una labor encaminada a la inclusión del estudio del lenguaje como materia independiente en la primaria.

Entre los pedagogos que, a principios del siglo pasado hacen un análisis sobre el desajuste entre gramática y enseñanza de la lengua, se destaca Alfredo M. Aguayo. En un folleto publicado en 1910, que formaba parte de una serie de guías acerca de temas diversos, expone su tesis sobre el asunto. Queremos detenernos brevemente en las consideraciones de Aguayo.

En la introducción se explica que la monografía iba dirigida a los maestros de la escuela elemental o primaria con vistas a perfeccionar su preparación teórica. El autor se apoya en tratados de autores europeos, principalmente alemanes y franceses para argumentar sus ideas. A lo largo de la obra insiste en que enseñar gramática y enseñar lengua no son necesariamente equivalentes con lo cual coincide con la tesis de Américo Castro. Para la enseñanza idiomática en los primeros grados da prioridad al desarrollo de la expresión oral en lugar del aprendizaje de reglas gramaticales.

Resulta de interés cómo en la monografía se define la noción de gramática en dos sentidos: uno cercano a la noción de competencia lingüística de Chomsky que aparece en *Aspectos de la teoría de la sintaxis*: "cuando el niño entra en la escuela puede hablar gramaticalmente, posee instintivamente la parte más esencial de la morfología y la sintaxis del idioma patrio"; y el otro, tomado de la gramática general o filosófica: "la gramática es un estudio de carácter lógico, un conocimiento de las reglas que ligan las ideas, razón por la cual debe enseñarse de modo intuitivo por medio de ejemplos en los que se encontrara implícita la regla". Toma del pedagogo de origen sajón Kellner los principios en que se asienta su concepción sobre la enseñanza de la lengua y que se resume en los siguientes puntos:

1. En los primeros años de la escuela no debe darse ninguna instrucción gramatical. En lugar de esta se harán ejercicios de pensamiento, expresión y escritura.

2. El procedimiento que consiste en tomar como base oraciones sueltas, vacías de sentido, las cuales han de representarse los niños, no debe continuar. El libro de lectura que tenga cohesión íntima debe constituir, junto con los ejercicios de expresión hablada y escrita, el núcleo y fundamento de la enseñanza del lenguaje.
3. La gramática no es un fin sino un medio dirigido por el maestro, el niño debe investigar cada ley y cada concepto del trozo de lectura.

Para Aguayo competía a la pedagogía que denominaba "experimental" dilucidar el grado escolar en que el estudio de la gramática debía comenzar, qué contenidos debían ser incluidos y de cuál concepción partir para la didáctica de la lengua. No obstante, consideraba que no debía introducirse como asignatura antes de cuarto grado, momento en que los estudiantes ya se habían iniciado en los ejercicios de composición, lo que les haría visible la necesidad de conocer las reglas del idioma. Ve la gramática como artificio teórico al que se recurre para hacerle consciente al alumno las reglas que emplea para construir oraciones; pero, en su opinión, ninguna de las concepciones que se manejaban de la gramática entonces: estudio de carácter dogmático; enseñanza inductiva y análisis de las formas lógicas, es suficiente por sí sola para dar respuesta a los complejos requerimientos de la enseñanza de la lengua en el nivel elemental.

Aguayo concede importancia al libro de lectura como instrumento para la adquisición de destrezas, capacidades y habilidades no solo para expresarse en forma correcta sino también para mejorar la ortografía, aprender las estructuras gramaticales y desarrollar el pensamiento. El papel del libro de lectura en la enseñanza idiomática había sido una inquietud desde mucho antes y a lo largo de la pasada centuria se le prestaría atención a este tema.

"Los antiguos griegos y romanos —abunda Aguayo— cultivaron cuidadosamente el lenguaje en las escuelas. Platón nos dice en su *Protágoras*: «cuando los niños aprenden a leer, y comprenden lo escrito más que lo hablado, los maestros les entregan las obras de los mejores poetas y les obligan a aprenderlas de memoria…»".

Hace un repaso de los libros de lectura que habían sido editados en Europa con vistas a señalar los que podrían ser empleados como modelos para los que se prepararan en Cuba. En su criterio, hasta el siglo XVIII no se había publicado ninguno de interés; únicamente silabarios y libros de texto se empleaban para la lectura mecánica, pero el aspecto lingüístico era desatendido en estas obras. Solo con la aparición de "El amigo del niño", del barón de Rochow, se introducen procedimientos modernos de lectura como componente fundamental para la enseñanza.

Las ideas de Aguayo, sin proponérselo, trascienden la enseñanza del español como lengua materna (L1) y se adentran en los complejos problemas de la enseñanza del español como idioma extranjero (L2). Distingue entre "adquisición" —acceso inconsciente de las reglas básicas del sistema— "y aprendizaje" —conocimiento y uso consciente de las reglas básicas del sistema—, distinción esencial en la planeación de los cursos de español a extranjeros. Todavía la sociolingüística, la pragmática y la lingüística aplicada habían hecho su aparición en el panorama de los estudios lingüísticos, pero llama la atención que desde la pedagogía y la psicología se pretende encontrar una orientación a la enseñanza de la lengua avanzada para la época en que fue redactado el texto.

De otra naturaleza, pero igualmente importante, es el aporte de Max Henríquez Ureña, miembro de una familia de influencia notable en la formación lingüístico-literaria de varias generaciones de cubanos, con una sólida cultura humanística. M. Henríquez Ureña logró conquistar a sus discípulos desde sus primeras lecciones en la Escuela Normal de Santiago de Cuba.

Los apuntes recogidos por algunos de sus alumnos durante los años que llevaba como profesor de gramática en Santiago de Cuba constituyen el *Programa de Gramática castellana*, obra publicada en 1926.

A continuación de la advertencia preliminar, aparece el discurso que pronunció siete años antes con motivo de la apertura del curso escolar, en donde se pronuncia por la unificación terminológica y de criterios en la enseñanza de la gramática como una vía para lograr que la explicación de contenidos gramaticales tuviera alguna utilidad para el aprendizaje de la lengua materna. Comienza diciendo que:

> En los exámenes de ingreso que anualmente se celebran en esta Escuela Normal con el fin de seleccionar los cincuenta aspirantes mejor preparados para cursar los estudios del primer año académico (...) cada examinando cuando llega el turno a la gramática castellana, revela poseer un vocabulario técnico diferente al de muchos otros aspirantes y en ocasiones un concepto distinto de la asignatura misma. Este fenómeno nos lleva fácilmente a la conclusión —abunda M. Henríquez Ureña— de que cada maestro enseña entre nosotros, con una orientación gramatical distinta o por un procedimiento distinto. El resultado inevitable es el siguiente: los alumnos de una escuela no pueden entender muchas veces a los alumnos de las demás escuelas.

Con ello se manifiesta que la fidelidad a la Academia se daba más en la teoría que en la práctica.

En el nivel elemental propone que se adopte la *Gramática* de Bello como texto básico, obra que, en su criterio, tiene como atributos el ser didáctica y científica a la vez. De la enseñanza primaria superior en adelante considera conveniente que se introduzca la gramática histórica desarrollada por la escuela de Menéndez Pidal. A tono con los aires de renovación que soplaban en la lingüística hispánica de entonces, M. Henríquez Ureña se mostró partidario de reabsorber el hiato, entre el enfoque sincrónico y diacrónico en los estudios gramaticales. Coincidía con Américo Castro en que los maestros debían tener un conocimiento de la "vividura" de las lenguas a fin de verlas no como un producto sino como un hacerse y deshacerse continuo, reflejo de la historia cultural de la comunidad hablante. Pensaba M. Henríquez Ureña que la conciliación de los enfoques sincrónico y diacrónico contribuiría a que los maestros tuvieran una visión más exacta del papel del cambio lingüístico en el reacomodo de las categorías gramaticales para desempeñar funciones que no le eran habituales.

Ninguna palabra pertenece constantemente a esta o aquella categoría gramatical, —expresa con acierto M. Henríquez Ureña—. Toda categoría gramatical es instable, pues aún cuando una palabra desempeñe habitualmente un mismo papel, vive en perpetuo cambio de oficio. Las palabras fuera de la oración son seres inertes e inexpresivos: el adjetivo de ahora es el sustantivo de mañana, a veces el adverbio de pasado mañana.

M. Henríquez Ureña hizo hincapié en que en la enseñanza elemental, sobre todo, y en materia como la gramática, la unidad de criterios era indispensable. A lo que agrega que, si el punto de vista adoptado como uniforme no era el mejor, siempre podría reformarse y tendría la ventaja de establecer un sistema preciso y claro para todos por ser único y la de modificarse también para todos, el día en que lo fuere.

El reclamo de M. Henríquez Ureña de aunar voluntades para homologar la enseñanza gramatical tendría que esperar para ser escuchado. Otra cuestión que debió esperar fue la asimilación de los aportes de los clásicos de la gramática española tanto a la enseñanza como a la elaboración de manuales de carácter didáctico y científico a la vez.

1940-1959. AIRES DE RENOVACIÓN EN LAS GRAMÁTICAS

A partir de los años cuarenta hay cierta renovación teórico-metodológica, tanto en las gramáticas redactadas en nuestro país, como en la enseñanza de la lengua, bajo el influjo de los cambios que se venían gestando en los estudios gramaticales desarrollados en España desde el primer lustro de la pasada centuria, los cuales van a enriquecer

con nuevas doctrinas la base teórica de nuestros manuales. La gramática descriptiva, que había sido anticipada por Vicente Salvá y Andrés Bello, se había abierto paso en la Metrópoli. Menéndez Pidal, figura representativa de los estudios de dialectología e histórico comparativos, influyó en el impulso de los estudios gramaticales a través de sus discípulos, entre los que se destacan Amado Alonso, Samuel Gili Gaya, Salvador Fernández Ramírez y Emilio Alarcos Llorach —este último ya dentro de la órbita del estructuralismo—. Ellos crearon obras que constituyen clásicos de la gramática a partir de la síntesis del idealismo de K.Vossler y de B. Croce, y del psicologismo de Wundt. Fuera de la escuela de Menéndez Pidal, se destacan Rodolfo Lenz y Rafael Seco, el uno se inscribe dentro de la vertiente psicológica y el otro se declara continuador de la obra de Bello. Los dos producen textos significativos para la teoría gramatical.

En este clima se perfila también el conjunto de problemas que ha sido tema recurrente para los hispanistas dedicados a la gramática desde entonces hasta la actualidad. Pasamos a enumerarlos: 1) la relación entre gramática con fines pedagógicos —pedagógica— y la gramática teórica o científica, 2) la incorporación a las gramáticas de los modelos lingüísticos taxonómicos o hipotético deductivos, 3) el engarce entre los enfoques sincrónico y diacrónico, 4) la heterogeneidad terminológica , 5) el hacer accesible el metalenguaje de la teoría gramatical a la enseñanza idiomática, y 6) la utilidad de la gramática para la enseñanza del español como lengua materna y como lengua extranjera.

Desde finales del treinta, Cuba ya cuenta con las obras de Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña, y Samuel Gili Gaya, lo que va a propiciar ciertos cambios en la orientación en la gramática, aunque en forma moderada. Además se redescubre a Bello y a Salvá y se despierta el interés por los estudios fonéticos y fonológicos, sobre todo con la aparición de las obras de Tomás Navarro, en cuyo laboratorio se habían formado importantes figuras de la hispanística.

La difusión de algunas obras tanto de lingüística como de gramática provocó una mejoría en la calidad de los textos de nivel medio elaborados con fines didácticos en relación con las gramáticas de las dos primeras décadas.

La enseñanza privada se convirtió en un negocio muy lucrativo. La competencia entre las grandes escuelas privadas iba acompañada de las mismas razones económicas que la proliferación de textos de lengua española, cuyos autores, con pequeñas variantes y más ostentosa presentación, revisaban y ampliaban cada pocos años.

Una modificación de importancia fue la unificación de los programas para los Institutos, las Escuelas Normales y la Escuela de Comercio. Con ello se pudo dar respuesta, al menos parcialmente, al reclamo de Max Henríquez Ureña. Pero todavía faltaba correspondencia entre los contenidos gramaticales del nivel elemental y

los grados superiores. De las obras que hemos podido localizar queremos destacar las siguientes:

En 1945 Herminio Almendros escribió, con la colaboración de Francisco Alvero, una serie de libros titulados *Lengua española*. Cada uno estaba dirigido a la enseñanza primaria. Los autores siguen las propuestas de los estructuralistas y de las últimas corrientes educativas. En los volúmenes dirigidos a los últimos grados de enseñanza primaria se insiste en la etimología. Ese mismo año Herminio Almendros escribió *La escritura script*. El libro introducía, por primera vez, ese tipo de letra. En 1948 Almendros y Alvero redactaron un cuaderno de trabajo para la enseñanza de la lecto-escritura, titulado *A.B.C. Leo y Escribo*. La obra contiene numerosos ejercicios de identificación y trazo de letras (script) para realizar en el aula. Para Almendros la enseñanza de la lengua no debía descansar en la prescripción de reglas gramaticales, sino que debía orientarse al desarrollo de las habilidades del estudiante para expresarse correctamente. Su método parte de la palabra-frase que, en su opinión, era la única estructura que tenía sentido para el alumno. Almendros y Alvero siguieron colaborando en este campo. Almendros desplegó una labor encomiable en el ámbito de la pedagogía a principios del triunfo Revolucionario.

Varios años después, dos profesores de la escuela Baldor, Elena Calduch y Oscar Fernández de la Vega, publican *Gramática del español. Tercer curso*, manual dirigido a profesores y estudiantes de la enseñanza media. Siguen los preceptos de la RAE, pero hay intentos de renovación metodológica como la aplicación de ejercicios en los que se intenta engarzar el análisis lingüístico y el literario. Se parte de fragmentos breves de autores españoles e hispanoamericanos y no de oraciones sueltas como en la mayoría de los manuales de la época. Se hace un análisis que comprende los siguientes componentes: nivel lexicológico, morfológico, sintáctico, etimológico, prosódico u ortológico y lógico. Si bien es cierto que no se profundiza en ninguno de ellos ni se integran los aspectos examinados, tiene como mérito dar elementos del comentario de textos.

En 1956 se edita, en dos tomos, un libro de español de Oscar Fernández de la Vega. Vale aclarar que de la Vega tiene varias obras gramaticales en el período. Además de jefe de la Cátedra de español del Instituto Baldor fue profesor de la Universidad Católica de Santo Tomás de Villanueva. El texto se adapta al programa oficial de bachillerato e incluía los siguientes contenidos: morfología y sintaxis, lexicología, composición y teoría literaria. Comprendía además un conjunto de textos que servían de modelo para los ejercicios de aplicación que se indicaban. Aparece también por estos años un manual de ejercicios para el ingreso a la segunda enseñanza, cuyas autoras Ana María Ayala, María Luisa Cabrera y Zoila Corominas impartían clases en el Instituto de La Habana. El libro estaba adaptado al programa oficial que regía para los exámenes

de ingreso a la segunda enseñanza. Incluía ejercicios y se exponían, en forma clara, los aspectos teóricos. En estos textos hay un salto cualitativo en la explicación de los contenidos gramaticales, tanto en la morfología como en la sintaxis.

Al mismo tiempo aparecen obras de carácter preceptivo que critican los vicios que empobrecían el idioma. Entre ellas se encuentran los artículos que Esteban Rodríguez Herrera publicó en el *Boletín de la Academia Cubana de La Lengua* entre 1952-1953 bajo el título general de "La gramática, el lenguaje y los periódicos". El propio autor nos explica en la introducción que "no es un estudio gramatical propiamente dicho sino que se fija la atención en vicios de construcción usuales en la prensa". Rodríguez Herrera se apoya en Gili Gaya. En la misma línea de cacería de gazapos se encuentra la *Gramática y redacción del español* de Margarita Valle del Manso (1955).

Habría también que destacar cómo, desde 1912, se realizan esfuerzos por describir los rasgos sintácticos del español en Cuba. En esta línea se inscriben los trabajos de Feliz Ramos i Duarte, que se acerca al tema con fines preceptivos, Francisco Doménech Vinajeras (1939) y Alfredo F. Padrón (1947), cuyo mérito radica en proponerse la sintaxis como objeto de estudio tomando como guía la obra de Charles Kany.

REVOLUCIÓN EDUCACIONAL: 1959-1980

El triunfo de la Revolución Cubana produjo una transformación integral de la educación en nuestro país. Desde los años iniciales se realiza una campaña de alfabetización para eliminar el analfabetismo reinante y se extiende la enseñanza a todos los rincones del país. Se intensifican los planes de formación de maestros para hacer frente a nuevos proyectos en el terreno de la enseñanza Con tales propósitos se hace necesario elaborar programas y guías para dar respuesta a esas demandas. En 1964 se implementa una "ayuda programada" a los profesores emergentes por medio de guías y orientaciones periódicas. Un año después se desarrolló en la Universidad de la Habana el Seminario de Unidad del Sistema Nacional de Educación que perseguía analizar los desajustes entre la enseñanza primaria y la media y universitaria. La Comisión presidida por la Dra. Camila Henríquez Ureña abogó por la necesidad de renovar la enseñanza de la lengua y la literatura en la Educación general. Tres años después se elabora el programa de español que incluía lectura, expresión oral y expresión escrita. La gramática y la ortografía quedaban incluidas en el apartado correspondiente a la expresión escrita.

En 1971, en el ámbito del Congreso de Educación y Cultura, se revisan los planes educacionales de la Enseñanza general y se decide resumir en un solo libro los planes educacionales con las especificaciones de los programas de cada grado.

Comienzan los procesos de Perfeccionamiento del Sistema Nacional de Educación y la enseñanza gramatical: primera etapa (1975-1981) y segunda etapa (1988 y1992). El trabajo de perfeccionamiento del subsistema de la enseñanza del español y la literatura estuvo presidido por la Dra. Vicentina Antuña y en él participó un conjunto de destacados profesores.

La gramática se introducía en los niveles primarios y secundarios, mientras que en bachillerato se hacía hincapié en la literatura. Todavía se evidenciaba cierto desajuste en la articulación de los contenidos explicados en los niveles primario y secundario. En los primeros grados la gramática tenía finalidad correctiva. En secundaria se repetían muchos de los conceptos introducidos en el nivel precedente. No había una profundización en el tratamiento de los fenómenos gramaticales sino que se repetía con ligeras ampliaciones lo explicado en la primaria. Algunas definiciones no coincidían con las consideraciones formuladas en las gramáticas.

Para la articulación de la política educacional, el Ministerio de Educación contó con la colaboración de asesores procedentes de países socialistas. Estos contactos propiciaron la formación de especialistas a partir de colaboraciones o convenios con instituciones extranjeras. Como se sabe, tres de las figuras más destacadas de los estudios lingüísticos en Cuba, Sergio Valdés, Max Figueroa y María Elena Pelly se formaron en países del antiguo campo socialista.

La creación de editoriales especializadas puso en contacto a los maestros con las obras extranjeras más representativas en teoría gramatical, puesto que. "La insuficiente publicación de tratados de lingüística había limitado en la primera mitad del siglo no solo la difusión de las corrientes del pensamiento lingüístico sino también el acercamiento a los clásicos de la especialidad, incluidos españoles y americanos".

En el lapso comprendido entre 1975-1990, se editan textos para los diferentes tipos de enseñanza: obrero-calificado, obrero-campesino, técnico medio, así como también para la enseñanza del español y la literatura en los niveles primario, secundario y preuniversitario, para la enseñanza del español como lengua extranjera y hasta se imprime un cuaderno de trabajo de desarrollo de lenguaje para hipo-acúsicos. Entre los manuales publicados se destacan: *Didáctica del idioma español* de Delfina García Pers, *Sintaxis del español contemporáneo* de un colectivo de autores de ISP y una serie de textos, a cargo de Leticia Rodríguez, Olga Mendoza, Marcelino Pena Toranzo y Osvaldo Balmaseda, entre otros.

Estos manuales de finalidad didáctica adoptan en la descripción de los fenómenos gramaticales un criterio normativo. La gramática se ve en sentido estricto como morfología y sintaxis. Se definen las clases de palabras atendiendo a su función pero se mezclan consideraciones formales y semánticas, y, aunque se dan nociones de la

oración compuesta, la sintaxis se concentra en el análisis de la oración simple. Se sigue a Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña, Rafael. Seco y Samuel Gili Gaya. Se emplean esquemas y recuadros con vistas a que el estudiante pudiera captar los elementos esenciales del conocimiento. Estos textos persiguen que el alumno se apropie del aparato conceptual y terminológico básico de la asignatura.

Merece la pena resaltar la labor de tres pedagogos en la formación de los maestros: Herminio Almendros, María L Columbié y Cira Soto. Los tres concibieron la enseñanza de la gramática integrada a tres campos: la expresión oral, la lectura y la lengua escrita o composición, incluida la ortografía. Elaboraron guías de apoyo a la docencia tomando como base las gramáticas de Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña. Partían de la "palabra frase". En el caso de Cira Soto se debe resaltar que intentó integrar la enseñanza de la lengua y la literatura cubanas. Su método es antecedente de los actuales enfoques en la enseñanza de la lengua materna. Tomaba como modelos para ejercitar la expresión oral y escrita fragmentos de las obras más representativas de la literatura nacional. Proponía una metodología que abarcaba los siguientes pasos: análisis del contenido y las ideas expuestas en el texto estudiado; referencias a la obra de la cual formaba parte, a su autor y a la época en la que se enmarca; trabajo con el léxico y análisis de las estructuras gramaticales.

La irrupción del estructuralismo postsaussureano produjo un salto cualitativo en la enseñanza de la gramática. Su concepción de la lengua como sistema de valores que funciona sincrónicamente sobre la base de un entramado de relaciones vistas en sus dimensiones paradigmática y sintagmáticamente, permitió sistematizar el funcionamiento de las entidades lingüísticas. El análisis gramatical permitió describir dependencias o líneas de conexión entre los elementos que forman parte de la cadena que se somete a análisis. Se fija la atención en la oración como centro del análisis gramatical.

La recepción de algunos postulados estructuralistas en la enseñanza no significó la solución de los problemas sobre el engarce entre gramática y enseñanza idiomática. Una de las conquistas pedagógicas del período republicano fue ver que la gramática debía integrarse en la educación general a otros componentes que ayudaran al alumno a adquirir el conocimiento de su lengua. Entonces se trataba de encontrar en la de la Academia respuestas para definir y explicar los conceptos gramaticales. Los manuales, como ya se ha dicho, pretendían ser una especie de guía que facilitara el acceso a las consideraciones teóricas expuestas en dicha obra, así como en otros tratados que se conocían entonces. El estructuralismo representó la posibilidad de enriquecer las explicaciones. Pero había que tener en cuenta que era necesario adecuar los postulados de esta vertiente a los requerimientos del tipo de enseñanza, en otras palabras, incorporar lo que fuera aprovechable. El hecho de que bajo la sombrilla del estructuralismo

se agrupaban distintas vertientes y que resultaba difícil acceder a los planteamientos teóricos de todas ellas, no solo provocó dudas y desconcierto sino que reavivó el debate entre gramática pedagógica y gramática científica. Dos posiciones comienzan a delinearse desde entonces: aquellos que sostenían —sin argumentos firmes— que la enseñanza de la gramática era inútil para la enseñanza de la lengua, y la de quienes defendían la gramática pero sin ponerse de acuerdo sobre qué gramática enseñar.

A esto se debe añadir que los esfuerzos realizados para la elaboración de materiales de orientación a los docentes no podían suplir la consulta de la bibliografía especializada que debían hacer los maestros, para que —como expresa un periodista muy popular— ellos sacaran sus propias conclusiones. A veces se ha extraviado el camino por "el canto de sirenas" de las novedades sin tener en cuenta que muchas veces eran más aparentes que reales, más propiamente técnicas y de representación que propiamente teóricas y metodológicas.

El problema esencial estriba en la necesidad de que se olvidaba, a menudo, una de las premisas fundamentales de la educación idiomática, de acoger aquellos presupuestos teóricos cuya finalidad explicativa se encontrara consolidada y hubiera sido suficientemente demostrada su efectividad académica.

Es necesario destacar la labor de la profesora Ofelia García Cortiñas en el ámbito de los estudios gramaticales. Con el rigor y la maestría pedagógica de que hizo gala, perfiló un método de análisis tomando como guía las doctrinas de los clásicos de la tradición gramatical, a lo que incorporó los aportes del estructuralismo hjemsleviano y las enseñanzas del lingüista O.Tichy a su paso por nuestro país. Ofelia García Cortiñas introdujo en los medios académicos algunos de los modelos de mayor alcance a nivel internacional y no dejó de establecer los vasos comunicantes entre teoría lingüística y teoría gramatical, como constancia de su método de análisis en los Cuadernos de ejercicios de gramática. Varios de sus estudiantes, que hoy intentan seguir sus pasos, redactaron los *Manuales de Gramática española* bajo la guía de la profesora Otilia de la Cueva, que aún se emplean como texto básico de la asignatura en las carreras humanísticas. Esos Manuales con varios años demandan una revisión a fin de poner a tono sus explicaciones con el rumbo de las doctrinas actuales.

LABORES INVESTIGATIVAS

Paralelamente a la creación de instituciones educacionales, se crean otras con fines investigativos. Con la fundación del Instituto de Literatura y Lingüística se impulsan los estudios del español en Cuba. Los estudios gramaticales comienzan a aflorar en

los ochenta. Estos tratan temas como: 1. presencia del voseo, 2. los valores de las estructuras de las formas no personales, 3. preferencias de régimen y 4. la estructura y prevalencia de formas nominales y verbales en el uso general actual.

La elaboración de una investigación de carácter sistémico y abarcador para sentar sobre bases científicas las inquietudes en torno al empleo de la lengua materna, coordinada por la Facultad de Artes y Letras, marcó una etapa superior en los estudios lingüísticos del país y permitió aunar a investigadores y profesores universitarios. Uno de los temas de ese proyecto fue la caracterización gramatical del habla culta, con el que se intenta describir algunas de las características gramaticales en una muestra del habla de Ciudad de la Habana. Se han realizado otras investigaciones de aplicación a la enseñanza, entre la que se encuentra el trabajo acerca de los indicadores de los índices de madurez sintáctica. Hay también estudios dialectológicos que han descrito aspectos morfosintácticos del habla rural.

Los resultados de estos trabajos así como también de algunos que se están realizando en este momento contribuirán a dar respuestas, sobre bases firmes, a muchas de las inquietudes en torno a la enseñanza de la lengua.

A modo de conclusión, queremos retomar nuestras palabras iniciales. La gramática en Cuba ha recorrido un camino de poco más de dos siglos, apoyada primero en principios tomados de la tradición y enriquecida después con la incorporación de modelos teóricos del estructuralismo postsausureano y de elementos del generativismo chomskyano. Actualmente comienza a ensanchar su área de acción con los nuevos enfoques que parten de una concepción semántico-funcional de los fenómenos lingüísticos. En el componente semántico se analizan aspectos de orden pragmático o informativo. En algunos de estos modelos, así como también en varios que se inscriben dentro del generativismo, se ha ido reivindicando la validez de muchos criterios tradicionales.

La enseñanza del español como lengua extranjera, a partir de la pedagogía y de la psicología, ha contribuido también a modificar algunas de las viejas concepciones sobre la enseñanza de la gramática y ha puesto de manifiesto la necesidad de elaborar gramáticas onomasiológicas —desde el pensamiento a la lengua— que junto con las semasiológicas —de la lengua al pensamiento— faciliten describir los procesos de producción e interpretación de textos.

La inter- y transdisciplinariedad que caracteriza a la lingüística de hoy va acortando la distancia entre teoría gramatical y teoría lingüística y abre para los estudios gramaticales posibilidades insospechadas.

En este contexto los desafíos para la gramática en los complejos tiempos contemporáneos son los siguientes: 1. enriquecer las explicaciones gramaticales con los

modelos que den cuenta de procesos comunicativos imbricados en la propia construcción gramatical, 2. establecer el deslinde entre la gramática con fines didácticos y la gramática científica, 3. hacer accesible el metalenguaje gramatical y el lenguaje técnico a estudiantes y maestros, 4 incorporar los resultados de las investigaciones a planes y programas de estudio. En síntesis, son cuestiones semejantes a las que habían sido detectadas desde un siglo antes.

Para terminar volveremos a la pregunta con la que comenzamos nuestra exposición. De qué sirven esas reglas: Pudiéramos responder no con las palabras de Nebrija de que la lengua es compañera del imperio. Diríamos con una mirada más actual que esas reglas son artificio o abstracción del que se vale el gramático a fin de explicar que las palabras, al igual que los actores en una pieza teatral, desempeñan papeles y que a veces se adentran tanto en el personaje que no se puede distinguir con claridad el personaje del actor, que según junto a qué elemento se colocan las palabras así será el valor que tienen, que existen relaciones de solidaridad e interdependencia entre las entidades lingüísticas y que en una simple frase hay multitud de sugerencias de esa lengua interior o competencia del hablante.

Jorge Fornet[349]

Narrativa en movimiento: algunos clichés y ciertas impugnaciones

Jorge Fornet (Bayamo, 1963). Ensayista y editor. Doctor en Letras Hispánicas por El Colegio de México. Director de la revista *Casa de las Américas* y del Centro de Investigaciones Literarias de la institución homónima. Tres de sus libros han merecido el Premio de la Crítica y ha sido distinguido con la medalla "Alejo Carpentier". Desde 2022 dirige la Academia Cubana de la Lengua.

Estimada Nancy Morejón, directora de la Academia Cubana de la Lengua; estimados compañeros:

Ante todo debo expresar el honor que significa para mí ser recibido en este sitio y ocupar un lugar junto a tantos colegas a quienes admiro, y cuyas obras han contribuido a enriquecer el ejercicio y estudio de la lengua que hablamos. A algunos, incluso, los tuve como profesores en mis ya lejanos tiempos de estudiante en la Universidad de La Habana. Les agradezco a todos la confianza que depositan en mí al invitarme a integrar esta Academia, y a Roberto Fernández Retamar, maestro, colega y amigo, sus generosas palabras, estímulo adicional para estar a la altura de la encomienda que recibo hoy.

No puedo pasar por alto el privilegio que significa ocupar el sillón que antes perteneciera al poeta, investigador y ensayista Ángel Augier, quien dedicó su larga y fecunda vida —desde que en 1932 apareciera su primer poemario— a la creación literaria y a empeños críticos tales como el estudio de la obra de Nicolás Guillén. La fructífera labor de Augier al frente de la *Revista de Literatura Cubana* y como vicepresidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba favoreció el apoyo a creadores y la difusión de lo más valioso de nuestra literatura. Su consagración a ella es también un reto que asumo esta tarde.

A la alarma que produce saber que uno (ya) cumple los requisitos para ingresar a un sitio como este ("Ya somos todo aquello / contra lo que luchamos a los veinte

[349] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 25 de noviembre de 2014.

años", dice José Emilio Pacheco en su multicitado poema "Antiguos compañeros se reúnen"), le sigue el orgullo de poder trabajar junto a ustedes, colegas de la Academia Cubana de la Lengua, en la admirable tarea que llevan adelante.

De nuevo, muchas gracias.

Permítanme pasar ahora a estas reflexiones sobre la nueva narrativa latinoamericana; ellas forman parte de un trabajo en proceso con el que espero despedirme del tema, al menos como objeto fundamental de mi interés.

1

En principio resultaría fácil ponernos de acuerdo sobre algunos lugares comunes: que la nueva literatura latinoamericana se caracteriza por la dispersión y que no hay tendencias claramente dominantes; que el concepto mismo de Latinoamérica —y, por extensión, de una literatura que le fuera propia— es puesto en tela de juicio, y que incluso la idea de literaturas nacionales ya no resulta convincente; que el de la violencia es, sigue siendo, uno de los temas más reiterados a lo largo y ancho del continente; que los autores difícilmente traspasan las fronteras que los separan del país vecino, a no ser que primero pasen por los mecanismos consagratorios de los premios y las editoriales españolas; que a los padres (ya casi abuelos) del boom se les respeta, pero que nadie está dispuesto a seguirlos; que la palabra *compromiso* y lo que ella implicaba recibió merecida sepultura hace ya muchos años; que los nuevos han renunciado a la novela total y optan por historias fragmentadas en que la anécdota suele diluirse; que con frecuencia sus historias se fugan a espacios exóticos y cosmopolitas... Podríamos seguir así, repitiendo clichés sobre los que es muy fácil coincidir; tanto, que no nos queda más remedio que desconfiar de ellos. Sin dejar de responder a una parte de la realidad, cada uno puede ser impugnado con ejemplos categóricos. Lo cierto es que probablemente desde los estertores del boom, la narrativa latinoamericana no había vuelto a recibir tal atención, ni tantos autores habían emergido de forma más o menos simultánea para dar tan contundente sensación de movimiento.

Conviene, entonces, que nos pongamos de acuerdo en algunos puntos básicos antes de intentar adentrarnos en ese corpus a que alude, tramposamente, el tema de estas palabras. Y la trampa inicial radica en que me centraré apenas en ciertas preocupaciones y en algunos autores. Es obvio que solo se puede hablar de la nueva narrativa metonímicamente, tomando la parte por el todo, pues resulta imposible conocer lo que se ha venido publicando por parte de los escritores latinoamericanos en los últimos

veinte años. En su libro sobre la narrativa argentina de la posdictadura, por solo citar un caso, Elsa Drucaroff menciona la publicación en su país, entre 1990 y 2007, de unos quinientos títulos de más de doscientos autores nacidos a partir de 1960. No se trata, por tanto, de proponer un inventario exhaustivo ni de intentar cubrir, siquiera, a los más notables, si es que ello fuera posible de discernir en medio de la avalancha en la que estamos inmersos. Por si fuera poco, faltaría incluir a los narradores cubanos —de los que no me ocupo poe el momento—, cuyas especificidades me obligarán a dedicarles un mayor espacio.

Hay una suerte de consenso —al que no he tenido reparos en sumarme— en reconocer como integrantes del corpus englobado bajo la denominación "nuevos narradores latinoamericanos", a escritores nacidos a partir de 1960 y cuya producción literaria se iniciaría a finales de los años ochenta, pero se haría nutrida y visible en la década siguiente. O sea, la elección de las fechas forma parte de ese consenso que suele pasar por alto —y tal ocultamiento es en sí mismo elocuente— dos referentes históricos concretos. Elegir como puntos de referencia a 1960 y 1990 significa pasar por alto los años que les antecedieron, con toda la carga real y simbólica que ellos suponen: la revolución cubana y la caída del muro de Berlín. Si la primera fue una sacudida que cambió el rumbo de la historia del Continente y supuso, para este, una nueva forma de entenderse a sí mismo (en lo que tuvo un papel significativo, como es natural, el ámbito de la cultura y particularmente de la literatura), la segunda resultó ser el final de una época. De una forma u otra, la manera en que había avanzado la historia latinoamericana a lo largo de treinta años (el sueño revolucionario, las guerrillas, la larga noche de las dictaduras, la recuperación democrática, por mencionar solo algunos de sus aspectos más reconocibles), se transformó radicalmente por efecto de un derrumbe producido a miles de kilómetros de distancia. Ante tantas perplejidades, no es raro que los jóvenes que entonces se iniciaban en la literatura trataran de entender y de narrar el mundo a partir de preguntas que cada vez parecían más ajenas a las que habían motivado a sus padres. Es obvio que esa marca los llevaba a percibir el universo desde una perspectiva totalmente distinta a la de sus antecesores. Por eso no es raro que al hablar de esa nueva narrativa —la que a estas alturas, por cierto, forman ya dos generaciones— se pase por alto la obra (muchas veces excelente) que hoy mismo están produciendo sus predecesores más o menos inmediatos. Digamos que a nadie se le ocurriría mencionar como nuevos narradores, pongamos por caso, a Ricardo Piglia en Argentina, a Diamela Eltit en Chile, a Roberto Burgos en Colombia, a Javier Vásconez en Ecuador, tal vez ni siquiera a Juan Villoro en México. No importa que algunos de ellos estén produciendo novelas que calificarían entre las más notables y "novedosas" de sus respectivos países; pertenecen a una suerte de "tercera edad" que los excluye de la nueva narrativa, aun cuando sepamos perfectamente que la edad, en literatura, tiene poco que ver con el año de nacimiento de quienes la escriben.

Hablar, por cierto, de literatura latinoamericana, me delata y pone en evidencia, sin necesidad de añadir más, desde dónde escribo. En un entorno en el que es frecuente escuchar que la literatura latinoamericana no existe (tema sobre el que volveré), asumirla no solo como realmente existente —y considerar que eso es pertinente para poder entenderla—, implica una toma de posición. De todos modos, es preciso reconocer que el concepto y las fronteras de América Latina se han ido modificando. La añeja precisión fronteriza de que nuestra América abarca del Río Bravo a la Patagonia no es ya convincente, desbordada por decenas de millones de personas de origen latino que viven y crean en los Estados Unidos. Pero sería un contrasentido admitir la existencia de tan heterogénea comunidad (afirmada frente a ese Otro con el que coexiste, el de los *americans*), y negarla entre nuestros propios países.

En el fondo, si bien los nuevos narradores insisten en distanciarse de los compromisos adquiridos por sus predecesores, e identifican lo latinoamericano con características que hubieran sorprendido a sus padres, lo cierto es que no renuncian a su pertenencia a una comunidad que tiene en la América Latina su centro de referencia. Es decir, intentan llenar de un nuevo contenido y dotar de un nuevo sentido lo latinoamericano, pero sin rechazar su existencia y su propia vinculación como escritores a dicha comunidad. Las antologías continentales que han proliferado en el último cuarto de siglo, por ejemplo, aún cuando insistan en establecer distinciones y en levantar sospechas sobre la condición latinoamericana son, en sí mismas, un reconocimiento de su existencia. Cuando nos detenemos a observar cómo ha sido el proceso de aparición y consagración del grupo, nos damos cuenta de la importancia y persistencia de esa red y de las distintas formas en que se ha ido tejiendo. Lo cierto es que los más antologados y premiados de ellos han tenido el privilegio de hacerse visibles como un conjunto empeñado en una tarea común. A veces, de hecho, las posturas más radicales no son sino formas que utilizan los nuevos para irrumpir y posicionarse dentro del ámbito literario, fundar una mitología que los acompañe y suscitar lecturas en torno a esas posiciones y a sus propias obras. He ahí, pues, una paradoja que envuelve a muchos de nuestros autores: desconfían de la condición latinoamericana y de la pertenencia a una literatura más o menos común, pero lamentan la escasa circulación y distribución de sus obras en el continente, así como el hecho de padecer el aplastante hegemonismo editorial español; afirman su condición de ciudadanos, a lo sumo, de sus respectivos países, pero —los más exitosos de ellos— han tenido el privilegio de ser leídos una y otra vez como parte de un frente continental.

En las últimas décadas se ha producido no solo una irrupción masiva de nuevos autores, sino también una favorable acogida de ellos, un espacio propicio de reconocimiento. Tal irrupción parece estimulada por un fenómeno, más que estético, etario;

se pregona la edad como si de una cualidad literaria se tratara; la juventud parece convertirse en un valor en sí mismo. Como es natural, hay una simplificación y hasta un interés comercial en este tipo de clasificaciones: se vende a los jóvenes como sinónimo de "novedoso". Distribuir méritos literarios en virtud de la edad es una forma de intentar diluir el interés por las generaciones precedentes, es decir, administrar la memoria de los lectores y crear en ellos la necesidad o la curiosidad por sus descendientes. Hay también, desde luego, una explicación histórica para esta renovación, el ya mencionado hecho de que nacieron literariamente cuando el mundo parecía haber llegado a lo que aquel apresurado analista denominó el "fin de la historia". Era natural, por tanto, que esa generación modificara el tema de los debates y preocupaciones que habían alentado a sus padres literarios. Pero, ya lo sabemos, ninguna literatura surge del vacío, y aunque con frecuencia se esfuerce por marcar distancia de sus predecesores, no puede evitar dialogar y polemizar con ellos, así sea para establecer distancias estéticas e ideológicas.

Este esquemático recuento de nuestra reciente historia literaria es ilustrativo del modo en que la literatura puede asumir los retos que cada época le plantea. Pero no nos precipitemos, porque no es menos cierto que los autores de hoy parecen dar fe —tal vez nunca dejaron de hacerlo— del drama de nuestro tiempo. Se valen de él para formular interrogantes incómodas, para desmarcarse de sus padres y para dejar claro el lugar desde el que hablan.

2

Una última advertencia antes de seguir adelante. No me interesa abordar a los autores que integran este corpus en tanto generación(es), aunque inevitablemente he echado mano al término y volveré a hacerlo, pero más como objeto de estudio que como categoría crítica. Dicho esto, advierto que dichas generaciones han asistido a su propio nacimiento (no pocas veces promovidos por manifiestos, premios y antologías que venían a cumplir la función de esmerados fórceps). Así, a partir del propio 1989 hemos visto surgir sucesivamente etiquetas que tienen que ver más con la urgencia de nombrar o de autonombrarse, como modo de hallar un lugar dentro del vasto campo literario continental, que con un fenómeno literario propiamente dicho: grupo Shanghai, generación McOndo, Nueva Narrativa chilena, grupo Crack y Nueva Ola colombiana, para no hablar de engendros tales como post-postboom, junior boom y boomerang. Lo curioso es que la prisa por reconocer y bautizar grupos, se diluiría pasados pocos años. No hay ya, como en los noventa, grupos reconocibles, manifiestos

que los distingan, antologías que los proyecten con la fuerza de sus antecesores. Esas formas de posicionarse y de establecer enemigos estéticos e ideológicos, imprescindibles desde finales de los ochenta y durante al menos una década, no han encontrado circunstancias propicias ni un terreno fértil en los últimos quince años; precisamente la distancia que media entre dos generaciones. Ya veremos que en los autores de esta segunda hornada es posible encontrar rasgos que los diferencian de sus antecesores inmediatos, pero lo cierto es que han avanzado sobre el camino abierto por estos y han aprovechado ese cauce sin necesidad de re-posicionarse ni de inventarse nuevos adversarios.

La elección de este corpus —insisto— entraña el riesgo de otorgar valor literario a la edad, rendirnos al encanto de lo nuevo por el hecho de serlo. Algo de eso preocupaba a Martín Caparrós en esa suerte de manifiesto generacional —sobre el que ya tendré ocasión de volver— titulado "Nuevos avances y retrocesos en la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril", publicado en 1989: "La modernidad inventó, entre tantas cosas, otra idea: la de la novedad, lo nuevo como bueno". Caparrós se muestra "contra la valoración de lo nuevo por serlo" pues "los libros se desembarazan muy fácilmente de su pie de imprenta, y [...] es obviamente más 'moderno' el Tristram Shandy que casi todo lo que se ha publicado en este país en este siglo." Me interesa destacar algo que Caparrós llama una constancia o convicción: "para que aparezca un movimiento de nueva narrativa tendría que haber un aparato externo que sirviera como aglutinador. Los grupos o las tendencias literarias raramente aparecen a partir de coincidencias literarias; en general, son confluencias de otro origen —sociales, ideológicas— que terminan por encontrar, a veces con dificultad, otras muy *a posteriori*, sus coherencias literarias". En efecto, por paradójico que parezca, la literatura no es el principal aglutinador de los grupos y movimientos literarios aunque estos, con frecuencia, pretendan hacerlo creer. Me parece importante remarcar esa confusión que atribuye cualidades a la cronología, el errático valor del pie de imprenta al que se refiere Caparrós.

Hace diez años, en un artículo titulado "Los caníbales los prefieren jóvenes", el crítico español Ignacio Echevarría lamentaba el hecho de que, a diferencia de épocas pasadas, sea corriente que en la actualidad el crítico "se acuclille frente al joven retoño", debido al "ascendente que la juventud ha cobrado en estos tiempos", y a los deseos "de entenderla y aun adelantarse a sus designios, para participar de algún modo de su promesa de futuro." Aunque esta tentación viene de antaño, legitimada por la tradicional exaltación de lo nuevo, tal vez no sea casual que se potencie de modo significativo en una época en que el liberalismo económico y político provoca el endiosamiento del mercado, la especulación y el consumo. En ese contexto —en que se valora más al agente literario que al escritor mismo— no es extraño que "la juventud se benefici[e]

del trato preferente que le reporta su hegemonía social, su indiscutible protagonismo en el imaginario colectivo. Por lo que a la literatura toca, la juventud es un valor añadido al talento del escritor en ciernes, y un valor tan cotizado, que hasta puede fácilmente usurpar el lugar mismo del talento".

Hablar de dos generaciones distintas dentro de este corpus no es solo una precisión cronológica y ni siquiera estética, es también una cuestión, digámoslo así, política. No voy a detenerme hoy en las diferencias entre ellas (ni en los cambios producidos en la América Latina entre la última década del siglo pasado y la primera de este), pero debo advertir que los más recientes autores llegaron a la escena literaria cuando el sitio denominado "nueva narrativa latinoamericana" ya estaba ocupado y con pocos visos de que, quienes usufructuaban tal etiqueta, parecieran dispuestos a cederla. Podría decirse, no sin razón, que la historia de la literatura está llena de ese tipo de conflictos. Lo complicado, en este caso, es que las propuestas de los más nuevos —quienes al mismo tiempo se benefician del interés despertado en editores, críticos y lectores por sus hermanos mayores— no logran diferenciarse de ellos con claridad. Hay, sin embargo, atisbos de un cambio de paradigma que, de paso, irá modificando también la escritura y preocupaciones de los predecesores inmediatos.

Vale la pena volver diez años atrás para percibir la tensión que provoca la pertenencia a una categoría tan resbalosa como la de joven escritor latinoamericano. En su intervención en el encuentro de escritores de Sevilla de 2003, el argentino Rodrigo Fresán —precisamente a punto de cumplir cuarenta años— echó mano al título "Apuntes (y algunas notas al pie) para una teoría del estigma: páginas sueltas del posible diario de un casi ex joven escritor sudamericano". Cuenta allí que en una ocasión tuvo un sueño en el que, aunque conservaba su rostro adulto, volvía a ser un niño de cinco o seis años, estaba en el colegio y los compañeritos le gritaban algo monstruoso, terrible: "¡Joven escritor latinoamericano! ¡Joven escritor latinoamericano!". En medio del sueño corrió a ver a la madre para reclamarle por qué tuvo él que nacer en Argentina, y asegurarle que no quería seguir siendo joven. La respuesta de la madre, ante tantas angustias, fue drástica: le propinó una bofetada y lo mandó a ver al abuelito quien, "detalle perturbador", cuenta Fresán, "era tan parecido a Sábato que era Sábato". El abuelo-Sábato le lee entonces al soñador unas páginas recién escritas sobre "el inminente fin del mundo y el apocalipsis" que destruirá, entre otras cosas, a los jóvenes escritores latinoamericanos. Ahí, claro está, Fresán despertó gritando.

3

No deja de resultar irónico que el punto de referencia de la narrativa latinoamericana, a medio siglo de distancia, siga siendo el boom. Gracias a un incruento parricidio, perceptible en sus declaraciones y manifiestos, los nuevos narradores veneran a los grandes del boom aunque se desmarquen de ellos; los admiran con fervor, si bien ninguno cree que un escritor latinoamericano deba parecerse a tan ilustres antecesores. Basta leer el modo en que se expresa el boliviano Edmundo Paz Soldán en uno de esos congresos de nuevos narradores (Madrid, 2001) en los que, se supone, sus protagonistas llegan con un cuchillo entre los dientes: "Nosotros somos profundos, declarados y agradecidos deudores de Jorge Luis Borges o Mario Vargas Llosa, y tenemos por ahí un cariño especial por Cervantes o Quevedo. Son nuestros clásicos [...]. Nos conocemos de memoria todos los trucos de Gabriel García Márquez y hemos caído en ellos de la mejor manera, con ingenuidad y maravilla". De inmediato, casi como disculpa, advierte que, sin embargo, "hay flujos y reflujos, y a nosotros nos ha tocado darle la espalda a su modo de narrar, que de tan mágico ha terminado por saturarnos y por exotizar a un continente". Pero gracias a esos mismos flujos y reflujos dice estar seguro de que "ahora mismo hay en algún país latinoamericano un niño, un adolescente, que acaba de leer *Cien años de soledad* y, todavía preso del influjo, garabatea unas líneas en un cuaderno, las de su primer cuento, y va preparando la insurrección a la insurrección, el paciente regreso de García Márquez". Ni siquiera a la hora de romper amarras, al momento de impugnar el modelo Macondo, es fácil deshacerse del paradigma garciamarquiano. El colombiano Santiago Gamboa, por su parte, coincide en que no hay ruptura con los predecesores sino, por el contrario, "una imperturbable continuidad […]. Lo nuevo se crea bajo la influencia de lo que ya existe", de ahí que la única ruptura de importancia se dé, para él, frente a ese tipo de forma literaria que es el realismo mágico.

Hay una explicación para ese respeto que tiene que ver, digámoslo así, con el grado de consanguinidad entre estos y aquellos. Los grandes del boom no serían sus padres sino sus abuelos, lo que supone una leve distorsión genésica de la teoría de Tiniánov según la cual la literatura no evoluciona de padres a hijos, sino de tíos a sobrinos. El saludable parricidio practicado por estos nietos del boom, sin embargo, ha barrido con todo lo que cabe bajo el generoso paraguas de posboom (raramente se les escucha reivindicar a Arenas, Bryce Echenique, Puig, Luis Rafael Sánchez, Sarduy o Skármeta, pongamos por caso), lo que entraña una cuota no pequeña de injusticia, porque todos ellos se empeñaron en marcar distancias de una visión estereotipada de la literatura latinoamericana y en proponer paradigmas distintos a los de sus descomunales predecesores. El primer libro de Piglia, por ejemplo, apareció el mismo año que *Cien años*

de soledad, y su obra no cesó de crecer desde entonces por caminos ajenos a los que, por pereza, asociamos con el boom. *Lumpérica*, de Diamela Eltit, es contemporánea de *La casa de los espíritus*. El propio Roberto Bolaño contribuyó a la confusión al decir que el boom, como suele suceder en casi todo, fue al principio muy bueno, muy estimulante, pero su herencia da miedo: "¿Quiénes son los herederos oficiales de García Márquez? Pues Isabel Allende, Laura Restrepo, Luis Sepúlveda y algún otro. [...] ¿Y quiénes son los herederos oficiales de Fuentes? ¿Y de Vargas Llosa? En fin, corramos un tupido velo".

4

Los grupos literarios —como ya he dicho— se consolidan en esos campos de batalla que son las antologías y los congresos donde se establecen nombres, se validan poéticas, se revelan conflictos y se imponen determinados modos de leer. Fue a través de esos espacios de reconocimiento que los nuevos autores, además, encontraron una caja de resonancia. Para comprobarlo basta asomarse a los catálogos editoriales, los acercamientos críticos, los circuitos de promoción y las publicaciones académicas. Aunque no nos detengamos a describir el "estatuto simbólico" de los momentos más notorios del proceso, conviene citar algunos de ellos. La aparición en 1996 de *McOndo*, editado por los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez (que incluye dieciocho autores de diez países), significó un punto de inflexión y de disputa en el reconocimiento a la nueva generación de escritores. *Las horas y las hordas* (1997, sesenta y tres autores de catorce países), fue un paso más ambicioso dado por un crítico de renombre como Julio Ortega, quien más de una década después, en 2009, publicaría *Nuevo cuento latinoamericano. Antología* (con treinta autores de diez países). El español Eduardo Becerra compiló en *Líneas aéreas* (1999) a setenta autores de veinte países; se trató de una antología asociada con el Congreso de Nuevos Narradores Hispánicos que tuvo lugar en Madrid en mayo de 1999, auspiciado por la editorial Lengua de Trapo, Casa de América y la Dirección General del Libro de España, momento que algunos consideran el acta de bautismo de la nueva generación. Un segundo Congreso en 2001 daría como fruto, ese mismo año, el volumen *Desafíos de la ficción* (siete autores de seis países). En el ínterin, Fuguet y Edmundo Paz Soldán publicarían *Se habla español* (2000), compilación de textos narrativos de treinta y seis autores de catorce países, relacionados todos con los Estados Unidos. En 2003, por otra parte, tuvo lugar el Congreso de Sevilla convocado por Seix Barral, para el cual fueron invitados once jóvenes autores de seis países bajo la tutela de Guillermo Cabrera Infante y Roberto Bolaño; una secuela de ese encuentro

fue la aparición, al año siguiente, del libro *Palabra de América*. Podríamos cerrar este sucinto recorrido con la convocatoria del encuentro *Bogotá 39*, que en 2007 reunió a treinta y nueve autores de diecisiete países, auspiciado por los organizadores del británico Hay Festival y por la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá, como parte de la celebración de esta ciudad como Capital Mundial del Libro. La iniciativa, ingeniosa y provocadora, generó de inmediato una saludable reacción que estimuló el debate no solo sobre la selección propiamente dicha sino también sobre la nueva narrativa en sentido más amplio.

Lo cierto es que la fascinación por los congresos y encuentros de escritores es tal que ha llegado a convertirse en materia literaria. Una divertida novela del británico David Lodge, *El mundo es un pañuelo*, ironiza a costa de ese fenómeno. También *Necrópolis*, de Santiago Gamboa, y *La disciplina de la vanidad*, del peruano Iván Thays, se desarrollan en congresos de escritores. Y el argentino César Aira no tuvo reparos en titular *El congreso de literatura* su novela sobre el tema. El narrador y protagonista de ella es un científico experto en clonación que se describe a sí mismo como "el típico Sabio Loco de los dibujos animados", empeñado en "extender mi dominio al mundo entero", y para ello usa el disfraz de la literatura. Después de enriquecerse casi de forma accidental en las primeras páginas de la novela, asiste a un Congreso de Literatura en la ciudad venezolana de Mérida. Su intención real —una vez realizadas exitosas pruebas con animales— es clonar seres humanos, pero no a cualquiera, desde luego, sino a un ser superior, un Genio: Carlos Fuentes. De modo que auxiliado por una avispa clónica arranca una célula del célebre escritor. Una semana después, cuando acaba el congreso y el proceso de clonación llega a su fin, la ciudad se ve invadida por cientos de colosales gusanos azules: la avispa, en su errática búsqueda de la célula, no había arrancado una del escritor sino de su corbata. Por fortuna el narrador logra destruir los gusanos y salvar la ciudad. La chistosa anécdota puede ser entendida como el frustrado intento por repetir la impronta de los grandes autores (y, no casualmente, uno de los cuatro pilares del boom). Es decir que, en materia literaria, el sueño de la clonación engendra monstruos.

Congresos y antologías proponen, como es natural, un inventario de nombres, eso que, en otro contexto, Umberto Eco denominaba "el vértigo de las listas", y que ejemplificaba con el borgiano modelo de "La biblioteca de Babel". Intentando precisar los contornos del corpus, o destacar a los autores más relevantes, es posible encontrar —aparte de las listas que proveen encuentros y compilaciones— otras que van desde el rigor académico hasta el más festinado envión comercial. En ese espectro caben por igual los más de sesenta nuevos narradores que integran el número de la revista *Nuevo Texto Crítico*, de la Universidad de Stanford, dedicado a "La narrativa del milenio" (41-42, 2008), que los veintidós que propone la selección de la revista *Granta* en 2010, que

el inventario de setenta y nueve nombres que Jorge Volpi ofrece ese mismo año en *El insomnio de Bolívar*, que "Los 25 secretos mejor guardados de América Latina", propuestos por la Feria del Libro de Guadalajara en 2011. A fin de cuentas, los listados son un mal necesario, orientan a la vez que confunden y distorsionan el corpus. Son útiles y hasta imprescindibles, pero al mismo tiempo son la antítesis de aquello que —citando a Valéry— decía el mismo Borges al inicio de "La flor de Coleridge": se debería poder hacer la historia de la literatura sin mencionar un solo escritor.

Es ya un lugar común que al hablar de lo ocurrido en los noventa debamos detenernos precisamente en una antología que ya mencioné y que ha resultado uno de los puntos de referencia obligados de la nueva literatura: *McOndo*, preparada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez en 1996. El volumen (lo he recordado en otra ocasión y lo reitero) nace de una narración, un mito de origen que se genera en el *International Writer's Workshop* de la Universidad de Iowa. Fue allí, según el prólogo ("Presentación del país McOndo"), donde la flamante literatura latinoamericana cobró conciencia de serlo. No, ellos no eran lo que los editores estadunidenses esperaban; eran "post-todo: post-moderno, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom, post capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico", aseguraban, "hay realismo virtual". Y para ellos, querían dejarlo claro, "el gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?)".

Un segundo hito no menos celebrado: coincidiendo con la salida de *McOndo*, y al otro extremo del continente, un grupo de jóvenes narradores mexicanos decidió presentar sus credenciales bajo la denominación de Crack, lo que los convertía —según Fuentes— en "la primera generación literaria que se da un nombre propio después del boom", si bien, valga recordarlo, el boom no se nombró a sí mismo. La lectura de su manifiesto y las respuestas que suscitó eran propios de las pugnas que se establecen dentro del campo literario por acceder a espacios de reconocimiento, y no habría tenido mayor trascendencia fuera del ámbito nacional de no ser porque varios años después uno de sus integrantes, Jorge Volpi, obtendría el renacido Premio Biblioteca Breve (emblema del boom) con *En busca de Klingsor*, y al año siguiente Ignacio Padilla ganaría con *Amphitryon* el Premio Primavera. Ambas, por cierto, se insertan en la tradición de las novelas totales, desarrollan universos "apátridas" y ubican el presente de sus respectivas tramas en 1989, es decir, en un instante de inflexión de la historia universal. Lo cierto es que a partir de entonces el grupo y el manifiesto cobrarían una notoriedad retroactiva.

Si uno llegara a creer que la renovación de nuestra literatura vino de la mano de *McOndo* o del Crack; si pensara que esos gestos pretendidamente parricidas, más cercanos al ímpetu neoliberal de mediados de la década del noventa que a propuestas de

transformación profundas, significaron un verdadero punto de inflexión, se engañaría. Tuvieron la virtud —ya lo hemos visto— de llamar la atención sobre un grupo de jóvenes narradores que se proponían a sí mismos como protagonistas de un cambio. Un antecedente notable de las posiciones y propuestas de ambos grupos —y, sin embargo, poco citado fuera de Argentina— fue el ya mentado artículo de Martín Caparrós "Nuevos avances y retrocesos en la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril", leído en un seminario sobre "Novela argentina y española en los '80" y publicado en la revista *Babel* en 1989. El tono y el espacio de publicación propició que fuera leído como una suerte de manifiesto del autodenominado grupo Shanghai, nucleado en torno a *Babel* e integrado, entre otros, por Sergio Chejfec, Luis Chitarroni, Daniel Guebel, Alan Pauls, Matilde Sánchez y su propio autor. Mucho más beligerante que sus sucesores, Caparrós llega a ser despiadado con lo que llama la generación del 60. En cierto momento se refiere a aquella época como la de la "literatura *Roger Rabitt*", en alusión a una película bastante posterior en la que, como se recordará, el protagonista, interpretado por Bob Hoskins, interactuaba todo el tiempo con dibujos animados. En consecuencia, la literatura Roger Rabitt era propia de una época —dice Caparrós— en que "la ficción literaria estaba dispuesta a interactuar valientemente con la vida, a rectificarla, a revelarle la verdad, a encauzarla". Pero lo más hiriente (y gracioso) viene de inmediato, al asegurar que "Hollywood lo tuvo, como de costumbre, más claro", y que "algunas de las más claras obras Roger Rabitt tienen origen caribeño, o inspiración de tal calaña". Por si fuera poco, atribuye a *Rayuela* anchos flancos Roger Rabitt, y da aún otro paso: "convengamos en que cualquier película de Travolta consiguió bastante más, con mucho menos esfuerzo".

A partir de esa andanada, dispuesta a no dejar títere con cabeza, está listo para reivindicar a los autores que le interesan, pues un manifiesto no solo debe dejar claro quiénes son los enemigos, sino también quiénes los capacitados para llevar adelante las nuevas propuestas. Y en este caso son aquellos que a principios de los ochenta, dejando de lado la narrativa Roger Rabitt, intentaron "hacer del desierto, del vacío pampeano, un demasiado lleno, un lugar de la hipercivilización". Entre las estrategias del grupo menciona varias que serían reivindicadas por sus sucesores: el ya mentado extrañamiento, el uso de escenarios lejanos, mediatizados por la voluntad del autor, la desconfianza ante los grandes temas y la totalidad, el trabajo con lo fragmentario y los espacios incompletos, lo intersticial; contra el orden, por la digresión y la ruptura de la linealidad; a favor de la risa, la parodia, el descreimiento, la manipulación de los géneros, la cita, la referencia intraliteraria. Y para que ello sea válido siente la necesidad de demoler una estética y, sobre todo, una postura: "Ya lo sabemos: en la Argentina, cuerpos fueron agredidos, mutilados, corrompidos y, sobre todo, ocultados, desaparecidos. Hubo textos en los setenta y ochenta, que lavaron las manos de

sus conciencias hablando, parloteando de ese inefable; llegó a haber, en algún caso, una suerte de obscenidad, de pornografía de la desaparición. [...] Creo que, en nuestras novelas, los cuerpos están elididos, desenfocados, inhallables".

No era dable imaginar que pudieran expresarse tales cosas sin despertar respuestas no menos contundentes. "Como parte del exitoso proyecto cultural de la dictadura, se rompieron los canales que vinculaban a los lectores argentinos con los textos de sus escritores", dice Ana María Shua citada por Drucaroff, quien considera que esa literatura dirigida a iniciados, que hablaba de cualquier cosa lejana e ingeniosa con tal de eludir conflictos y ejercitaba una cruzada contra la literatura que "reflejaba" la realidad argentina, "era el último triunfo de la dictadura militar".

Tres años después del artículo-manifiesto de Caparrós, el escritor chileno Jaime Collyer publicó en la revista *Apsi* una columna titulada "Casus belli: todo el poder para nosotros", en el que dejaba claro que la llamada nueva narrativa chilena acababa de irrumpir en escena para no abandonarla: "ahora los maestros somos nosotros", clamaba. "Nos criamos a patadas, algunos de nosotros a culatazos, bajo la indiferencia generalizada", advertía Collyer, "pero somos generosos. No habrá más revanchas que la estrictamente literaria". Adelantándose a lo que repetirían los ya inminentes *McOndo* y Crack, reconocía que los miembros de su generación eran "cosmopolitas y universales, internacionalistas, hasta la médula" y reproducirían a su modo, "en nuestro agitado fin de siglo, el auge de las décadas pasadas. El boom de la literatura hispanoamericana ha muerto, ¡que viva el boom!". Menciona casi una treintena de nombres, que son parte de quienes configuran "nuestras divisiones". Y añadía, beligerante: "Peleamos a cara descubierta y vamos a la toma de poder, como aconsejaba papá Sartre". A los maestros de las generaciones precedentes "vamos a desalojarlos de la escena literaria a parrafadas y/o patadas, según sea el caso. Luego puede que les rindamos algún homenaje, como a los buenos boxeadores [...] que saben retirarse a tiempo". Varias semanas más tarde, ante la previsible respuesta (confiesa, no sin sorna, la íntima satisfacción que le produjo la réplica de Jorge Edwards), y el hecho de que su texto adquiriera "un improvisado carácter de manifiesto generacional", publicó otro de tono más moderado: "El guante sobre la mesa". Ahora habla de la renuncia de su generación —con excepciones— "a los parámetros del realismo mágico y a la pretensión abrumadora de escribir la 'novela total'". Su estrategia narrativa, precisa, "desecha voluntariamente la ruptura sintáctica, las enumeraciones caóticas y otros alardes experimentales, para refugiarnos en cierta economía de medios y la narración lineal, minimalista, neutral". El camino estaba despejado para la aparición de *McOndo*.

En *Los gauchos irónicos* Juan Terranova recordaba que en la "declaración" que sirve de prólogo a *Evaristo Carriego*, Borges incluía las antologías entre las "instituciones

piadosas de nuestras letras" junto con los cursos de declamación y las más confiables historias de la literatura nacional. La *boutade* tiene algo de cierto, pero las antologías, como los congresos literarios, los manifiestos y los listados de autores son también —como ya señalé— verdaderos campos de batalla, espacios de autoafirmación que dictan salvaciones y excomuniones. Toda literatura que se precie de serlo los necesita. Todo aquel que los estudie debe desconfiar de ellos.

5

Es preciso recordar que los escritores nacidos en la década del sesenta, a los que hasta aquí, generosamente, he hecho pasar por jóvenes, han dejado de serlo hace varios años. Quedaron atrás los tiempos en que escribían ardorosos manifiestos y se inventaban adversarios; ahora toca, más bien, mirar hacia atrás y hacer un balance de lo realizado. Varios de los personajes de esta narrativa, al llegar a cierta edad, deben hacer lo mismo. *Las muertes paralelas*, del chileno Sergio Missana, se inicia cuando su protagonista, Tomás Ugarte, consciente de haber cruzado un umbral y llegado a la edad bisagra de cuarenta años, decide empezar de nuevo o dar un vuelco a su vida, dejar el trabajo, mudarse de apartamento y recorrer mundo; a partir de ese momento, sin imaginarlo, se encontrará con sus varios destinos. En la novela del colombiano Juan Gabriel Vásquez, *El ruido de las cosas al caer*, el narrador asegura haber leído en alguna parte que un hombre debe contar la historia de su vida a los cuarenta años, de modo que él comienza a hacerlo ahora que ese plazo perentorio se le viene encima. En todos los casos se hace evidente que queda atrás una etapa y que es necesario repensar las cosas y repensarse a sí mismos.

El tema de la paternidad es especialmente importante en la novela de Vásquez, y hay en ella algunas referencias que no puedo pasar por alto. En cierto momento un personaje le muestra al protagonista un número de la revista bogotana *Cromos*, de noviembre de 1968, con un reportaje sobre "La tragedia de Santa Ana", el accidente aéreo que había conmovido a Colombia treinta años antes. Ese artículo —cuyo autor no se especifica pero se sugiere— es el primer regalo que el padre de aquel personaje le hizo a la que sería la madre, para mostrarle de dónde venía. Se titula "Bogotá estaba de fiesta", y casi se inicia así: "Muchos años después, recordando ese día aciago, Julio Laverde hablaría sobre todo de las banderas. Recordaría a su padre llevándolo a pie desde la casa de la familia hasta el Campo de Marte [...]". Ya antes, Héctor Abad había hecho algo similar en su novela *Basura*: "Yo no sé cuándo conocí el hielo pues yo nací en los tiempos de la nevera. Me acuerdo, sí, de una mañana en que mi padre

me llevó a conocer un muerto. Medellín, entonces, no era ninguna aldea [...]". La alusión, en ambos casos, es bastante obvia. Luego en la novela de Vásquez aparecerá una referencia directa e irónica a *Cien años de soledad*.

Esa tensa relación que un autor establece con su propia tradición literaria y sobre todo con aquellos nombres que pesan como losas sobre los hombros de los contemporáneos, aparece en otra novela de Vásquez de forma no menos irónica. Consciente de que va a contar una historia por momentos increíble, el narrador de *Historia secreta de Costaguana* dice dirigiéndose a su hija: "Tranquilízate, querida Eloísa: este no es uno de esos libros donde los muertos hablan, ni las mujeres hermosas suben al cielo, ni los curas se levantan del suelo al tomar un brebaje caliente". Y en un segundo momento dice el narrador, apartándose ahora de García Márquez y parodiando a otro de nuestros clásicos: "Vine a Colón porque me dijeron que aquí encontraría a mi padre, el conocido Miguel Altamirano". Las referencias abiertas o veladas a los dos comienzos más célebres de la novela latinoamericana, por cierto, son sorprendentes. Como botón de muestra podría recordar que Rodrigo Fresán parodia en *Mantra* todo el inicio de *Pedro Páramo* en versión cibernética. En *Efectos secundarios*, Rosa Beltrán inicia el capítulo final exactamente como lo hiciera *Pedro Páramo*, y así continúa durante varias páginas hasta terminar, en la cuerda rulfiana: "Nos hemos convertido en un rencor vivo." Sergio Gómez, por su parte, comienza su novela *La obra literaria de Mario Valdini*, del siguiente modo: "Vine a Vertiente Baquedano porque me dijeron que aquí podría escribir tranquilo". Y en el texto de Bolaño "Los mitos de Chtulhu", otro que no deja títere con cabeza, rinde, sin embargo, este homenaje: "Sepan. A manderecha del poste rutinario, viniendo, claro está, desde el nornoroeste, allí mero donde se aburre una osamenta, se puede divisar ya Comala, la ciudad de la muerte. Hacia esa ciudad se dirige montado en un asno este discurso magistral y hacia esa ciudad me dirijo yo y todos ustedes, de una u otra manera, con mayor o menor alevosía".

Cabe preguntarse, más allá de la parodia misma, por qué tal insistencia en la cita o el uso de tales inicios. Podríamos decir, simplemente, que son literariamente impecables, contundentes e inolvidables. Pero con seguridad tal recurrencia se debe a algo más. Una similitud evidente es que ambos hablan de una relación con el padre, que se establece en un momento de crisis vital, cuando se está frente al pelotón de fusilamiento (en el caso de Aureliano Buendía) o cuando ya se ha muerto (en el de Juan Preciado). La historia de ambas arranca de esa puesta en abismo frente al padre. Sin embargo, las relaciones que establecen los personajes con sus respectivos padres son radicalmente opuestas: en el caso de Aureliano Buendía, la figura paterna evoca un descubrimiento, una iniciación, mientras que en el de Juan Preciado se trata de un tardío ajuste de cuentas. Por supuesto que ello implica también modos de relacionarse con

el pasado, con la historia, e incluso con los padres literarios. Lo opuesto de esa admiración con escasas reservas sería la admiración burlona del cuento de Fresán "Histeria argentina II", cuyo protagonista es abandonado por su novia. Persiguiéndola, el personaje "se llevó por delante a un anciano. El hombre voló por los aires aferrado a su bastón y lanzando gritos entrecortados. Cayó boca arriba y entonces descubrió que casi había matado a Jorge Luis Borges. Justicia poética, pensó entonces". Un testigo del incidente, cuenta después, le recriminaba la inconciencia con un "pero, che, es una de las glorias de las letras argentinas, pibe". Para él, sin embargo, Borges, boca arriba, con el bastón cruzado sobre el pecho y abriendo y cerrando la boca, parecía "uno de esos canarios que ponen en las minas de carbón para detectar la falta de oxígeno". De él recordaba, sobre todo, "la gracia de sus evoluciones acrobáticas".

Hay un tipo de tensión entre estos narradores y quienes les antecedieron que rebasa las cuestiones estilísticas o el desafío al hegemonismo del realismo mágico en que se centraban los de *McOndo* y el Crack. Es una cuestión de otra índole que el mexicano Alberto Chimal resume como la sensación de "llegar tarde" a la que se refieren muchos de los textos de sus contemporáneos. Según él, en cuentos y novelas de los noventa debe haber leído al menos una docena de veces frases del tipo "La fiesta comenzó sin nosotros", triste constatación de que los autores se referían a la vida de sus padres o sus hermanos mayores, es decir, a los grandes acontecimientos de los años sesenta y de sus primeros años de infancia, y no a lo que pasaba ante sus narices: "Llegaron tarde —llegamos tarde— dos veces." Y convocadas a hablar sobre la experiencia de haber nacido en aquella década, otras dos compatriotas suyas repetían ideas similares. Ana García Bergua no puede desprenderse de "la calamidad de ser de los sesenta", cuya consecuencia más inmediata fue que "cuando tuvimos la edad para entrar a la fiesta, ya no era tan divertida". Y para Adriana Díaz Enciso la experiencia de haber nacido entonces "fue la convicción de haber llegado tarde para todo". En consecuencia le tocó la desgracia de ser adolescente en los años ochenta, cuando "el mundo estaba muerto; se había quedado sin ideales, sin afanes libertarios, sin poesía incluso, gobernado por una superficialidad y un mal gusto sin límites".

"Padre apocalíptico, hijo integrado", parodia el narrador de *Sueños digitales*, de Edmundo Paz Soldán, y esa parece ser en buena medida la oposición que se reitera en muchos de los textos de esta época. O en otra variante, los hijos les reprochan a los padres el hecho de haber sido primero apocalípticos y luego integrados. En *Mantra*, Fresán aprovecha para desmarcarse de aquellos "tiempos en que se mataba y moría para que el mundo fuera mejor", como pensaban sus padres y los amigos de estos, muchos de los cuales "se convirtieron en todo aquello que aniquiló a muchos de ellos". Los ve ahora "gastados y sonriendo, ahorcados por la seda de sus corbatas importadas,

fusilados por las balas perdidas de su pasado y haciendo mala memoria en voz alta […] como si estuvieran seguros de cómo iba la música pero no de la letra de esa canción que alguna vez se supieron de memoria".

Esas historias de traiciones públicas y privadas encuentran acomodo bajo otros argumentos. Desde sus diecisiete años y el aburrimiento insoportable que padece, la narradora y protagonista de *La estrategia de Chochueca*, de la dominicana Rita Indiana Hernández, ofrece una ácida reflexión sobre su entorno, el racismo, los sentimientos antihaitianos y, de nuevo, la desoladora imagen de los padres. Don XXXXX, el papá de su amigo Salim, por ejemplo, "ahora trabaja en el gobierno y tiene en la mirada esa cosa rara de los que fueron torturados en los doce años y ahora trabajan junto a sus torturadores". El mismo Salim cuenta que sus padres eran como anormales, sus fiestas eran para elaborar estrategias y ponían bombitas, que su padre estuvo preso y se portó como un héroe, y recuerda el concierto de siete días con el pueblo, pidiendo libertad para los presos políticos y la madre levantándolo del piso del estadio olímpico y la euforia, las consignas, etcétera. "Y cuando Salim me contaba todo eso yo no podía evitar sentir una ligera envidia, hasta que veía a su papá y me daba cuenta de que todo da igual, al final todo es mentira, todos queremos un carrito japonés y una piscina". Habían terminado, piensa luego la narradora, "bailoteando en esta gelatina absurda que nos han dejado nuestros padres [...]".

Vale la pena, en este contexto, recordar que la literatura occidental se fundó sobre dos grandes modelos: Aquiles, el personaje que está en el centro de la historia y en no poca medida contribuye a empujarla, y Odiseo, el que está de regreso, el que vivió la intensidad de su tiempo y huye de esa misma historia, y cuya fuga hacia lo privado, hacia el hogar, implica el pago de un alto precio. La mayor parte de los personajes que pueblan nuestra literatura están más cerca de este modelo que del de Aquiles, es decir, huyen de la historia, pero al hacerlo no pueden evitar huir de sus propios padres y pagar, también, el precio que les corresponde.

Varios narradores chilenos han establecido con particular fuerza el llamado "discurso de los hijos". Uno de los más leídos entre ellos, Alejandro Zambra, cuestionaba el tipo de lectura que le correspondía a esa generación, al reseñar el libro de Pilar Donoso *Correr el tupido velo*, en que esta responde al diario que su padre escribió durante treinta años y fue publicado quince después de su muerte: "¿Qué se hace con los libros escritos por el padre? ¿Solamente leerlos y aceptarlos?", se pregunta Zambra, para añadir: "La mera existencia de esas novelas es un llamado a escribir la historia propia [...]. Es necesario leer esos libros y también es necesario dejar de leerlos. Olvidarlos o llenarlos de notas en los márgenes. Corregirlos, sobre todo: corregirlos con amor y distancia". Zambra reconoce que el libro de Pilar Donoso le interesa mucho más que

las novelas de su padre: "quienes nacimos a comienzos de la dictadura crecimos buscando y contando la historia de nuestros padres y tardamos demasiado en comprender que también teníamos una historia propia".

Como otros de los elocuentes inicios que hemos visto, el del relato "Había una vez un pájaro", de Alejandra Costamagna, es revelador: "Mi padre es el protagonista de esta historia, pero mi padre no está. Tengo que ir hacia atrás y raspar mi cabeza con una astilla para que aparezca." Y el comienzo de *Formas de volver a casa*, del propio Zambra, no puede ser más ilusrativo: "Una vez me perdí. A los seis o siete años. Venía distraído y de repente ya no vi a mis padres. Me asusté, pero enseguida retomé el camino y llegué a casa antes que ellos [...] pensé que se habían perdido. Que yo sabía regresar a casa y ellos no". Luego la madre, con los ojos llorosos, le dijo que había tomado otro camino; "son ustedes los que tomaron otro camino, pensaba yo, pero no lo decía".

6 Y FINAL

Pese a lo que pueda pensarse —si uno se toma al pie de la letra el decálogo de algunos narradores de este tiempo—, se están escribiendo hoy mismo algunas excelentes novelas históricas que, como es habitual en el género, interrogan el pasado para arrojar luz sobre el presente. Me detendré, por ahora, en un solo ejemplo. *Historia secreta de Costaguana*, la ya mentada obra de Juan Gabriel Vásquez, se afilia a la tradición de las tantísimas novelas que abordan el drama de la violencia en Colombia (y no me refiero a la provocada por el narcotráfico, que tiene ya su propia secuela, sino a aquella otra que arranca de mucho más atrás, con las guerras entre liberales y conservadores del siglo XIX). Se cruzan aquí dos historias: la de la construcción del ferrocarril y luego del canal interoceánico por el Istmo de Panamá (entonces provincia colombiana) y la de Joseph Conrad y su novela *Nostromo*. El punto en que ambas se encuentran es el narrador, oscuro personaje que resulta ser testigo de profundas convulsiones históricas y que tiene el privilegio (dudoso, según podrá verse) de conocer a Conrad. A la larga, aquel personaje será doblemente estafado, tanto por los sucesos ocurridos en Panamá con el auxilio de las cañoneras norteamericanas, como por el escritor polaco que le expropia y desvirtúa la historia de su vida para fundar la literaria República de Costaguana. Leído irónicamente, como debe hacerse, el colombiano utiliza a este icónico exiliado de la lengua, al autor que se convirtió en clásico de una lengua extranjera, como símbolo supremo del escritor que se apropia de la obra y la tradición de los otros. Conrad, en efecto, irrumpió de manera intempestiva en un territorio ajeno y lo saqueó. La imagen del escritor envilecido por el robo de ideas y textos de otros

metaforiza, en verdad, la de un proceder perfectamente legítimo en el campo literario porque todo gran autor, ya lo sabemos, vive de devorar a sus predecesores.

De cierta manera, la nueva narrativa latinoamericana sigue una línea similar. Sus más ilustres representantes pretenden romper con el tiempo y la literatura de sus abuelos y de sus padres, ese momento que suelen dar por clausurado. No hay nada que reprochar en eso, pero en la práctica, es del diálogo que establecen con aquellos —por momentos contemporizador, con frecuencia crispado—, de donde nacen, al margen de clichés y desencuentros, sus propuestas más apasionadas y productivas.

Me temo que desde hace varias páginas agoté la paciencia de todos, de modo que detengo en este punto una lectura que podría extenderse más allá de lo tolerable. Concluyo, pues, estimados colegas de la Academia Cubana de la Lengua, reiterándoles mi gratitud por recibirme hoy entre ustedes.

Mirta Yáñez[350]

El personaje femenino en el romanticismo latinoamericano: De ángel del hogar a bruja transgresora

Mirta Yáñez (La Habana, 1947). Narradora, poeta y profesora universitaria. Por sus libros ha obtenido el Premio de Poesía del Concurso 13 de marzo, el Premio de Narrativa del concurso La Edad de Oro, el Premio de la Crítica en varias ocasiones, el Premio Memoria y el Premio de la ACuL por *Sangra por la herida.* Es merecedora del Premio Nacional de Literatura 2018.

> *[El romanticismo y el amor romántico] es una herramienta cultural que el poder masculino usa para mantener a las mujeres en su posición de subordinación.*[351]
>
> Juliet Mitchell

Si, como bien se ha dicho, el clásico personaje de Werther no se repitió en la literatura del romanticismo latinoamericano, sin embargo, su llorosa contraparte, la sufrida, la malograda Lotte, tuvo sus gemelas, hermanas en soportar el paradigma de la protagonista femenina, en las tierras americanas. Esto nos puede llevar a muchas disquisiciones, la más obvia es la pujanza y la habilidad en la instauración de ese ideal de "lo eterno femenino", prototípico —y más aún, estereotipo acuñado— que, con sus ligeros cambios de maquillaje, perdura hasta el día de hoy.

De esta manera, hasta el término "femenino" resulta, por lo menos, ambiguo, y, sin dudas, polémico e inexacto. Y antes de continuar, no quiero dejar de recordar que la perspectiva de género es una construcción de diferenciación social y uno de los válidos instrumentos de análisis en la revisión de la literatura escrita por hombres y por mujeres.

[350] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 30 de marzo de 2015.

[351] Juliet Mitchell: *Women, the longest revolution*, Pavilion Books, NY, 1984, p. 104.

A partir de los estudios de la marginación de la mujer, se enfatiza el reconocimiento, desde los tiempos coloniales en toda América Latina, de la situación preterida de la mujer, víctima de los poderes religiosos, judiciales, familiares, pues —como bien lo ha indicado la crítica feminista—, las castas de funcionarios y de sacerdotes, de igual manera que la vida patriarcal de la familia, ejercieron una marcada misoginia. Sin olvidar, por cierto, que esta preponderancia de los poderes masculinos sobre la mujer afectaba tanto a las mujeres indígenas, como a las criollas blancas y a las mujeres emigradas de Europa, a las pobres y a las ricas, a todas por igual, convirtiéndolas en los seres "más desfavorecidos", tanto de la colonia como de la etapa de la pos independencia. Naturalmente, a las injusticias de género se sumaban las discriminaciones sociales por orden de raza o de clase, de tal manera que la violencia y el atropello ejercidos sobre ellas se multiplicaban.

De ahí la presencia recurrente de un sujeto femenino idealizado y prototípico de efectiva solidez y en el cual, solo de tanto en tanto, se producirían fisuras con una imagen más cercana a lo real concreto, sobre todo cuando las autoras, las pocas que lograban romper el cerco, se atrevían a una autorrepresentación más apegada a la realidad o al desafío de la protesta.

Y encima, me gustaría puntualizar que el romanticismo no fue ese período de exaltación "de lo femenino" —o de las mujeres— como se le ha querido ver en repetidas ocasiones. Para empezar, despedazando los mitos, a las mujeres del siglo XIX no les era permitida la "bohemia". La bohemia era propia de los varones, así que, a mi modo de ver, y aunque se haya querido dar a entender lo contrario a través de la derivación de "lo romántico" en los siglos siguientes… el romanticismo fue cosa de caballeros. Y las damas, pues, adentro de la casa a suspirar.

El "aburrimiento", el "mal del siglo", el "Yo contra el Mundo", todos tópicos inefables del romanticismo, funcionaban para los "héroes románticos" y para sus postulantes poetas en la vida real. No encaja ba ese patrón con las tareas del llamado "ángel del hogar".

Desde la Independencia americana, a lo largo del siglo XIX y acorde con las ideas liberales, se aspiraba a dar un impulso a la educación femenina; pero, como bien han indicado algunos estudios sobre el tema, los preceptos de que parten esos, digamos, progresos en la enseñanza, surgen en su mayoría desde pautas que siguieron viendo a las mujeres —y a las niñas— como seres inferiores y solo aptos para una parte de la enseñanza, y de esta manera los programas de estudio fueron parciales y discriminatorios. El liberalismo decimonónico, tanto en el continente, como en las todavía colonias de Cuba y Puerto Rico, se apuntalaban en la Ilustración que tomaba de la mujer —inscrita en los cánones como inferior por naturaleza al hombre— sus funciones

útiles, como ama de casa, madre, esposa, monja, enfermera, subordinada y dependiente del ser superior que debía siempre dirigirlas y protegerlas, lo que significaba, claro está, controlar su patrimonio.

No obstante, a lo largo del siglo XIX, se desarrollaron corrientes feministas representadas sobre todo entre los sectores intelectuales, en aras no solo de la educación, sino del divorcio y el sufragio, entre otras reivindicaciones, donde la "mal vista" mujer letrada se decidió a tomar parte, aunque muy caro le costaría a algunas, como el sarcasmo en la prensa, el ninguneo, el exilio e incluso el manicomio.

En América, la formación de las nuevas naciones después de la Independencia —y más aún en el caso particular de Cuba y Puerto Rico— paralelo al desarrollo del movimiento romántico a las luchas por la libertad, se añadía un elemento simbólico extra. Como bien lo ha visto la estudiosa italiana Susanna Regazzoni:

> El ideal femenino relacionado con la equivalencia mujer-patria establecida a partir del Romanticismo, según el orden simbólico de la época, que exige una imagen codificada de la mujer en ángel, madre, monja, amante, es necesario para reforzar el proyecto político de la nación. Sin embargo, los personajes femeninos del siglo XIX examinados nos muestran numerosas grietas.[352]

Así ha sido, en efecto; y la crítica feminista lo ha reiterado de muchas maneras cuando ha insistido en que a lo largo del siglo en el que se trasplanta el romanticismo a América Latina, el propio concepto esencial del movimiento terminaría por establecer una distancia notable entre la imagen ideal de la mujer necesaria a los fundamentos ideológicos imperantes y que se aspira a implantar —y de hecho se implanta— como la única posible, y el diverso y complejo mundo real en que vivían las mujeres del siglo XIX.

Por su parte, las mujeres irían comenzando a proponer otro discurso contrario a los esquemas de mujer santa, reina del hogar, madre ante todo, perfectamente inculta —la instrucción no caía entre las virtudes tradicionales—, baluarte de la religiosidad y depositarias de la honra.

Pero en tiempos del romanticismo, en sus estudios posteriores, y en su influencia a lo largo de todo el siglo XX, fueron los paradigmas impuestos por la mirada masculina los que marcaron la pauta. De la "perfecta mariana" de hermosura —pasiva, por supuesto— a los monstruos ridiculizados, todo un panorama escrito por el hombre,

[352] Susanna Regazzoni: "Mujer y esclavo en la formación nacional cubana (del siglo XIX), en *Quale America? Soglie e culture di un continente*, Mazzanti Editore, Venezia, vol I, 2007, p. 136.

paradójicamente para una supuesta lectora mujer. La protagonista femenina es secundaria, personajes de papel cartón, cuando no desaparece por completo de las historias narradas como en la literatura gauchesca, o es puesta en solfa y demonizada en el cuadro de costumbres. Según Bellini:

> Si pensamos en las muchas novelas hispanoamericanas que llevan nombres femeninos, el resultado es decepcionante. Estamos siempre en la superficie. Dentro del ámbito romántico, *Amalia* del argentino José Mármol, interpreta solo una apariencia atractiva, que resplandece de su propia luz; *María* del colombiano Jorge Isaacs, es figura doliente y desleída; *Clemencia* del mexicano Manuel Altamirano, representa a una mujer coqueta. En la narrativa real-naturalista dominan solo mascarones trágicos, propios de seres femeninos corruptos, predestinados por su origen al vicio y la ruina.[353]

La paradoja de ese creciente interés de la mujer como lectora y de la necesidad de mantener un personaje como arquetipo, se agudizan mientras avanza el siglo, en especial con el tema casi generalizado del amor funesto:

> Por una parte, los imperativos sociales y económicos de una sociedad dividida en clases exigían que la protagonista de un sinnúmero de novelas, trágicas hasta los topes, permaneciera fija en su esencia inmutable dentro del esquema tradicional de herencia feudal, adoptado rápidamente por el sistema burgués que consideraba a la mujer como un objeto. La literatura, pues, no podía romper con los postulados de esta sociedad que ubicaba a la mujer siempre por encima o por debajo de los hombres, nunca a la par: por encima en la pureza y en la belleza casi extraterrena, claro está; por debajo en la posibilidad humana, en capacidad de incidir en la vida como no fuese a través de la pasión amorosa. Por ello, la absolutización del sentimiento humano del amor es la única realización de la protagonista femenina romántica, sentimiento al cual se subordina toda la realidad circundante. Estos personajes permanecen en su mayoría determinados por la óptica de los protagonistas masculinos que así garantizan la ortodoxia del comportamiento y de la imagen de la feminidad, en forma que sirviera a los intereses —ni más ni menos que económicos y sociales [y dentro de este,

[353] Giuseppe Bellini: "Lo que un hombre aprende de cuatro mujeres que se querían tanto" en *Mujeres en el umbral*, Ed. Renacimiento, Sevilla, 2006, p. 152.

> el religioso] de la sociedad clasista. De esta manera recaía sobre las protagonistas femeninas el mensaje ideológico clave de los novelistas románticos que respondía [...] al típico momento del ascenso de la burguesía al poder. El reflejo de los prejuicios raciales, los cultos religiosos, la crítica a las costumbres, y otras contradicciones sociales, se apuntalaban en el tema del amor funesto, cuyo origen y razón de ser se centraba en el personaje de la mujer.
>
> Al mismo tiempo, por otra parte, se comenzaba a producir un paulatino desajuste con la mujer real, con esa misma lectora —protagonista viva de los nuevos tiempos— que iniciaba su pugna por ubicarse en el mundo. Esa abundante devoradora de novelas y folletines, ya reclamaba el sufragio o la igualdad en los derechos matrimoniales, pero no escapaba a la realidad de evadirse de una oscura realidad social en las figuras literarias de aquellas Marías virginales y devastadas por un amor platónico. Este antagonismo entre las necesidades reales del ser humano y las necesidades espirituales propició, cruel paradoja, que la mujer como protagonista literario continuara atada a una imagen falsa que servía de instrumento a quienes menos se interesaban por la igualdad de los seres humanos en la sociedad.[354]

Como bien se ha repetido, la élite ilustrada, la intelectualidad masculina en el poder, escritores, historiadores, cronistas, filósofos, determinados por las razones antes expuestas, exasperaron la oposición establecida para la mujer: la eterna Eva dividida en la antinomia de ángel o diablo, extremos ambos consecuentes con la necesidad de un discurso normativo que siempre lo construyen aquellos que tienen el mando.

El mensaje liberal enfatizaba, pues, esa imagen pasiva del llamado "ángel del hogar" como retaguardia para la vida pública y la economía en manos de los hombres. O su contrario, condenada a castigos ejemplarizantes. Para el Nuevo Mundo que se pretendía construir sobre las bases del supuesto progreso, se requerían mujeres incultas, así que todo descansaba en una básica hipocresía social que hablaba de educación o de lecturas cuando en la realidad se asentaba un menosprecio hacia esa supuesta lectora a quien iba dirigido el plañidero romanticismo de más rancia estirpe. Lectoras que, solo por el mero hecho de saber leer, ya se conoce que eran blancas, de recursos, de élite, pero no se escapaban tampoco a la subordinación por su sexo.

[354] Mirta Yáñez: *La narrativa del romanticismo en Latinoamérica*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1989, pp. 113-115.

Los estudios de género, que analizan la representación social entre las sexualidades, se convierten así en el aparejo capital para el análisis de la representación simbólica de los personajes literarios. Y de cómo son vistos desde la óptica del narrador masculino y de las autoras mujeres.

LOS HOMBRES PROPONEN… Y EN CUANTO A LA LITERATURA ROMÁNTICA, TAMBIÉN DISPONEN

La narrativa del romanticismo coloca a la mujer en el centro, sí, pero en el centro de la domesticidad. Los personajes literarios responden, como es natural, al discurso de la ideología dominante. Según los modelos patriarcales impuestos por la sociedad a la mujer, así habrá de ser la protagonista femenina cuando quien escribe es un hombre. Y cómo podría de ser de otro modo en el siglo XIX, si incluso en el propio siglo XXI, ante un examen particularmente agudo de una crítica feminista hacia el abordaje de las mujeres que quedaban muy mal paradas en una novela, el autor —pienso yo que auténticamente sorprendido—, ripostó alegando que era un texto "a favor" de las mujeres. Si nos fuera posible interrogar a un narrador romántico probablemente nos hubiese respondido con igual asombro y semejante argumento.

Ser pintadas como bellas, castas y mantenidas… ¿qué tratamiento mejor puede esperar una mujer?

Pero esas beldades de cara y cuerpo, de carácter casi divino, llevaban implícita su propia disolución con el cursar del tiempo. Mientras fueron diosas podían mantenerse incólumes, pero cuando el liberalismo —con el sustento legitimador religioso del cristianismo— las fue bajando del pedestal, sin quitarle, por supuesto, las ataduras, estaban destinadas a su inevitable transformación. Otra de las tantas paradojas de la represión misógina, como bien lo viera la estudiosa Rosemary Radford Ruether: "Mientras en los mitos antiguos se concebía a los dioses y a las diosas dentro de la matriz de una realidad físico-espiritual, el monoteísmo masculino empieza a dividir la realidad en un dualismo entre el Espíritu trascendente (mente, ego) y una naturaleza física inferior y dependiente".[355]

[355] Citado por Lucía Guerra: *La mujer fragmentada: historia de un signo*, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1994, p. 128. Tomado de Rosemary Radford Ruether: *Sexism and God-Talk Toward a Feminist Theology*, Boston, Beacon Press, 1983, p. 54.

La solución que, en principio, dieron a este contrasentido fue establecer una mujer de superioridad blanca donde el concepto de pureza se mantenía incólume, y una mujer de inferioridad mestiza, negra, de esclavos y pobres, donde se abría el espacio al objeto real.

En los albores del romanticismo, uno de los personajes de mayor presencia y con alta cuota de subordinación en su trágico destino fue la versión americana de la cristiana cautiva, motivo de la tradición medieval europea trasplantada a América, y que daría pie a todos los entuertos posteriores de incestos, falsas indígenas de pieles marfileñas y galanes nativos con un cincuenta por ciento de sangre blanca y fe cristiana. Doblemente prisioneras, servían de pretexto para amores confusos, tensiones sexuales ante el peligro del incesto, rescates heroicos y conversiones religiosas. Pero seguían siendo blancas, y por ende protegida la pureza del espíritu.

Junto a ello, en estos inicios de la caracterización de la mujer desde la imaginación masculina romántica, la maternidad era el único rol posible, reduciendo la imagen física al cuerpo reproductor. Gradualmente se transitó, sin romper los castos moldes, de la Madre con M mayúscula, a la esposa, y luego a la hija, hasta llegar a la eterna novia, mujeres etéreas, en definitiva, sin participación posible en la Historia con H mayúscula. Pero aún más, sin historias propias individuales: "No es suficiente aseverar que la mujer, en su posición subordinada, ha sido excluida de la historia. Inserta en una sociedad en la cual predomina un estructura edípica, ella ha sido privada también de su propia historia y de las historias que modelizan su propia experiencia".[356]

Por su parte, en la narrativa romántica, el personaje del hombre —en particular dentro de la corriente costumbrista que es la máxima expresión del Yo individualista / nacionalista— es ese Ego elevado de la mente con una naturaleza física también superior, es el héroe, el pensador, el guerrero, el descubridor, el amante por antonomasia, el galán, el semidiós, el paladín de libertades. El hombre es quien escribe y quien se coloca como sujeto, como portador de la historia, el pensamiento, lo público, en definitiva vocero de esa razón que solo en apariencia parecían rechazar los románticos. Para la mujer quedaban las emociones y la intuición, a mi modo de ver otra paradoja puesto que para los hombres ha estado siempre presente la emoción de la guerra, de las peleas violentas, de las pugnas políticas, de los duelos del llamado "honor", y se pintan falsariamente a sí mismos como fuerzas primitivas, aunque apuestos, valientes, colocados siempre en posición predominante. Lo bélico y lo brutal ha sido repetidamente usado por los autores como una marca de género de la masculinidad. Y entonces… ¿cómo se explica que al establecer la división binaria masculino / femenino,

[356] Ibídem, p. 25.

como razón / emoción, se atribuya siempre feminidad a lo emotivo? Paradojas, en efecto, de una crítica cegada por la misoginia.

Para empezar, puede tomarse de ejemplo la narración argentina *El Matadero* (1871) de Esteban Echeverría. Sus protagonistas, el "bueno", el unitario, y el "malo", el carnicero Matasiete, se oponen en tanto sus poderes masculinos se enfrentan. Emoción, irracionalidad e intuitiva acción, todas ellas características atribuibles a la supuesta feminidad, son las esencias de esta excelente narración inaugural del realismo. Por otra parte, en este texto fundacional del romanticismo latinoamericano, las mujeres son pura escenografía y, encima, de baja condición: las negras, las mujeres que trabajaban para el matadero, las viejas humildes, las llamadas "achuradoras", en definitiva… la chusma. Algo parecido ocurre en *El ranchador* (1856), texto del cubano Pedro José Morillas, donde toda la acción de cacería de esclavos, de venganza contra la supuesta matanza de los esclavos fugados, es cosa de hombres, de emociones masculinas. O en el libro *Juvenilia* (1884) del argentino Miguel Cané que narra las memorias de Buenos Aires entre 1860 y 1870 en un mundo todo masculino, del colegio y de la clásica bohemia donde no hay mujeres excepto figurantes ocasionales en damas que bailan, una novia o una madre. Todas son aventuras propias de varones que desmienten la antinomia razón / emoción como caracteres representativos propios de la sexualidad de hombre / mujer.

Junto a ello, en la totalidad de los textos escritos por hombres se hace presente, de una u otra manera, la superioridad moral masculina. En el clásico tópico del "Yo contra el mundo" ni el Yo podía ser femenino ni el Mundo es otro que el gran implícito masculino. Y así mismo el tópico romántico del XIX latinoamericano de la antinomia "civilización contra barbarie" también era de uso exclusivo varonil. La concepción de la civilización era para los varones ilustrados, e igualmente los bárbaros eran también hombres, generalmente del bando opuesto en la guerra, o los indígenas.

Otro tema querido de los románticos es la muerte. Solo en la muerte se puede alcanzar lo absoluto para los románticos. Para la alegoría romántica, la mujer mientras más inmóvil mejor. ¡Y qué mayor inmovilidad que la muerte! La amada inmóvil… porque está muerta. El romanticismo es, ya se sabe, lo inacabado, lo inconcluso por excelencia y uno de los amantes —preferiblemente, claro, la mujer— debía morir para que el destino fuera infinito. Las protagonistas femeninas son, pues, meros instrumentos de la fatalidad, del hado, del destino cruel que se ceba en los hombres arrebatándoles a sus amores, ese es el enfoque. De esta manera se invierte subrepticiamente el signo: las mujeres amadas mueren y por ende las "víctimas" son los hombres, los pobrecitos que pierden a sus novias. Esta es una de las características notables de la posición de género de la mirada masculina que atraviesa desde la estructura profunda conformada

por la ideología hasta la consecución con un personaje concreto ubicado en un tiempo y en un espacio.

Esta "novia eterna" tuvo su máxima expresión en la María del autor colombiano Jorge Isaacs. Por ello es que la novela *María* (1867) se convirtió en el emblema clásico del romanticismo latinoamericano. Su protagonista femenina lo reunía todo, incluso un detalle de leve exotismo y de corrimiento hacia las márgenes del ideal como nota original: era judía.

> María, la protagonista femenina paradigmática de esta etapa, es el resultado de la propaganda sobre cómo debía ser la heroína romántica del siglo XIX: pasividad, sumisión, conformismo. En definitiva un delicado objeto que el eufemismo romántico nunca se hubiera atrevido a llamar "de placer". Este esquema de mujer le debía obediencia al hombre que como personaje literario no ha alcanzado todavía los crudos niveles de machismo que se asentarían después con la novela de la revolución mexicana. La propia imagen de la protagonista estaba prefijada y circunscrita al mundo masculino, en correspondencia con su estado social real de la época. La mujer se proyectaba en la literatura con una irrecusable aceptación de su destino que imponían Dios y los hombres. A aquellas mujeres les tocaba el clásico "mastica y traga".
>
> *María*, como concepción novelística, respondió en la elaboración de su protagonista femenina a la tradición mariana, virginal. El personaje central femenino, idealizado por el narrador, formaba parte de este ideal romántico, débil física y psíquicamente, ingenua, belleza fuera de lo común, atrozmente inculta ya que no se estilaba la educación femenina por aquella época. Recuérdese la escena en que María tiene el atrevimiento de montar un caballo algo alborotoso, con pasmo de Efraín, arrojo que es rápidamente desmentido con el miedo de la "verdadera" María, personaje eminentemente pasivo y dependiente de la visión del narrador-Efraín, en su doble condición de narrador masculino y amante de la protagonista, lo cual multiplica por dos la idealización de María y su imposibilidad de escaparse del coto impuesto. Dentro del propio movimiento romántico, María tuvo sus contrafiguras como Amalia —soberbia, vigorosa, fuerte de carácter—; pero nuestra María, símbolo por excelencia de la mujer en el romanticismo, se mantiene fija y determinada en la narración por la visión de Efraín, de la cual nunca llega a independizarse.[357]

[357] Mirta Yáñez: ob. cit., pp. 137-138.

En la novela *María*, las mujeres siempre aparecen realizando faenas, como se solía decir antaño, "propias de su sexo". Y se puede apreciar claramente un tono despectivo hacia las mestizas a las cuales les era permitido hacer visible sus coqueteos, acento menospreciador que incluso se hace extensivo hacia las mujeres de la ciudad.

La mujer del romanticismo renuncia, pues, con la muerte, a los placeres de la vida. Entre otros ejemplos de renunciación —como el clásico de encerrarse en un convento—, la enfermedad se convierte en el subterfugio por excelencia para garantizar la pureza y se repite hasta el tedio en muchas narraciones, en la formulación de estas lánguidas heroínas destinadas a moribundas —como ocurre con Carmen de la novela del mismo nombre del mexicano Pedro Castera—, que tal pareciera que las sanas no podían cuidar de su virtud. En *Carmen* (1882), con el *leitmotiv* del "incesto espiritual", la niña abandonada se enamora de su protector que supone ser su padre-natural. Y esa castidad solo aparenta ser protegida por la enfermedad. En relación con el alto ideal de la masculinidad, hay en esta novela una frase muy reveladora del egotismo viril cuando se dice: "Tú, al amarla, te amas a ti mismo".[358]

Dicho de muchas maneras, el hombre es superior, como puede reconocerse con insistencia en *Clemencia* (1869) del mexicano Ignacio Manuel Altamirano: los personajes masculinos no solo son más perfectos que las mujeres, sino que en cada ocasión que se muestra propicia se intercala un comentario desfavorable hacia el sexo que ellos mismos catalogan de débil. De igual manera que en buena parte de las lecturas consultadas, en toda la narración de Altamirano se despliega la superioridad moral masculina con conceptos verdaderamente atrabiliarios como aquel de "uno tiene que engañar o ser engañado",[359] y donde narra con particular fruición cómo la rivalidad femenina genera crueldad entre mujeres. Altamirano llega a decir, con severidad reveladora de las verdaderas esencias sexistas detrás de las pinturas de sus sublimes noviecitas, lo siguiente: "Pero juzgaron como juzgan casi todas las mujeres por elevadas que sean, y eso en virtud de su organización especial. Aman lo bello y lo buscan antes en la materia que en el alma".[360]

En *Enriquillo* —texto definitivo en 1882— del dominicano Manuel de Jesús Galván, el personaje del indígena es el súmmum de las buenas cualidades masculinas. Y cuando alguna mujer osara replicar o tener una opinión propia se les aplica la burla

[358] Pedro Castera: *Carmen* en *Novelas selectas de Hispano América, siglo XIX*. Prólogo, selección y notas de Salvador Reyes Nevares, tomo II, Editorial Labor, Barcelona, 1960, p. 646.

[359] Ignacio Manuel Altamirano: *Clemencia* en *Novelas selectas de Hispano América, siglo XIX*, ob. cit. p. 27.

[360] Ibídem p. 23.

de llamarlas "bachilleras". En la novela, junto al drama de las indígenas encomendadas, se narra la historia dramática paralela de la española María de Cuellar y así aprovecha Galván para asestar el infaltable dardo al género femenino: "Porque Elvira era una de esas infinitas hijas de Eva que alternativamente son graves o ligeras, capaces de grandes inspiraciones y de grandes caídas, y que con facilidad pasmosa, como giratoria veleta, pasan de la risa al llanto y del pesar a la alegría".[361]

En este aspecto del ideal masculino en solapada oposición al ideal femenino, se lleva la palma la novela *Lucía Jerez o Amistad Funesta* (1885) del cubano José Martí, donde puede apreciarse una amenazante imagen de la mujer con rasgos masculinos que llega, en su desorden mental, a cometer un crimen, conceptos bien diferentes a los idílicos postulados en la poética de Martí sobre la mujer. En esta novela —firmada bajo el seudónimo mujeril de Adelaida Ral— aparece el ideal masculino en toda su potencia de belleza, lealtad, sacrificio, pensamiento y fuerza, en contraposición al "bello sexo" del cual llega a afirmarse con una frase lapidaria: "La amistad es la ternura del amor sin la volubilidad de la mujer".[362]

Con un lenguaje del tardío romanticismo, y con zonas autobiográficas, José Martí alarga el tópico del amor funesto a la amistad, en la rivalidad enfermiza de una mujer que llega a asesinar a otra, al personaje idílico de Sol, hecho único en toda la narrativa consultada. Ubicada la acción en un sitio no cubano, por dos veces usa el autor expresiones peyorativas, las más fuertes del romanticismo conocido, como esta: "lindos vasos de carne que a poco tiempo, a los primeros calores fuertes de la vida, enseñaron la zorra astuta, la culebra venenosa, el gato frío e impasible que les mora en el alma…" y esta otra: "una mujer sin ternura ¿qué es sino un vaso de carne, aunque lo hubiese moldeado Cellini, repleto de veneno".[363]

Otra cara del amor funesto y de la imagen peyorativa femenina se encuentra en *La peregrinación de Bayoán* (1863), escrita por el puertorriqueño Eugenio María de Hostos, que postula la independencia de la colonia de Cuba y Puerto Rico. Aquí se plantea con toda crudeza cómo el amor de una mujer llega a ser obstáculo a la grandeza del hombre. En este caso el caballero sacrifica la felicidad al deber, el amor a la lucha por la libertad de su tierra, donde el gallardo protagonista masculino a quien le hace infeliz el casamiento porque le restaría tiempo a su lucha, se hace una pregunta insólita en un supuesto amante de si cumplir con los deberes matrimoniales acabaría

[361] Manuel de Jesús Galván: *Enriquillo*, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1977, p. 435.

[362] José Martí: *Lucía Jerez o Amistad Funesta* en *Novelas selectas de Hispano América, siglo XIX*, ob. cit., p. 33.

[363] Ibídem, pp. 105 y 265.

con la vida de su amada. Le niega el amor a cambio de la gloria patriótica. Y además declara con satisfacción que su Eva no ha caído, no ha pecado por morir inmaculada, extendiendo al matrimonio la noción de la profanación de la virgen.

Como puede verse, lo erótico quedaría circunscrito a las anti heroínas, o a aquellas que salen del canon de mujer blanca y de alta posición social. Para estas heroínas canónicas solo existe lo que Lucía Guerra llama "la castración erótica".[364]

A pesar de que, según la crítica patriarcal, la mente es supuestamente terreno del hombre y el cuerpo es terreno femenino, la misoginia y los prejuicios sexuales conducen al contrasentido de la supresión de ese mismo cuerpo. La mujer representa, por tanto, el cuerpo, pero un cuerpo oculto, del que no se habla, en efecto, castrado y encerrado en el espacio privado. Y retomando a la imagen de la maternidad sagrada, la heroína romántica es objeto del amor, pero no del deseo sensual:

> contrastando con estas modelizaciones de una imaginación masculina tan proclive a las oposiciones binarias, se erige la imagen de la mujer como Objeto de Veneración representado por la figura asexuada de la virgen maría, de la madre sublime y el "ángel del hogar", mientras la heroína romántica, tras su pureza y sus desmayos, encarna la inocencia pasiva y la debilidad física del sexo femenino, según criterios patriarcales.[365]

Las rígidas normativas de la moral sexual no solo restringen a la mujer a la maternidad como papel primario, sino a la virginidad como destino único. Mártir, musa, intuitiva, frágil, dependiente, pasiva, la mujer no tiene cuerpo. Y cuando se roza el deseo sexual se hace uso del parentesco de "prima" para permitir los rejuegos amorosos. Al personaje de Amalia —de la novela homónima del argentino José Mármol— se le permiten libertades porque es viuda. Y para José Mármol era más importante poner a su personaje como referencia de la libertad y lo europeo que de mujer pura. Mas que portavoz del ideal femenino, Amalia es la avanzada de las ideas liberales, uno de los escasos ejemplos. Y además, por supuesto, ella y su amado son primos.

Otra marca de género es la presencia reiterada del tópico de incesto. La confusión de identidades, los emotivos cambios de bebés, la transgresión de las leyes humanas y

[364] Lucía Guerra: "El personaje literario femenino y otras mutilaciones", en *Hispamérica*, año XV, no. 43, 1986, p. 10. "Pero aparte de este núcleo ideológico que escinde al personaje femenino en Ángel de manos de nácar, larga cabellera y ojos castos, o Demonio de boca tentadora, busto prominente o caderas voluptuosas, las áreas mismas de su cuerpo estático se fragmentan y develan de acuerdo a la clase social a la cual pertenezca".

[365] Lucía Guerra: *La mujer fragmentada: historia de un signo*, ob. cit., p. 24.

divinas tan del gusto de la época, la búsqueda del ser ideal, del otro yo, todo ello sirvió de base al egotismo romántico. Los hombres son dioses y en las antiguas religiones los hombres se casaban con sus hermanas en esa búsqueda de infinito y perfección, que se reitera hasta el cansancio en la narrativa del romanticismo latinoamericano.

Por ejemplo, en la novela *Cumandá* (1879), del ecuatoriano Juan León Mera, que narra las peripecias de la indígena de ese nombre, utiliza el motivo central del incesto, para reunir todos los rasgos típicos del romanticismo, con una visión maniquea en extremo. Cumandá, en medio de la selva y enamorada de su hermano —aunque sin saberlo, por supuesto—, se mantiene virgen y muere casta. Pero Cumandá se logra mantener impoluta porque es una falsa indígena, descrita absurdamente con tez de marfil y ojos azules, hasta que se aclara el entuerto de su rapto y cautiverio, y se descubre que es tan blanca como su fraterno y amado Carlos. La caracterización de este personaje proviene, como ya se ha dicho, de la tradición de la cautiva europea, trasladada a América para ser insertada en el imaginario nacional. Solo en la desmedida imaginación masculina romántica, una blanca de ojos claros podía ser tomada equivocadamente por una indígena. Tradición paternalista mariana, amor contrariado y funesto, incesto posible, virtud salvada, pasión, tragedia y muerte, todo en esta novela se ajusta a la más conservadora mirada patriarcal, que desde una mirada feminista podemos reconocer la doble subordinación de Cumandá, tanto en su condición de aparente india como de mujer.

Con una lectura desde la contemporaneidad, puede afirmarse que no se trata únicamente de que el encerramiento de la mujer, limitada solo al conocimiento fraterno, o la confusión de identidades, pudiera dar pie al incesto. Razones más sórdidas y concretas relacionadas con el poder económico, la esclavitud, la prepotencia de los religiosos, la marginación racial y la hipocresía social llevan a reconocer el incesto como trágica consecuencia del abuso sexual. Es de notar que mientras en los textos escritos de mano masculina el incesto solo parece ser motivo de amores apasionados o embrollos, ya llegará el momento en que las autoras declaren con toda claridad que la presencia de hijos e hijas naturales es producto de la ignominia de la seducción y de la violación, aupados sobre todo por la diferenciación de raza o de clase.

De todas maneras, la crudeza de una realidad que se ha venido transformando a raíz de las luchas independentistas donde la mujer tuvo alta participación, no únicamente en la retaguardia, sino con las armas en la mano, trae consigo la inevitable mutación del paradigma de la María.

Como signo contrario a la virgen casta, aparecen las brujas, hechiceras, locas, vampiresas, pero, ante todo, las esclavas negras, las indígenas o las mestizas. Víctimas de la realidad, eran los personajes propios para colocar todas las desviaciones de la virtud,

cuyo máximo ejemplo sería Cecilia Valdés, protagonista del cubano Cirilo Villaverde. Mas, ya en los finales del siglo XIX con la sobreimposición del estilo realista, otras tipo de damas se hicieron presentes como personajes: son las mujeres en la guerra como ocurre en la novela *El combate de la tapera* (1892) del uruguayo Eduardo Acevedo Díaz, donde entre la tropa de soldados que pelean contra los portugueses aparecen dos mozas a las que el autor denomina "dragones" de sable y pies desnudos. En esta novela de Acevedo Díaz aparecen los personajes de Ciriaca, una criolla vestida como hombre que pelea en las batallas, y Catalina, llamada la "dragón hembra" que, en una inusitada narración de violencia, derriba al jefe enemigo y muere cayendo de bruces sobre su jefe y marido.

En *Caramurú* (1850) del uruguayo Alejandro Magariños Cervantes —de nuevo en esta novela el tópico de los hijos naturales, esta vez el gaucho Caramurú, el proscrito, termina por ser blanco de la clase alta y aceptado— su enamorada también blanca se marcha con el bandolero, aunque se mantiene virgen, a la guarida de los bandidos donde, ante los combates de su amado, llega incluso a desear ser hombre para poder participar.

En la novela venezolana *Zárate* de Eduardo Blanco, el bandolero es amado por una mestiza —también llamada Carmen—. Pero además aparece el personaje de la bruja Tanacia, la sibila, donde se hace presente el otro extremo, las fuerzas ocultas y malignas personificadas en una mujer. La brujería está en manos de una mujer e india. Y la buscan para que con sus hechicerías revele el nombre del traidor que resulta ser su propio hijo y así la bruja cede su puesto a la madre doliente.

De igual manera en *El manuscrito del diablo o Don Guillermo* (1860) del chileno José Victorino Lastarria se dedica todo un capítulo a los maleficios femeninos. El capítulo se llama "También hay brujas hechiceras" y ahí se describe, con cierto paladeo —solo en apariencia contradictorio— acerca de la belleza de la bruja:

> Pero una bruja hermosa, que también las hay, bruja que no merecía el nombre de tal, sino el de hechicera, porque cautivaba con sus ojos que habían robado algo a la esmeralda, porque prestigiaba con sus movimientos graciosos, y con una cabellera castaño claro capaz de enredar el alma como una mosca en la telaraña, se apodera de repente del neófito.[366]

[366] José Victorino Lastarria: *El manuscrito del diablo* o *Don Guillermo*, Ed. Ercilla, Santiago de Chile, 1941, p. 8.

Pero aunque los personajes femeninos presenten nuevos rostros más cercanos a la realidad, la ideología patriarcal no retrocede en lo más mínimo. En *El zarco* (1888), del propio Ignacio Manuel Altamirano, —si bien la aparición de una figura como Manuela que, a pesar de ser blanca no cumple con los rigores de pureza ni bondad y se entrega por pasión fuera del matrimonio en un giro considerable para la época—, el autor masculinamente insiste en que el matrimonio es la única opción para la mujer y que siempre esta necesita del apoyo social del hombre, ya sea esposo, padre o hermano. Lo cual deja en evidencia que, aunque el propio Altamirano fue una víctima marginada por tratarse de un indígena de nacimiento, a la hora de escribir se apropia de los mismos convencionalismos de la cultura blanca y pone en boca de otro personaje femenino —una bandida que no tiene nombre en la trama— la reflexión condenatoria sobre la situación de Manuela, quien es la máxima representante del otro polo del ángel… el demonio.

La mujer sin cuerpo y sin historia, y encerrada en su casa, a eso se puede resumir la receta de la protagonista femenina en el romanticismo. Hay "heroínas", pero no mujeres "heroicas". No podía ser de otro modo, las fronteras sociales y morales que se imponen a lo femenino de manera general, se establecen también para las protagonistas, y más aún porque sirven de didáctica o escarmiento a las posibles lectoras. Se oculta el cuerpo, se delimitan los espacios, como símbolos de dominio. Pero por la misma condición peculiar del continente americano, ese espacio se va rompiendo y los cuerpos se van liberando. Por lo pronto, va aparecer el discurso femenino que le da voces nuevas a las protagonistas femeninas.

LAS MUJERES ROMÁNTICAS TOMAN LA PALABRA, LA POCA QUE LE DAN

Las escritoras románticas tuvieron un doble desafío: el fundamental fue la creación de sus propios personajes, fundar una escritura propia que abriría los caminos del siglo xx, con una incipiente y valiente mirada feminista.

En un principio no se produjeron grandes cambios. La crítica feminista reconoce que las autoras del romanticismo asumieron los patrones y las convenciones de la ficcionalización de la mujer aceptando, en su casi totalidad, los modelos masculinos hegemónicos. Pero esto no fue del todo así. Como ya se ha ido diciendo, ya fuera por la conciencia adquirida de la situación de la mujer, ya fuese por el imperativo de las transformaciones sociales en el tránsito de una economía retardataria hacia un progreso

capitalista y liberal, las fisuras en la compacta imagen del "ángel del hogar" y uno que otro planteamiento deslenguado, se fueron haciendo presentes cada vez con más fuerza.

De hecho, cabe afirmar que las escritoras más sobresalientes le plantaron cara a muchos de los estereotipos del romanticismo, como lo hizo la más grande de todas, Gertrudis Gómez de Avellaneda, con los prejuicios de raza y clase.

Fueron silenciadas, represaliadas con burlas y olvidos, sus textos más sobresalientes quedaron al margen de los estudios literarios y de las historias de la literatura, pero los análisis de género han servido no solo para la labor de arqueología de obras menores, sino también para poner en el sitio que se merecen las buenas novelistas del siglo XIX, y con ello iluminar las áreas de indocilidad que tuvieron a bien, con coraje, exponer en sus obras.

La caracterización de la protagonista femenina fue uno de estos actos de insubordinación en que presentaron sus armas feministas nuestras intelectuales latinoamericanas del romanticismo.

Otra de las rebeldías —y una de las más sonadas— se manifestó en contra de los parámetros tradicionales del matrimonio y la crítica a la sumisión de la mujer. No era tarea fácil romper los patrones con una actitud vital personal, y encima sentarse a escribir sobre eso. Afirma Helena Araújo:

> En la mujer, la culpabilidad de abandonar al padre, al esposo o al hijo para dedicarse a la literatura, se sumaba la de abandonar a obispos o párrocos que exigían, implacables, su colaboración en obras "de caridad". Tal vez por eso, cuando no componía poesía mística o amorosa, tomaba la pluma a favor del desposeído o se constituía en guardiana de la moral familiar. Fatalmente, la religión del hogar o de la iglesia, dejaba poco espacio para la imaginación.[367]

Según yo lo veo, uno de los rasgos de originalidad del romanticismo latinoamericano es el tratamiento de la mujer por parte de sus autoras. No fue sencillo, ni abierto. Las protagonistas femeninas, cuando las mujeres tomaban la palabra, reproducían, en buena medida, los moldes exigidos por la tradición patriarcal. Pero, bajo la mirada femenina, ya no cabían las Marías ni sus "epígonas".

Es conveniente insistir en que las imposiciones del poder masculino controlaban las manifestaciones culturales, entre ellas, naturalmente, las formas de edición, con

[367] Helena Araújo: "Narrativa femenina latinoamericana" en *Hispamérica*, año XI, no. 32, 1982, p. 30.

limitaciones más severas que en otros sitios del mundo y por ello es que Gertrudis Gómez de Avellaneda no solo publicó sus textos principalmente en España, sino que a la hora de seleccionar las obras para su compilación completa, dejó fuera su texto clave, *Sab* (1841) y otra novela que abiertamente desafiaría los códigos sexistas, *Dos Mujeres* (1842).

En todas sus novelas, de una u otra forma, Gertrudis Gómez de Avellaneda intercala sus osadas opiniones sobre la situación de la mujer en su estado de subordinación social y familiar, en especial bajo el matrimonio, las cuales, por muy enmascaradas o subliminares que fuesen, dejan clara su posición como una de las primeras feministas de América. En sus textos y en su conducta la Avellaneda escribió sobre la mujer con conciencia de hacerlo y la reconoció y caracterizó como pobre y ciega víctima, incluso en escalón más bajo que el esclavo.

Sus frases directas y atrevidas deben haber causado mucha conmoción y disgusto entre la letrada comunidad patriarcal; enunciados que no se encuentran prácticamente en ningún texto escrito de mano masculina, como este, a modo de ejemplo: "es útil conocerlos [a los hombres] y no pedirles más que aquello que puedan dar".[368] Y cuando, en la carta de despedida de Sab, entre otras afirmaciones severas, la novelista concluye: "¡Oh, las mujeres! ¡pobres y ciegas víctimas!". Como los esclavos, ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas".[369] Cabe añadir el comentario que introduce la estudiosa y novelista cubana Mary Cruz a la edición crítica de *Sab*, cuando en su nota al pie de esta frase explica: "Esclavitud de la mujer: planteamiento valeroso de la necesidad y equidad del divorcio en ciertas circunstancias".[370] Con franqueza rayana en el insulto, la Avellaneda califica a los hombres de su tiempo no solo como detractores del sexo débil, sino como sus "amos".

En *Sab* se transgrede de manera palmaria el modelo de la heroína romántica: la mujer protagonista queda en peor situación que un esclavo y además se acepta que este esclavo se enamore de la blanca. En esta obra, además del radical antiesclavismo, la autora introduce en sus protagonistas un signo de carácter inverso. No se trata del poderoso blanco quien celebra y vuelve corpóreo el cuerpo físico de una negra o una mestiza. Novedosamente es el mestizo y esclavo Sab quien, desde su mirada, humaniza nada menos que a una mujer blanca. En más de una ocasión, Sab recalca el carácter

[368] Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Sab*, edición crítica preparada por Mary Cruz, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1973, p. 306.

[369] Ibídem, p. 316.

[370] Mary Cruz: nota al pie no 17 en *Sab*, edición crítica preparada por Mary Cruz, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1973, p. 336.

carnal de su amor hasta llegar a afirmar que era una mujer y no un ángel lo que veían sus ojos.

Y si bien el problema central es la esclavitud y sus consecuencias, a lo largo de toda la novela se mantiene una voz alzada sobre la situación preterida de la mujer. Por otra parte, como perspicaz y hábil narradora, supo reproducir en boca de sus protagonistas masculinos idénticos clichés de la narrativa masculina pintando a las mujeres con caprichos y actitudes que hoy llamaríamos histéricas.

Algunos estudiosos consideran sus obras "femeninas" cuando acata algunos cánones del romanticismo. En efecto, las mujeres no tienen posibilidad alguna de cambiar su destino, eso es lo que dice la autora, pero no quiere decir que lo proponga como lo ideal, la crítica se mantiene soterrada, pero existe, solo que hay que reconocerla desde una lectura astuta: los devenires funestos de sus personajes femeninos no provienen de castigo, ni de solución para mantener la pureza, sino de maleficio. Del maleficio de ser mujer. Sus personajes femeninos mueren, pierden la razón, se encierran en conventos… La aniquilación física se presenta como único recurso con que se cuenta para asumir los tremendos aconteceres de sus historias donde las mujeres siempre son las inmoladas. Así lo ve la Avellaneda.

En la novela *Dolores* (1860) —crónica de familia acerca de un hecho que, según la Avellaneda, verdaderamente ocurrió— se narra cómo la madre de una doncella, con tal de salirse con la suya, llega a confabularse para matarla y termina por encerrarla como si estuviera muerta. Y en *Dos mujeres* —una de sus obras más peculiares a pesar de abordar el tan recurrido asunto del triángulo amoroso— la autora pone valientemente en entredicho las leyes del amor de un hombre dividido entre dos mujeres. En este texto, Gertrudis Gómez de Avellaneda enfrenta al clásico "ángel del hogar" contra el demonio de la pasión y hace una curiosa y ardorosa defensa del derecho de la mujer a llevar una vida independiente, declarándola como "la siempre víctima" en cualquier circunstancia con relación al hombre. Y que suena como alegato en defensa de muchas de las posturas de la propia escritora. En final inusual se abrazan y se aceptan las dos rivales, aunque el suicidio de una (la pasión) confirma la cita final "y la culpable y la virtuosa ambas son igualmente infelices, y acaso también igualmente nobles y generosas".[371]

[371] Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Dos mujeres*, en *Obras de la Avellaneda*, Edición Nacional del Centenario, tomo V, Novelas y leyendas, Habana, Imprenta de Aurelio Miranda, 1914, p. 210.

Con sus protagonistas mujeres, nuestra venerable Gertrudis estableció un discurso distinto, de denuncia y protesta, y así llega a anunciar cambios y justicias para la mujer en el futuro.

La respuesta y la salida a las ataduras vinieron también en una literatura costumbrista y moralizante de otras autoras, como la argentina Juana Manuela Gorriti. *El pozo de Yocci* (1929), por ejemplo, es una historia de mujeres de armas tomar. Una vez más se hace uso del motivo de la novia sacrificada, aunque esta es una novia que vuelve de la muerte a tomar venganza del hombre que la asesinó. También está presente el tema del incesto, pero sus personajes son mujeres que toman decisiones sobre su vida, que aman y guerrean. Sus protagonistas femeninas reclaman su sitio en el mundo. Juana Manuela Gorriti las llama "amazonas", son capaces de empuñar un arma, tener amores fuera del matrimonio, repudiar la traición matrimonial, hasta llegar a enfrentarse amante y esposa por la posesión de un caballo. *El pozo de Yocci* no es solo un excelente ejemplo del cambio de perspectiva entre la mirada femenina y masculina en la escritura, sino que, a partir de una leyenda muy difundida en el norte argentino, está escrito con una tesitura moderna. Las mujeres tienen, en esta novela, la palabra, y la usan.

En *La familia del comendador* (1854), de la también argentina Juana Manso, el personaje masculino cobra visos de verdadero realismo, nada de idealización al estilo de los héroes de Altamirano o Isaacs. El comendador es pintado como frívolo, y al describir sus arbitrarias prácticas para gobernar a su familia, Juana Manso critica a las leyes que convierten a la mujer en objeto de cambio económico a cuenta de matrimonios arreglados. Tomando la voz masculina, con sorna escondida, y en réplica que se adivina cargada de ironía, la autora misma acepta un exabrupto de un personaje masculino el cual, ante la solicitud de la protagonista de entrar al convento, declama con saña: "¡Mujeres, mujeres, hijas de Satanás!".[372]

Este recurso de poner en boca de los protagonistas hombres frases severas contra las mujeres, utilizado muy a menudo por las narradoras, ha llevado a creer equivocadamente a algunos críticos que estas escritoras daban por suyos esos planteamientos. Nada más lejos. No solo imprimían un carácter realista a sus protagonistas con esas frases, sino que estaban poniendo al descubierto la verdadera esencia del pensamiento masculino. Bastaba ya de las parrafadas hipócritas de los Efraines al pintar idílicamente a una mujer que en la realidad era sometida brutalmente. Los enmascaradores reales eran los escritores hombres.

[372] Juana Manso: *La familia del comendador*, Ed. Colihue, Buenos Aires, 2001, p. 113.

Algunas, como la peruana Clorinda Matto de Turner, iban aún más lejos, como puede verse en su novela *Aves sin nido* (1889):

> Engreída y estimada la mujer, gana un ciento por ciento en hermosura y en cualidades morales. Si no, acordémonos de esas infelices mujeres hostigadas en los misterios del hogar por celos infundados; gastados por la glotonería de los maridos; reducidas a respirar aire débil y tomar aliento escaso, y al punto tendremos a la vista la infeliz mujer displicente, pálida, ojerosa, en cuya mente cruzan pensamientos siempre tristes, y cuya voluntad de acción duerme el letárgico sueño del desmayo.[373]

O como en esta descripción que hace de la mujer.

> De una mujer que solo es en suma:
>
> Para un médico, aparato de reproducción.
>
> Para un botánico, *planta ligera*.
>
> Para un gordo, buena cocinera.
>
> Para el Vicio, placer, sensación.
>
> Para la Virtud, una madre.
>
> Para un corazón noble y amante, ¡alma del alma![374]

Cabe señalar que, con un inevitable punto de vista de su tiempo, aunque su obra inaugura el indianismo y sale en defensa de los indígenas, las mujeres pertenecientes a la raza indígena son vistas doblemente subordinadas: bajo la mirada masculina y bajo la mirada de la mujer blanca.

Por su parte, la colombiana Soledad Acosta de Samper rompe varios clichés importantes. Uno de ellos es que no presenta ninguna figura masculina en posición predominante y, gracias al uso del recurso del diario y las cartas, pone a hablar a sus personajes femeninos en primera persona. Que yo sepa, el Yo, en primera persona, era, hasta la aparición de estas novelas, exclusivamente varonil.

En *Una holandesa en América* (1876), una excelente novela que si no fuera por el silencio de la crítica masculina hubiera podido alcanzar los podios de las grandes

[373] Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido*, Ed. Casa de las Américas, 1974, p. 142.

[374] Ibídem, pp. 162-163.

novelas románticas, dos protagonistas femeninas se disputan el primer plano y hasta una de ellas llega a afirmar: "¡Cómo exageran los hombres todo!".[375]

Con el recurso literario del diario y las epístolas, ratificando el hecho de que "escribo luego soy", la protagonista femenina alcanza una autoafirmación personal a través de la escritura:

> Por lo menos, si mis cartas llegaran a caer en manos masculinas, no me tacharían de frívola o insustancial. Aunque no sé qué dirían de mí si supieran que cuando las mujeres, y yo entre ellas, se ocupan de la cosa pública, es porque en el fondo hay algún interés personal, que toca a nuestro corazón, móvil que hace obrar a nuestro sexo sea en bueno o mal sentido en todos los acontecimientos de su vida.[376]

Asombrosa narración que, tras su género de novela de viajes, exalta la condición femenina desde ángulos novedosos y defiende con claridad sus derechos a expresarse y a escoger libremente su destino. Lucía —su personaje femenino principal— para variar no es ni bella ni termina muerta, es una sobreviviente que tiene que enfrentar todos los retos, y elige, por su cuenta, quedarse solterona, sin matrimonio, gobernando la casa familiar, aunque, por supuesto, virgen. Sin seguir el tradicional patrón de ángel del hogar es más bien la defensora del hogar. Sobre ello dice: "Los hombres me han dicho, y yo lo siento así: buscan en el ser amado absoluta sumisión; quieren ejercer un dominio completo sobre nuestra alma; figúraseme a veces que ellos querrían vernos moralmente a sus pies, a pesar de que se fingen nuestros vasallos y nos llaman ángeles y diosas".[377]

Más claro ni el agua. Soledad Acosta de Samper denuncia con toda claridad la paradoja patriarcal que no es más que un resultado del choque entre la realidad concreta del ejercicio de la imposición brutal sobre la mujer en tanto se pronuncia un hipócrita discurso de celebración.

Sobre el comportamiento masculino es aún mucho más severa: "Los hombres heredan el amor al combate, el deseo de gobernar a sus semejantes y las demás pasiones

[375] Soledad Acosta de Samper: *Una holandesa en América*, Ed. Casa de las Américas, La Habana / Bogotá, 2007, p. 189.

[376] Ibídem, p. 210.

[377] Ibídem, p. 250.

degradantes de sus antepasados, así como los animales heredan los instintos de sus progenitores".[378]

La brillante y consecuente crítica Catherina Vallejo explica abundantemente cómo Soledad Acosta de Samper desmantela en su novela la tradicional ilusión de ángel idealizado en el matrimonio: "La rebeldía intelectual implícita —y fútil— contra la sumisión de la mujer que Mercedes expresa en sus cartas, la realiza Lucía quien como soltera, consigue una posición dominante en su hogar y su familia".[379]

Desde el ámbito doméstico, el personaje de Lucía desarrolla una tarea femenina nada usual: al cumplir con sus deberes, al mismo tiempo lleva a cabo una misión civilizadora y de hecho pública. Las mujeres protagonistas, con sus altibajos, trasponen las rejas de la cárcel doméstica al hacer sentir su voz en los predios hasta entonces circunscritos a los varones.

Cuando se rompen los impuestos mutismos, saltan en la autocaracterización verdades abrumadoras, como el abuso sexual, los matrimonios impuestos por conveniencia económica, la capacidad femenina para gobernar o dirigir, el drama de la virginidad que lleva a la muerte, la burla que sufren las mujeres que defienden sus derechos a ser independientes.

El hogar y la urbe, aspectos esenciales en el discurso femenino que empieza su modernidad con el romanticismo, rompen sus inveterados binarismos como ocurrirá también acerca de la mujer de campo en oposición a la mujer de ciudad, lo bucólico contra el progreso, la calle y la casa, lo externo y lo interno como referencias todas en la antinomia principal de masculino —lo activo— de lo femenino —lo pasivo—.

Independiente del predominio de una concepción irreal del sujeto femenino, de una exageración del estereotipo de la casta doncella, las circunstancias históricas americanas fueron desplazando esa imagen falseada de la identidad femenina. Y aunque la prédica instaurada —y que mantuvo sus fueros en las historias de la literatura— no haya implicado subversiones esenciales en los valores dominantes tanto culturales como sociales, el romanticismo significó una presencia descollante de la mujer, como lectora, como autora y como protagonista.

Si bien muy pocas de las grandes heroínas que han sobresalido hasta hoy son provenientes de la autoría femenina, la mirada de género puede ya sacar a flote sus características. Y revelar sin máscaras la tendencia entre las escritoras de cuestionar el orden

[378] Ibídem, p. 212.

[379] Catherina Vallejo, en prólogo a *Una holandesa en América*, ob. cit., p. 27.

androcéntrico no solo en la educación, sino en la igualdad social, familiar, sexual, en aras de una defensa de su identidad.

A cuenta de los silencios, las exclusiones, las subordinaciones de los poderes patriarcales, las protagonistas de la literatura romántica escrita por las mujeres marcaron un hito decisivo en el proceso de representar a la mujer. El ángel del hogar rompió su encierro y dio paso a las transgresoras protagonistas. Sin lugar a dudas, nuestras auténticas antepasadas.

Cira Romero[380]

Lino Novás Calvo entre la incertidumbre y la certeza

Cira Romero (Santa Clara, 1946-La Habana, 2025). Investigadora y ensayista. Trabajó en el Instituto de Literatura y Lingüística. Ejerció docencia en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana desde el año 2001. Mereció, entre otros reconocimientos, el Premio de Ensayo "José María Chacón y Calvo", la Distinción "Carlos J. Finlay" y el Premio Maestro de Juventudes.

I

Desde que nací me educaron bajo el precepto de que "lo peor que se puede ser en el mundo es desagradecida". Guiada por ese principio me siento obligada a evocar, en este momento especial de mi vida, a tres personas, ya desaparecidas, que significaron mucho en mi vida personal y profesional: Manuel Cofiño, que, desde mi Santa Clara natal y de la mano del amor, me trajo a La Habana y me ayudó a instalarme en el mundo intelectual cubano desde finales de la década del 60; Julián Barrio, quien también desde el amor, pero sin tener que ver nada con mi profesión, siempre respetó mi trabajo y me creó condiciones materiales para ejercerlo. La tercera persona es José Antonio Portuondo, a cuyo despachó llegué con apenas veinticuatro años y con solo un título de recién graduada de Letras de la Universidad Central de Las Villas —o sea, era una perfecta desconocida—, y, sin dudarlo, me abrió las puertas del Instituto de Literatura y Lingüística, donde trabajé durante cuarenta y ocho años, y al cual seguiré vinculada mientras las facultades me asistan. A ellos dedico mis palabras, pero también deseo reconocer lo que en mi vida como investigadora de la literatura cubana ha significado, y significa, el Instituto Cubano del Libro, que ahora me acoge como una trabajadora más, aunque siempre lo he sido desde el lejano 1970. Sus directivos nunca han dado una negativa a mis propuestas y gustosos oyen mis demandas a veces impertinentes, atendidas en la medida de sus posibilidades. Si mi bibliografía creció, a ese organismo y a varias de sus editoriales se lo debo. Asimismo, declaro mi complacencia por acceder al sillón A de esta Academia, ocupado, hasta su fallecimiento, por el Dr. Delio Carreras, tan villareño como yo, él de Camajuaní, hombre de personalidad

[380] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 10 de septiembre de 2018.

singular y de vastos conocimientos culturales, políglota, que centró en la Universidad de La Habana, de la cual fue Profesor Emérito, sus mejores esfuerzos profesionales, encaminados a la formación de generaciones de estudiantes. De él dijo el Dr. Eusebio Leal que "conocía el secreto de las palabras", a través de las cuales ejerció una poderosa fuerza entre alumnos y profesores.

II

He titulado esta disertación "Lino Novás Calvo entre la incertidumbre y la certeza" y deseo comenzar con dos citas, una suya y otra de Lisandro Otero. Dijo Lino en una oportunidad: "Mis trabajos y andanzas son superiores a mis obras. Yo soy hombre estoico, y hecho al revés, y extranjero en todas partes". Al autor de *Temporada de ángeles* le debemos esta afirmación: "Recobrar a Lino Novás Calvo es contribuir a inscribir otro fragmento de nuestro patrimonio en la base insular donde pertenece. Donde jamás dejó de estar".

Gracias precisamente a Portuondo me acerqué a la obra de Lino Novás Calvo, primero por el camino de sus recuerdos, en largas conversaciones privadas; después a través de las cartas que el autor de "La noche de Ramón Yendía" le envió durante más de quince años. Me instó a estudiarlo y lo he trabajado con entusiasmo, pero no sé si a la altura merecida.

La valoración de la obra de Lino Novás Calvo (1903-1983) tiene un antes y un después en las letras cubanas. Entre ambos se interpone una pausa dilatada de silencio. Sus libros *El negrero. Vida novelada de Pedro Blanco Fernández de Trava* (1933), *La luna nona y otros cuentos* (1942) y *Cayo Canas* (1946), en igual género, se publicaron, el primero, en Madrid, y los siguientes en Buenos Aires. Entonces fueron elogiados, la novela, de manera informal, se dice, por Miguel de Unamuno, mientras Alejo Carpentier la calificó de "extraordinaria historia de aventuras verídicas". *La luna nona…* mereció en 1943 el Premio Nacional de Literatura en su género, otorgado por el Ministerio de Educación, e incluyó "Un dedo encima", ganador, el año anterior, del premio Hernández Catá. Su vinculación a revistas y periódicos cubanos la inició en 1928 y la finalizó hacia mediados del primer lustro de la década del 50, y quedó recogida en algunas emblemáticas como *Social*, *Surco*, *Revista de Avance*, *Revista de La Habana*, *Orbe*, *Noticias de Hoy*, *Información*, *Orígenes*, *Cuadernos de la Universidad del Aire*, *Trimestre*, *Carteles*, *Revista Bimestre Cubana*, *Gaceta del Caribe*, *Mensuario de arte, literatura, historia y crítica* y *Bohemia*, revista con la que mantuvo una relación

estable por más de veinte años como activo espacio para sus variadas producciones. A partir de 1954 fue su jefe de información. Poesías, cuentos, ensayos, artículos periodísticos, reportajes, crítica literaria y traducciones favorecieron las publicaciones mencionadas, mientras que el lapso español (1931-1939) le proporcionó un espacio importante en el quehacer narrativo y, sobre todo, en la prensa relacionada con el proceso republicano. Su posterior vinculación al lado de las fuerzas revolucionarias como oficial de enlace de un regimiento acentuó ese lazo.

PRESENCIA

En las décadas del 40 y del 50 cubanos y extranjeros comentaron sus obras: José Antonio Portuondo, Salvador Bueno y José Rodríguez Feo, críticos del patio, atendieron su cuentística, e igualmente los mexicanos Andrés Iduarte y Sergio Fernández, el dominicano Juan Bosch, y el español Agustín de Saz. Sobre sus novelas breves *Un experimento en el Barrio Chino* (Barcelona, 1936), *No sé quién soy* (México, 1945) y *En los traspatios* (La Habana, 1946) solo conozco dos críticas a acerca de la última. Entre 1945 y 1958 sentó plaza en siete antologías de cuentos cubanas y extranjeras y fue mencionado por Arturo Torres Rioseco en su *Historia de la literatura iberoamericana* (1945). Si bien el balance hubiera podido ser más fructífero por el valor de sus obras —no olvidar nuestra persistente "indigencia crítica" señalada en su momento por Juan Marinello—, Lino Novás Calvo, junto con Alejo Carpentier, Onelio Jorge Cardoso, Enrique Serpa, Virgilio Piñera y Enrique Labrador Ruiz, integró el núcleo duro de la narrativa cubana de las décadas del 40 y del 50, aunque desde mediados de esta última su labor literaria menguó debido al compromiso laboral contraído con *Bohemia*, distanciado del ejercicio creativo.

En 1959, luego de fungir como jurado de cuento en el primer concurso convocado por la Casa de las Américas y de aparecer, ese mismo año, en la antología *Los mejores cuentos cubanos*, preparada por Salvador Bueno, solicitó asilo político en la embajada de Colombia y en agosto de 1960 marchó con destino a los Estados Unidos. Un rápido paso por Miami, una estancia en Nueva York y su asentamiento definitivo en la Universidad de Syracuse, donde ejerció la docencia como profesor de literatura hispanoamericana entre 1967 y 1973, año de su jubilación, marcan su ruta en ese país. Allí escribió un diario que se conserva. Calificado de "tremendo" por su viuda, Herminia del Portal, rehúsa publicarlo. Regresó a Nueva York ya enfermo, para vivir sus últimos días recluido en un *home*, donde el arte volvió a despertar en él, ahora desde la sacudida vital de la pintura —gouaches, figuras y rostros de grandes dimensiones— que fueron exhibidos, en 1982, en una galería de Nueva York, dentro de la muestra titulada "Images of Experience".

AUSENCIA

Desde su salida de Cuba y hasta finales de los años 80 —casi treinta años— fue silenciado en Cuba. Si se le mencionaba, porque era imposible evitarlo, el juicio literario iba acompañado de diatribas y falsedades, y hasta su ficha, elaborada en su momento para integrar el *Diccionario de la literatura cubana* (1980-1984), fue retirada por mandato ajeno a la institución responsabilizada con esa obra. *El viejo y el mar*, cuya primera traducción al español, en 1953, le pertenece —fue la única autorizada por Hemingway y aún se considera modelo— al reeditarse después de su partida, suprimió su nombre de la página legal. Su obra se desconoció en las aulas universitarias.

REGRESO

Afortunadamente un deshielo paulatino sobrevino desde finales de la década del 80, una vez amainado el viento que entorpeció la cultura cubana a partir de la segunda mitad de los 60, cuando se instaló una veda intelectual que, por diversas razones —políticas, religiosas, preferencias sexuales— relegó a algunos de nuestros más memorables escritores. Uno de los primeros, sino el primero, en conseguir la reinstalación de su nombre en los medios escritos fue Emilio García Montiel, quien publicó en *El Caimán Barbudo*, en 1987, "La noche de Lino Novás Calvo", alusivo a la relevancia de su obra. Este trabajo funcionó, además, como detonante, y numerosas voces se sumaron para reconocer su valía: Ambrosio Fornet, Leonardo Padura, José Fernández Pequeño, Lisandro Otero, Jesús Díaz, Francisco López Sacha, Alberto Garrandés, Sigifredo Álvarez Conesa, Arturo Arango, Frank Padrón, Norge Céspedes, Jorge Domingo Cuadriello, Adis Barrio, Sergio Chaple, Aymée González Bolaños y la que escribe, entre otros nombres que seguro se me escapan en este recorrido sin pretensiones exhaustivas. Un momento importante ocurrió en 1990, cuando la Editorial Letras Cubanas publicó su *Obra narrativa*, que incluyó la novela y sus dos primeros libros de cuentos, tríada que, por vez primera, veía la luz en la isla, reafirmación de la imposibilidad de los autores, antes de la Revolución, de ver impresas sus producciones en su espacio natural —eran "mercancías desvalorizadas", dijo Novás en algún momento— a no ser que ellos mismos las costearan, imposible en su caso (creo que en el de todos) por razones conocidas.

Si bien esa edición puede considerarse un acontecimiento literario notable, el prólogo de Jesús Díaz careció de la altura crítica merecida, sobre todo al enjuiciar su novela *El negrero. Vida novelada de Pedro Blanco Fernández de Trava*. Poco después José Fernández Pequeño recogió en *Ocho narraciones policiales* (Editorial Oriente, 1995) sus cuentos vinculados a esta temática publicados en *Bohemia* entre finales de la década del 40 y comienzos de la siguiente; luego se reeditó, de manera independiente, *Pedro Blanco…* (Editorial Letras Cubanas, 1997), con prólogo de Alberto Garrandés, quien

lo incluyó en *Aire de luz* (1ª. edición, 1998), antología de cuentos varias veces reimpresa, mientras la *Historia de la literatura cubana* (Instituto de Literatura y Lingüística / Editorial Letras Cubanas, tomo II, 2003) le dedicó proporcionado espacio. En *Lino Novás Calvo: periodista encontrado* (Ediciones Matanzas, 2004), Norge Céspedes aquilató esa segunda instancia obligada de su labor; y casi simultáneamente, en esos años y otros cercanos, me dediqué a reunir, sobre todo, cuentos dispersos en revistas, un segmento de su vasta labor periodística — sus trabajos para *Orbe*—, cartas suyas dispersas en los fondos del Instituto de Literatura y Lingüística, una selección abarcadora de toda su obra, así como una reconstrucción, casi siempre desde su propia voz y la de otros, de parcelas vivenciales y creativas de su trayectoria.

ALLENDE LOS MARES

Fuera de Cuba se ocuparon (y se siguen ocupando) de su labor, sobre todo Carlos Espinosa Domínguez, que le dedicó su tesis doctoral y ha publicado nuevas ediciones de sus obras, sobre todo las menos conocidas. Dio a conocer, además, *Otras maneras de contar* (2005), antología de cuentos, y la *Bibliografía de Lino Novás Calvo* (2007), y acaba de aparecer *Un escritor en el frente republicano* (2018), editado por el Fondo de Cultura Económica, donde recogió una selección de sus colaboraciones para periódicos republicanos y para *Noticias de Hoy*. También se han aproximado a su quehacer cubanos residentes en el exterior y extranjeros. Cito, entre otros, a Alberto Gutiérrez de la Solana, Lorraine E. Roses, Guillermo Cabrera Infante, Antonio Benítez Rojo, Carlos Victoria, Klaus Müller-Bergh, Miguel Iturria, Myron Lichtblau, César Leante, Seymour Menton, Enriqueta Morillas Ventura, José Manuel Caballero Bonald, Raymond D. Souza y Jesús Gómez de Tejada. La revista *Symposium*, en dos de sus números, *Fall* y *Winter*, de 1975, recogió las ponencias leídas en un homenaje organizado en su honor por la Universidad de Syracuse al momento de su retiro.

III

En 1967 egresé de las aulas universitarias sin conocer la obra de Lino Novás Calvo. Leerla era una de mis deudas más serias con la literatura cubana, entre muchas que ya no puedo saldar. Sin embargo, lo primero que conocí no fueron sus libros, sino, como antes expresé, lo que sobre él me contó José Antonio Portuondo en nuestras conversaciones mientras compartíamos labores de dirección en el Instituto de Literatura y Lingüística. Fueron grandes amigos y de su voz brotaron los recuerdos acerca del afecto que los unió desde finales de los años 30 hasta poco antes de que Lino emigrara:

evocaciones y anécdotas relacionadas con el trabajo compartido en el espacio cultural radiado "La Hora Ultra", organizado hacia 1941 por la revista de ese nombre dirigida por Fernando Ortiz; las visitas mutuas de los matrimonios Portuondo-Valdés y Novás-Del Portal, enlace, este último, fraguado gracias a la complicidad entre Nicolás Guillén, Jorge Mañach y el propio Portuondo, los cuentos que Lino le daba a leer a este crítico, entregados con el temor al rechazo; sus estados depresivos disipados, en ocasiones, con unas copas de más, su permanente soledad en compañía… Un día fuimos interrumpidos, para mi alegría posterior, por otro gran amigo de Novás, Salvador Bueno, quien llegó enarbolando un sobre amarillo y le dijo a Portuondo: "Aquí están las cartas de Lino que me prestaste". Pasaron a mis manos y una vez leídas esas veintinueve misivas, corroboré lo trasmitido por el autor de *Concepto de la poesía*. Experimenté sensaciones poco gratas, pues percibí cuánta angustia, inseguridad, miedos y obsesiones se anidaban en esos papeles mecanuscritos. No recuerdo ninguna capaz de trasmitir alegría: dificultades para lograr expresar una idea con valor artístico, penurias económicas, su deseo, insatisfecho, de hacer cine verdaderamente cubano, preocupaciones nacidas de su paternidad, su indignación ante la indiferencia de los gobiernos hacia los escritores, ninguneo, antesalas en despachos para nunca ser recibido y hasta una cesantía por no estar titulado para dar clases de francés en la Escuela Normal de Maestros de La Habana, una de las mayores humillaciones que recibió en toda su vida. Quien en 1935 había traducido para Espasa-Calpe *Los pequeños burgueses*, de Balzac, se vio precisado a sentarse en un pupitre de la Escuela de Idiomas, entonces anexa a la Universidad de La Habana, para obtener el documento acreditativo. Entonces emprendí la tarea, junto con la lectura de sus obras, de buscar en los fondos de personalidades del Archivo Literario del mencionado instituto otras misivas suyas. Localicé las remitidas a Nicolás Guillén, Manuel Navarro Luna, Emilio Ballagas, Regino Pedroso, José Antonio Fernández de Castro, José María Chacón y Calvo y Rafael Suárez Solís y, junto con las enviadas a Portuondo, conformé *Laberinto de fuego. Epistolario de Lino Novás Calvo* (2008), pero dificultades editoriales impidieron su inmediata publicación. En el 2003 di a conocer la antología *El comisario ciego y otros relatos*, donde reuní algunos de los más conocidos y seis nunca reunidos en libros; mientras en *Angusola y los cuchillos*, de igual año, agrupé estos últimos más otros once también dispersos en revistas. En la Órbita de Lino Novás Calvo presenté una selección de sus poesías, cuentos, ensayos, artículos literarios y periodísticos, reseñas críticas, un fragmento de su única novela y una breve pieza teatral, acompañados de opiniones sobre su obra y testimonio gráfico. Interesada en su periodismo recopilé sus crónicas para el semanario gráfico habanero *Orbe en España estremecida* (2008), replicado años después por la Editorial Capiro, de Santa Clara. *Fragmentos de interior: Lino Novás Calvo: su voz entre otras voces*, fue libro nacido de un ensamblaje logrado a través de sus cartas,

entrevistas, cuentos, novela y artículos periodísticos, modo de desentrañar, en parte, la vida sufrida y azarosa de quien, como pocos, amó y padeció el acto de la escritura desde una permanente inconformidad.

IV

Lino Novás Calvo fue hombre y escritor hecho a sí mismo. Lo animó el fuego de la escritura, aunque dudó del valor de sus textos. Su personalidad y su obra se forjaron a golpes y contragolpes de la vida. Si le interesaron los personajes "santos" prefirió el ángel malo al bueno, mientras sus héroes preferidos solían ser una especie de diablos, que son, por lo general, afirmaba, los que hacen la historia.

De hombres y mujeres nacidos del polvo y del fango, de esas vidas repasadas desde el centro mismo del dolor y de la náusea brota la singularidad de su literatura, que nadie ha intentado imitar porque, de seguro, lo habría acompañado el fracaso. Tuvo fuerzas para luchar, pero no siempre las suficientes para vencer. Se sintió preterido como escritor y pocas veces lo acompañó la esperanza. Hay palabras suyas que duelen: "Para mí la vida no ha sido más que una agonía, y la muerte no vendrá tan callada que no la sienta venir. Ha sido mi destino que las mareas me llevaran siempre al centro de las borrascas".

En un testimonio del profesor español exiliado Jaime Ferrán, compañero suyo en la Universidad de Syracuse, recibido mientras preparaba *Fragmentos de interior…*, me dejó saber: "Conocí a Lino creo que a mediados de los sesenta. Alquilaron un piso pared por medio del nuestro en 709 Livinston Ave. Lo que más me impresionó fueron sus gritos por la noche. Debía tener pesadillas".

Me he preguntado, y respondido a la vez, el por qué de esos gritos: por su vida atravesada por sucesos impactantes, entre ellos su participación en la contienda española, huella imborrable, momento en que estuvo a punto de ser fusilado, hecho sobre el cual escribió un cuento que estuvo perdido hasta hace poco, cuando Jorge Domingo lo rescató de las páginas de un número de la revista *Ellas* de diciembre de 1948: "Mi más vivo recuerdo"; también gritaba, presumo, por sus miedos interiores, por amar la escritura, que, sabía, era despreciada por muchos, aunque insistió en ella aún en el exilio, aunque los resultados obtenidos en esa última etapa están muy distantes de sus logros anteriores. Lo cierto es que la alegría siempre le fue esquiva y la morriña de su lejana infancia gallega en una agreste aldea nunca lo abandonó. En una ocasión declaró:

> Si pudiera comenzar mi vida de nuevo, si me dieran a escoger carrera y tuviese veinte años y 'lo sabido', no seleccionaría la carrera de escritor (que no la tengo tampoco porque esa carrera no existe entre nosotros). Sería un científico, un técnico, cualquier cosa menos el camino inestable del literato. Creo que pude haber sido un buen médico, lo cual es más importante que ser un buen novelista. Esta es la época de la ciencia. Pero escribo por necesidad, porque algo me oprime, quiero expresar algo. Uno se puede emborrachar, tomar drogas, como no hago eso me pongo a escribir. No siento que estoy expresando… esa cosa premeditada que tiene un dramaturgo. Escribo por una necesidad, para mí mismo, como si necesitara una frotación interna. La palabra produce una excitación. Si estoy sereno no puedo escribir. Me voy dando cuerda, con la palabra, la imagen, para romper el sistema.

Demasiadas certezas golpeando y pugnando para sobreponerse en Lino Novás Calvo. Su vivir lo atravesó el sufrimiento. Español de origen, fue un cubano en España, un español totalmente aplatanado en Cuba y un híbrido desgajado en Norteamérica: "extranjero en todas partes", como él mismo dijo. Sin embargo, hizo vivir y sentir a sus personajes, que son, en sus cuentos, intensa y dolorosamente cubanos. Sumido en un transitar vivencial en permanente estado de conflicto consigo mismo y con la sociedad, estuvo rodeado de vida, pero la suya pocas veces la experimentó a plenitud, acaso transido por un acarreo de incertidumbres en medio de un vaivén donde el temor a perderse sin retorno fue amenaza constante. Transitó por ese lastre, metáfora del riesgo. Entre alientos y desalientos aconteció la existencia y la hechura literaria de Lino Novás Calvo. Atravesémoslas para enfocarlas desde diversos aspectos y alcanzar una imagen más cercana de quien siempre se nos revela como una figura inquietante.

V

Cuando Lino Novás Calvo se inició en el espacio literario cubano a finales de la segunda década del siglo xx, el ambiente cultural de la joven república vivía uno de los momentos más peculiares. En descenso el naturalismo, cuyos ecos epigonales tenían escasa significación, y en auge los postulados de la vanguardia, aún cuando la de carácter literario —no así la pictórica y la musical— fue algo débil en Cuba, la generación actuante, la del 23, se propuso revisar lo que denominaron —a través de la Declaración del Grupo Minorista— falsos valores o valores gastados y propugnaron

el arte vernáculo en lo que de legítimo y auténtico posee, abogaron por la introducción y la vulgarización, entre los cubanos, de las más novedosas teorías científicas, así como abogaron por las prácticas artísticas entonces vigentes fundamentalmente en Europa, entre otros propósitos que tenían como intento máximo sacudir la modorra semicolonial en la que se encontraba sumido el país.

El cuento, retardatario en Cuba, según se afirma siempre, tiene en los años comprendidos entre 1923 y 1930 un rasgo caracterizador: la búsqueda de elementos formales en el marco del momento vanguardista cubano. Si bien se introducen cambios de variado orden —una nueva sensibilidad, una nueva relación entre el escritor y su entorno, favorecedoras de un acercamiento plural y enriquecedor a nuestra historia, a nuestra cultura e identidad, a nuestra propia sociedad, y al restablecimiento de una comunicación entre la cultura cubana y la universal— no puede omitirse que estas transformaciones ocurren en una etapa de fuertes convulsiones políticas internas y externas, inclinada a acentuar los rasgos esenciales de la renovación reclamada. Fue un momento complejo, lleno de inconformidades y, sobre todo, anunciador de cambios. A esa generación, a la cual se vinculan nombres como los de Juan Marinello, Jorge Mañach y Alejo Carpentier, integrantes del Grupo Minorista, y miembros de la redacción de la *Revista de Avance*, perteneció Lino Novás Calvo. No fue minorista declarado pero sí ejecutó, con su literatura y con su espíritu, el modelo de arte defendido por sus integrantes, al igual que lo hicieron otros tampoco afiliados a ese grupo: Nicolás Guillén, Alejandro García Caturla, Amadeo Roldán (1900-1939) y Víctor Manuel (1896-1969).

Me apoyo en su trabajo "Los ánimos literarios en Cuba", (1933) casi desconocido entre nosotros, publicado en la *Revista de Occidente*, donde subraya con notable claridad la novedad reclamada, entendida como la necesidad de desvincularse, literariamente, de los moldes europeos en cuanto a motivos y formas. Sus palabras constituyen una estética de su propio modo de hacer:

> La forma es todo. Crear nuevas formas es crear nuevos motivos, porque basta con que haya un molde para que se le endiable a uno la cabeza la idea creadora de llenarlo. Pero ¿es que se trata en verdad de formas nuevas? La forma nueva se da cuando la crea el individuo (Joyce, por ejemplo), cuando la inventa, y la adopta la masa, o al revés, cuando nuevas condiciones de orden vital y social (Estados Unidos, por ejemplo) crean nuevos valores que luego adopta el individuo. Para que el individuo logre esa creación es preciso que lo que tiene que decir no quepa en ninguna de las formas hechas a su disposición; para que la creación se dé en el medio se requiere una revolución en todos los órdenes. Cuando la forma es excluir por principio, por

> prejuicio, es limitación, es, a lo sumo, sustitución, pero una sustitución fatal, inevitable, porque las palabras pierden todo su valor cuando llegan al escritor en refrigeración. Es decir, cuando no tienen para él una referencia directa a algo vivido, experimentado, cuando antes de emplearlas no han llegado a sus oídos calientes de una emoción, en suma, cuando no van a rozar un recuerdo, una tradición, cuando las gentes con quienes convive no las emplea como suyas o no les dan el tono que originariamente hayan tenido. Entonces se hace un idioma en conserva. Las palabras españolas llegan a América en conserva, como latas de sardina y viceversa. Podrán ser las mimas palabras, pero tienen un valor tonal y emocional distinto, y la palabra sin el tono y la emoción que suscita en el recuerdo, es una cáscara vacía. He aquí por qué, sin que me parezca una creación, creo fatal que se formen nuevos idiomas literarios en América, distintos entre ellos mismos, y que, emocionalmente, haya cada vez mayores distancias entre países hispanos —hasta que esa distancia sea tal que forme una circunvalación y vuelva a unirlos por los extremos.

Atrás habían quedado cuentistas cubanos como Jesús Castellanos (1879-1912), que llevaba a sus cuentos "mozos fornidos… notables del vecindario que se reúnen para conversar y viejas beatas que pasan camino de la salve", tal y como lo hubiera escrito cualquier narrador español; o como, en otro sentido, había hecho Luis Felipe Rodríguez (1884-1947), a quien no puede negársele el mérito de haber fundado el cuento nacional, aunque lastrado por un sociologismo que fecundó pobre, pero cuantitativamente poderoso, en otros autores cubanos. Al calor de una fuerte toma de conciencia nacional, de la asimilación creadora de nuevas lecturas, con preferencia las provenientes de escritores norteamericanos, y del empleo de novedosas técnicas narrativas llegadas del cine, un vigor hasta entonces desconocido fortaleció el género, aunque aún sean —década del 30— tanteos poco afianzados. No sería aproximadamente hasta diez años después que la cuentística cubana alcanzaría su verdadera madurez, momento que puede calificarse de áureo para esta manifestación, ocurrido cuando Lino dio a conocer sus mejores contribuciones dentro de una línea que la crítica ha denominado de tendencia universalista, aunque su impronta narrativa está presente también dentro de la llamada línea de directriz urbana.

En los "cuentos tempranos" de Lino Novás Calvo es donde se aprecia el asomo de esos cambios cualitativos. En composiciones como "La furnia" y "Un hombre arruinado", de 1929, "Vida y muerte de Pablo Triste" (1930), "El flautista" y "El bejuco", de 1931, son visibles la aparición de nuevos elementos estructurales y de tratamiento temático, como si una nueva fiebre escritural estuviera invadiendo la literatura cubana,

mucho más ostensibles en los tres cuentos publicados en la *Revista de Occidente* en 1932, considerados antológicos: "Aquella noche salieron los muertos", "La luna de los ñáñigos", título luego cambiado a "En las afueras" y "En el cayo". En todos se percibe no una insinuación de los cambios, sino una madurez de la que disfrutaron pocos narradores en esos años y demuestran que la seguridad narrativa de Lino era definitiva.

Su "madeja escritural" comenzó a tejerse desde que, a finales de la década del veinte, comprendió que en la letra impresa estaba, sin dudas, su único y definitivo destino. Cuando hoy, a más de ochenta años de escrito, volvemos a lo que, hasta el momento, pudiera ser su primera muestra cuentística publicada, "La furnia", se concluye que tanto su universo temático como la técnica narrativa para asumirlo estaban, al menos, delineadas. En el primer párrafo de esta breve pieza leemos:

> Antoñoco Pérez, el insignificante, también había de tirar su piedra. Entre los humanos, un noventa por ciento vive para tirar piedras, mientras que el resto se ocupa en esquivarlas. Antoñoco era de los primeros. De niño no había tenido manos más que para tirar de la de aquella cieguecita, medio anquilosada, en cuyas órbitas se apretaba el polvo y la cal de las calles, como velando al pudor público el ejemplo repugnante de un placentero descuido.

Lino fue de los que vino a este mundo para sortear (o no) los difíciles trances en que lo colocó la vida, y al momento de escribir "La furnia" había experimentado algunos. Quizás por eso este cuento respira tal autenticidad, vigor e intensidad en la concepción de sus dos únicos personajes, Antoñoco y la cieguita. Los textos que vendrían después tendrían iguales o mayores virtudes, como si su inteligencia y habilidad creadoras huyeran del simple ingenio para emprender más ambiciosos empeños narrativos.

En una fecha tan temprana como 1929, cuando aún daba sus primeros pasos, comentó sobre las características que debían distinguir el cuento, al expresar que "la liebre de este género es animal de patas muy ligeras y olfato exquisito, a la cual es muy difícil encañonar, hasta por los mismos grandes cazadores de emociones". Años después dijo que es una manifestación

> que se resiste tercamente a los experimentos más audaces. Tiene uno que contar brevemente y con firmeza una historia. Redondearla. De lo contrario ya no sería cuento […] Cada cuento es una manera diferente de narrar. Me ha tocado surgir en una encrucijada literaria, y en todo el tiempo que llevo escribiendo yo no he hecho más que tantear, en procuración de un estilo que se ajustara a lo que yo quería expresar.

Lino Novás Calvo tuvo la virtud de saber aprovechar los aportes más válidos e imperecederos del criollismo —realismo, paisaje, el hombre mismo, el lenguaje popular— y del expresionismo, en su propósito de desnudar, en el personaje local, la más honda e individual esencia humana y, a la vez, universalizarla, para brindarnos cuentos que son, ante todo, auténticamente cubanos por la fidelidad a la propia circunstancia y universales por su feliz ahondamiento en la común entraña humana. Sus personajes son hombres jóvenes o viejos, mujeres jóvenes o viejas, casi siempre desposeídos de fortuna, marginales en su mayoría, y niños nacidos en esos medios. Emplean el español salpicado de regionalismos, pero lo que se impone al lector no es lo local ni lo típico ni lo pintoresco, sino lo humano, aunque en ello haya incidencia de lo nativo. Igual sucede cuando en algunas de sus piezas —pocas— aborda la aldea española, que podría ser la misma que él conoció; o al emigrante pobre que llegaba a la isla y sufría desventuras semejantes a las suyas. Peripecias apasionantes, la creación por encima de la fría descripción, de la mera exposición al modo ensayístico o la encendida del panfleto político. Utilizar siempre lo más permanente y enriquecedor del coloquio popular, sin dejarse extraviar por lo transitoriamente expresivo de ciertas modas lingüísticas, marcan y distinguen su cuentística, en la que se aprecia un hábil manejo del enfoque, de los aspectos más significativos del escenario y de la propia anécdota, que recrea con elementos tomados de la realidad cotidiana, en un proceso vital en el que los personajes se debaten entre la fatalidad y la muerte.

Su visión del hombre es la del individuo cercado, acechado por la angustia y por un destino que, casi siempre, termina eliminándolo físicamente ("La noche de Ramón Yendía", "La visión de Tamaría"). Ese hombre perseguido, acosado en sus variantes más disímiles, estructura muchos de sus cuentos, incluidos aquellos referidos a la Guerra Civil Española, asechanza que se torna eterna e implacable, sea real o soñada. En este sentido sus personajes se elevan a la categoría de trágicos paradigmas de la existencia humana y vivir se convierte en una permanente huida como forma de enfrentar la vida. Es un hombre en combate inútil contra la fatalidad y la angustia de la muerte, que adquiere a veces una sordidez brutal, despojada de toda alusión metafórica. No ha querido idealizar ni la vida ni el momento final, sino mostrarlos como marcha imparable hacia una conclusión final ineludible, como pelea desesperada e impotente. Muestra de esta apreciación son los siete cuentos que conforman *Cayo Canas*, que constituyen variaciones acerca del tema del individuo en circunstancias límites, atado a lo inevitable que no busca, porque está arraigado en sus propias entrañas.

Si en Horacio Quiroga la selva, el río, el medio natural —valores espaciales— constituyen el verdadero centro de sus cuentos, magistrales en más de un sentido, en Novás Calvo el hombre está en primer plano, pero visto siempre como individuo aislado, solo en medio de una multitud que no puede ayudarlo, sino que, por el contrario,

contribuye a agravar su conflicto interior, en tanto que siente como único espacio posible el implacable y agónico del tiempo. Este centro problémico de su cuentística está ocupado, generalmente, por hombres y mujeres provenientes de los bajos fondos, de medios sórdidos, de pequeños burgueses desposeídos, de campesinos esquilmados y de obreros, excepto en los titulados "La visión de Tamaría", desarrollado en un balneario elegante, y "No sé quién soy", donde aparecen personajes burgueses desenvueltos en la zona marginal de los conflictos amorosos ilícitos. Estos hombres comunes protagonistas de sus cuentos —choferes, contrabandistas, desplazados laborales, vendedores, carboneros, algunos verdaderos sicópatas—, no son entes sociales en lucha contra el medio que los oprime, sino que son, simplemente, con todo el dolor que esa simpleza determina, hombres en acecho, en espera de lo inevitable, con un sentido determinativo del fatalismo que los conduce, *fatum* predecible siempre, hacia un final de derrota y de fracaso y donde la muerte es, acaso, bienvenida. Existe otro aspecto en algunos de sus cuentos generalmente soslayado: el peculiar carácter étnico que los caracteriza en relación con el negro, visto desde una óptica inversa a las propuestas entonces visibles en la aún en formación literatura caribeña, sobre todo de expresión inglesa, que iba en busca de la reafirmación de ese componente racial. Lo que intentan algunos de los personajes novasianos negros es blanquearse, aún cuando tengan que arrancarse la piel, como sucede "En las afueras":

> Mi hija se dio candela porque era negra y porque tenía un blanco metido en la cabeza. Mi hija Rita era negra como el carbón y el hombre que tenía en la cabeza era blanco como la llama. Por eso mi hija se volvió contra su piel y la quemó. Mi hija está ahora en el infierno de los negros ardiendo hasta que llegue allí un blanco que tiene que ir a darle su piel para que pueda subir al cielo de los blancos.

Resulta también de interés la manera en que Lino moldea su materia literaria a través de una técnica que le debe mucho al cine, verificable en el modo de percibir artísticamente emociones y sentimientos. Su procedimiento no radica en describir, sino en revelar gestos, objetos, detalles a veces nimios, lo cual podría suponer una asimilación del behaviorismo o conductismo como modelo de análisis psicológico de sus personajes. Asimismo es notable el hábil manejo de las sensaciones humanas, que conducen al lector a una situación anímica, a un estado emocional donde crea una atmósfera por momentos agónica e irrespirable, alcanzada pocas veces a través de un lenguaje culto, sino mediante el tratamiento diferenciado del lenguaje popular conciso, casi nervioso, al lograr un genuino manejo artístico de la palabra. No obstante, en oportunidades su expresión se torna descuidada, poco elaborada artísticamente, pero la carga emocional es de tal magnitud que podemos pasar por alto este —quizás— voluntario o

involuntario desaliño. En tal sentido prefiero decir que Lino Novás Calvo no le tenía miedo a las palabras porque dominaba las precisas y si las repetía en un mismo párrafo ni le molestaba ni molesta a sus lectores, persuadidos de la eficacia de su modo narrativo, de sus maneras de contar.

Por otra parte, no puede obviarse la influencia de escritores de expresión inglesa, algunos traducidos por él a nuestra lengua, entre ellos D. F. Lawrence (1885-1930), Aldous Huxley (1894-1963), William Faulkner (1897-1962), John Dos Passos (1896-1970) y Ernest Hemingway (1899-1961). Quizás lo más significativo del conocimiento de sus respectivas obras sea que Lino fue el primero que supo adaptar las técnicas narrativas de esos autores a una escritura que es netamente cubana y, más que cubana, local, habanera. Con razón ha dicho Guillermo Cabrera Infante que "en sus cuentos se oye hablar a La Habana por primera vez en alta fidelidad". Pero Novás declaró que las citadas influencias, a las que habría que añadir las de Herman Melville (1819-1891), Joseph Conrad (1857-1924), Máximo Gorki (1868-1936) y Pío Baroja (1872-1956), solo duraron "un momento. Pronto me di cuenta de que no puede uno hacer buena literatura con elementos prestados. Entonces ahuyenté las lecturas y me puse a sumergirme en la mente de mis personajes, que, esos sí, eran realmente míos, aunque transfigurados, y provenían de mis experiencias. Les cedí la palabra. Son realmente ellos los que hablan".

No obstante, es imposible desestimar no solo la huella dejada en él por los escritores mencionados, sino, lo que es mucho más trascendente, la asimilación creativa de sus técnicas narrativas y el hecho, muy significativo para la historia literaria cubana, de haber abierto un nuevo cauce. Desde entonces las prácticas ficcionales de los autores cubanos fueron más renovadoras, pero también más fuertes y complejas, influencia que se dejó sentir, cronológicamente, hasta los narradores surgidos a finales de la década de los sesenta del pasado siglo. Pero imitarlo fue imposible.

VI

Con posterioridad al cese de *Orbe* en 1933, de la que fue nombrado corresponsal en España entre 1931 y1933, cuando dejó de aparecer, Novás Calvo se vio precisado, por razones económicas, a colaborar en la prensa española. En los periódicos madrileños cubrió la sección dedicada a la crónica roja, que lo puso en contacto con algunos de los hechos delictivos acontecidos, tanto en la capital española como en otras regiones de la península. En 1936 publicó en Barcelona la noveleta *Un experimento en el Barrio Chino*, escrita, al parecer, por encargo. Se ambienta en el mar y, a diferencia, de *Pedro*

Blanco… se inserta en la contemporaneidad, mientras los personajes siguen la marca de aquellos preferidos por el autor: rufianes y perversos fuera de la ley, aunque en este caso es una mujer el protagónico. Con muchas menos pretensiones que la precedente, esta novela breve "demuestra ser un vehículo funcional para contar la historia. Se trata, en resumen, de destellos del talento de un excelente escritor que afloran aquí y allá", pero que con un antecedente tan brillante, "sabe a poco y deja en el lector el regusto de algo que se parece bastante a la decepción", según criterio de Carlos Espinosa Domínguez en el estudio introductorio.

La mayor incidencia de Lino Novás Calvo en lo policial ocurre cuando había dado sus más significativos aportes a la narrativa cubana y se desempeñaba como traductor para *Bohemia*. Entre 1949 y 1952 publicó ocho cuentos de esta tipología en esa revista, fuertemente influidos por la obra de Dashiell Hammet (1894-1961) y James M. Cain (1892-1977), entre otros muchos autores que leyó y asimiló con extremo cuidado. En 1945 había publicado en el periódico habanero *Noticias de Hoy* un artículo titulado precisamente "Hammet y Cain", en el cual señalaba que era el policial el género que "más está influyendo en el pueblo norteamericano […] Es una invasión, una epidemia que se extiende por todas las clases de lectores así como de autores", y confesó que fue precisamente el autor de *La llave de cristal* quien comenzó a interesarlo en el género por el poder que tenía de sacudir y, a la vez, robustecer el ánimo. "Aguza la mente —dice— y foguea el espíritu". En el propio trabajo confiesa que ni Ellery Queen ni Agatha Christie (1890-1976) pudieron llamar su atención, pues no admitía "ni su estilo, ni sus argumentos ni sus personajes". Declara entonces que su atracción no era por el género en sí mismo, sino por su técnica siempre efectiva y por el asunto, "que enlaza, envuelve, lleva consigo al lector". Reconoce que no solo leyó a Hammet, sino que lo estudió, y de esa manera advirtió que "había incorporado a ese tipo de novela elementos que la situaban más allá de ella, entre las grandes obras del arte literario. No había creado, precisamente, un nuevo tipo de novela policíaca, sino un nuevo modo de decirla, equilibrando lo simple con lo trascendente". Descubre también que este autor, detrás de la trama novelesca, dejaba entrever un trasfondo filosófico que ayudaba a sustentarla, mientras que los personajes eran gente mala, que son — opina Lino—, "los que hacen la historia". Cita también a Raymond Chandler (1888-1959), a quien estima por haber llevado a su literatura personajes fuertes, que "pegan, blasfeman, beben, matan, fornican y hablan un lenguaje rico en términos populares, todo desmesuradamente". Mientras, observa que con la literatura de James M. Cain le ha ocurrido algo curioso, pues "en algunos de sus cuentos he creído hallar, de pronto, elementos propios"; pero cuando se adentró en sus obras, "enseguida adiviné en ellas preocupaciones similares a las que a mí me habían atormentado en la lucha con la novela: preocupaciones de estilo, técnica, lenguaje". Confiesa que lee a

Cain "con pasión" porque con él comparte el modo de manejar la vida interior de sus personajes: "sus temores, sus vacilaciones, sus arrepentimientos, sus fobias, sus deseos, sus frustraciones, en suma, sus complejos".

También a propósito de la novela policial Novás Calvo discrepó con el mexicano Alfonso Reyes (1889-1959) tras publicar este su artículo "Sobre la novela policial". El autor de *El deslinde* consideraba que, aunque era el género literario por excelencia de ese momento por ser el más leído y el único novedoso, estimaba que no conmovía a los lectores, sino que, simplemente, los deleitaba, a diferencia de la "novela oficial", que sí emocionaba. Opinaba que en lo policial una muerte es siempre bienvenida y que podía leerse pasivamente porque ayuda a descansar. En "Un error de Alfonso Reyes" Novás aprecia el prestigio conquistado por esta manifestación aún por los "altafrentes" [sic], como denomina a Reyes, pero, a diferencia de este, considera que si ha ganado crédito es porque existe un grupo de escritores de entreguerras que, adhiriéndose a la "receta detectivesca", ha producido novelas buenas por sí mismas, valen por su técnica, sus personajes, su atmósfera, su estilo, su lenguaje y su drama humano, "aparte del cebo y el gancho que usan para el mercado". Y opina, de manera rotunda, que en años de confusión y de soberbia, de intelectualismo y sofisticación, fue el único género "que conservó su legítima e indisputable posición de narración pura de una historia ficticia", a la vez que deplora que Reyes cite como figuras descollantes a Poe (1809-1849) y a Chesterton (1874-1936) y entre los latinoamericanos a Jorge Luis Borges (1899-1986), cultivador de, a su juicio, "acertijos intelectuales". Si Novás defiende la novela policial es porque le confiere verdadera trascendencia al drama vital propuesto y al documento humano representado. Su óptica policíaca es realista, a veces descarnada, y el asesinato deja de ser una simple argucia para convertirse en un modo de encarar la psicología de los hombres en torno al crimen.

La aventura policial de Novás Calvo puede analizarse desde dos ángulos: como una exploración de búsquedas expresivas o como la voluntad de cultivar un género que le proporcionara un rápido reconocimiento. Ambas posibilidades consiguen ser valederas, sin olvidar otros elementos que, como el misterio y el suspenso, están en muchos cuentos suyos de las décadas del 30 y del 40 desmarcados de esta genealogía narrativa. Preferir el género se vincula, a nuestro juicio, por su criterio de que toda narración debía de ser, ante todo, una "narración pura de una historia ficticia". Era natural se sintiera atraído por escritores como Hammet o Chandler, quienes se sumergían en los bajos fondos para tratar asuntos dolorosos y fuertes, los mismos suyos casi desde los inicios de su vida como narrador e, incluso, en su breve labor poética. Por consiguiente era un mundo abierto a sus intereses intelectuales y a su modo de enfrentar el arte literario. Entonces no había más que intentarlo, y así lo hizo en los ocho cuentos publicados

en *Bohemia*, "textos sustentados en el único programa coherente de acción que en este sentido conoció la literatura cubana antes de 1973, y asumidos, por tanto, con toda la responsabilidad que tal acto implicaba", en opinión de Fernández Pequeño. Una de las particularidades más sobresalientes de estas narraciones es su desarrollo en suelo cubano, habanero, en escenarios diversos conocidos por el escritor, lo cual le concede a estas piezas un rasgo común de autenticidad; y, además, transcurren en épocas casi simultáneas al momento de su escritura. Ejemplo paradigmático se observa en "Un paseo por la Quinta Avenida", cuyo tiempo fabular termina el 28 de julio de 1951, o sea, el día anterior al de la fecha de su publicación en la revista *Bohemia*. Es lamentable que el nombre de Lino Novás Calvo sea casi siempre olvidado cuando se ha escrito sobre el desarrollo de la literatura policial cubana.

Los cuentos publicados durante el exilio en los Estados Unidos, recogidos, algunos, en *Maneras de contar*, no se apartan de la concepción que él tenía de la literatura, aunque están saturados de una carga política que se no se sostenía a partir de sus propios criterios expresados años atrás, cuando estimó que lo ficcional no podía estar lastrado por componentes extraliterarios y que el arte-política no era arte. No obstante, mantiene en ellos cierta tensión, un rejuego interesante entre el existir y el padecer, además de sostenerse en la terrible dureza de los aconteceres.

Las narraciones de Lino Novás Calvo, siempre expresiones de estados de ánimo, son verdaderas llamaradas. Comprendió que el lenguaje convencional no servía para manifestar una visión, un estado del alma. Por tanto, se empeñó en crear imágenes, metáforas y símiles que expresaran una unidad vinculada al soplo emocional de la palabra. Para él esto era la poesía, la magia del arte de narrar. Sus cuentos constituyen una explosión dolorosa e ineludible de la realidad, una sutil trampa donde un permanente círculo de fuego irradia siempre un invisible resplandor.

VII

Autor de una sola novela cuyo título abrevio, *El negrero*, ella hubiera bastado para situarlo en un lugar destacado de la narrativa cubana del siglo xx. Calificada de "extraña", tal calificativo, de vieja data, alcanza todavía aprobación entre críticos y especialistas, de modo que la obra continúa siendo una especie de *rara avis* en la literatura cubana.

El vanguardismo artístico, de tan amplia repercusión en la pintura cubana, y, desde el punto de vista literario, reconocible en la poesía y aún en el ensayo, al cual aludí antes, se ha mostrado —o al menos así la crítica lo ha querido enfocar— remiso a

admitir que también en la novela y en el cuento hubo determinadas innovaciones afirmativas de que fueron permeados por la presencia de un acontecimiento que en Europa había alcanzado proporciones sorprendentes. Si comparamos lo que sucede en la prosa de ficción con lo ocurrido en la poesía, observamos que las transformaciones en esta última fueron radicales, revolucionarias, en tanto que en la primera sus novedades se percibirían más lentamente e incluso en un mismo texto es dable advertir la coexistencia de elementos costumbristas y naturalistas, tan caros a la narrativa de la llamada, en Cuba, primera generación republicana, con los códigos propios del vanguardismo. Tales presupuestos han tenido eco en la crítica especializada y hay consenso al manifestar que los cambios operados en la narrativa cubana solo son perceptibles en la década de 1940, como también sucede en el resto de América Latina.

Si entendemos por vanguardia —y me atengo a la literaria— un cambio de signo estético, artístico e ideológico en las letras —como la definió Klaus Müller-Bergh— advertimos que tales mutaciones afloran en Cuba, tanto en la poesía como en la narrativa, desde mucho antes del inicio del lapso aludido. En la primera la crítica aprecia, al menos en la del área antillana, elementos de reflexión y de análisis, una revalorización del folclore y, en general de las culturas autóctonas, sobre todo del elemento afroantillano, así como la irreverencia, el humor y lo que se ha denominado "terrorismo verbal", convocados ahora para buscar una independencia con respecto a España y al resto de Europa. Pero en la narrativa muestra, quizás con mayor fuerza que otros países del continente, un conjunto de textos apartados del discurso narrativo más tradicional. Hacia finales de la década del 20 un autor como Félix Pita Rodríguez prefigura en sus publicaciones tempranas un modo de creación que en futuras prácticas literarias alcanzaría mayor jerarquía, pues ahora se observa, al utilizar la maquinaria vanguardista, el manejo diferente de los contextos, la burla y, sobre todo, un deseo de escandalizar al lector burgués. También Alejo Carpentier en su novela inicial ¡Ecue-Yamba O!, primera manifestación dentro de la narrativa del tema negro, Enrique Labrador Ruiz, con sus novelas gaseiformes, quebrantadoras del enfoque tradicional realista, Pablo de la Torriente Brau, de escasa obra narrativa, pero, posiblemente, una de las más audaces del momento, y aún aquellos influidos por la estética naturalista finisecular, como Enrique Serpa y Carlos Montenegro, presentan en sus respectivas obras algunos atisbos de la nueva corriente, como sucede con Lino Novás Calvo, quien en su novela *Pedro Blanco el negrero* utiliza técnicas de montaje narrativo intercambiables con las del cine, además de propiciar la aparición de situaciones que, sin ser inverosímiles, provocan atmósferas de angustiosa irrealidad.

Si los narradores de la década del 30 están motivados por la recuperación y redefinición de la identidad nacional, el tratamiento de la problemática social contemporánea,

el alejamiento de la visión costumbrista y la penetración en las reacciones humanas ante circunstancias adversas, Lino Novás Calvo centró su interés en el proceso diferenciado de lo histórico, en especial al tratar el fenómeno de la esclavitud, que en su novela pierde todo halo romántico, propio de la novela cubana decimonónica, y somete a una revalorización cercana al expresionismo algunos temas muy preciados también por esa narrativa, como el incesto, que en *El negrero* se carga de una fuerte sentimiento de culpa y angustia.

Unas palabras de Lino parecen dirigirse a cómo pergeñó esta novela: "Andando, andando halla uno, a veces, lo contrario de lo que busca. Entonces le queda la nostalgia, y se mete a buscar en los libros lo que no ha entrado en la vida. Quizás por eso he dado en preguntar yo por héroes de la aventura, y estos a salirme al paso. Hombres para romancear". Pedro Blanco Fernández de Trava, nacido en el barrio del Perchel, en Málaga, poco después de la Paz de Basilea, o sea hacia 1795, domina esta "vida novelada", que resulta un texto de carácter refuncional, en el sentido de admitir una doble mirada: la puramente histórica y la imaginativa, pero Novás supo ensamblar ambas de manera tan creadora que mutuamente se asimilan, se fusionan y tributan a una esencialidad de vertientes paraficcionales realmente extraordinaria.

Sobre la biografía había escrito, al comentar la de Lope de Vega debida a Ángel Flores:

> Lo mejor en toda biografía, como en todo género de literatura, es aquello que el autor añade o quita al personaje. Es decir lo que crea. El biógrafo hace la obra que no pudo hacer el biografiado, que el biografiado ha vivido en él. Buscar un retrato fiel vale tanto como ver en la estatua la cantera de que procede en vez de la vida especial que el artista infundió a la piedra. El escritor pinta siempre de memoria y al través de tantos lentes que la luz misma entra como parte de la mezcla. Y los datos más finos pasan a darse a una modelación nueva. Es como si un muerto reviviera sin memoria: ¿sería el vivo de antes?

Al concebir la suya, "novelada", vale decir desmarcada de las tradicionales al concentrarse en un personaje opuesto a una figura distinguida, norma seguida por la mayoría, Novás, si bien se documenta, indaga e investiga, se siente espontáneo para organizar su propuesta, de modo que acude tanto a la imaginación como al dato preciso, escribe libremente, recrea la vida de Pedro Blanco y otros personajes, el entorno y evade la retórica para ofrecer lo esencial. Pero también la "adorna", sin caer en incongruencias históricas. El personaje central, del cual no hace una efigie, sino que lo presenta desde perspectivas reales, prefigura en sus avatares y contingencias una especie de torbellino,

de vivencias y fantaseos que adquieren un cuerpo casi irracional de hechos a veces sucesivos, aún cuando el autor hizo constar al final del libro una cronología de la trata y una relación de "Obras especialmente útiles para el estudio de la trata y la esclavitud de los negros", como estrategia para desmentir la presencia de elementos no históricos en el desarrollo de la obra. Hay momentos en la novela que algunos han querido emparentar con el realismo mágico, como también sucede con algunos de sus cuentos —"En las afueras", "El otro cayo"—. Al respecto ha opinado Carlos Espinosa Domínguez: "Hay que partir, ante todo, de que el realismo mágico es una denominación bastante problemática e imprecisa […] y a Novás Calvo no le anima la intención de escribir literatura fantástica. La suya nunca deja de ser una narrativa realista sólidamente pegada a la tierra". Lo que muestra en sus cuentos proviene de experiencias personales, de su contacto directo con núcleos poblacionales donde la magia afrocubana tenía fuerza, del sobrecogimiento del hombre ante la sobreabundancia de la manigua, de la fuerza de la naturaleza marina o de la visión, por momentos esperpéntica, de los solares cubanos, bien conocidos en sus días habaneros de lucha ardua por la subsistencia. Si bien Novás no conoció los enclaves de negros en la costa occidental de África, pues experiencia libresca fue la suya, sí tuvo suficiente sensibilidad e inteligencia para aprender y aprehender un universo de extrema complejidad y otorgarle esplendor artístico. Las palabras y frases acumuladas, en tanto nacen de la atmósfera expresada, se cargan de una fortaleza lingüística dura, implacable a veces, como si ambas estuvieran encerradas dentro de los cientos y miles de seres humanos, entre tratantes y esclavos, y de pronto el autor irrumpiera para seleccionar, desde el arte, lo mejor o lo peor de ellas, extremos presentes en ese mundo de agobios e impurezas.

El juego realidad-irrealidad es, posiblemente, y quizás sin proponérselo, uno de los principios rectores de esta obra, conformada por una historia donde lo insólito forma parte de lo cotidiano en un rejuego de habilidades cruzadas. Compendio de códigos y atmósferas y portadora de numerosos elementos de identidad integradores de su magma más sustanciosa, *Pedro Blanco el negrero* restaura el fluir de lo real y deja que las palabras, junto con los hechos, se inserten como espacios de síntesis y de percepción, pero también de enigmas, de singularidades y de conflictos. Constituyen una especie de fiebre con alta temperatura y ofrece una sensación solitaria y distante, pero, a la vez, de amorosa madurez. *Pedro Blanco el negrero* es una gran metáfora de lo histórico, una propuesta que pulsa lo emocional y se mueve a ese ritmo. Como afirma Carlos Espinosa Domínguez, esta novela

> se acerca más a lo que Kurt Spang denomina la novela histórica antilusionista, que se empieza a desarrollar a fines del siglo XIX y que tiene dos objetivos: 'crear un mundo ficticio y, paralelamente, presentar historia'.

> Una doble función que no se le oculta al lector, sino que, por el contrario, se enfatiza mediante el abandono de la seudo objetividad de la novela histórica ilusionista a favor de la subjetividad del narrador, y mediante la insistencia en la 'índole del artefacto y la importancia y prioridad de los efectos formales'.

APOSTILLA FINAL

Lino Novás Calvo. ¿Contemplativo, conforme consigo mismo y con los demás? ¿Satisfecho con sus obras? Seguramente no. Impenitente solitario, siempre lo acompañaron los fantasmas de sus personajes, sus principales aliados, los únicos que nunca le dieron la espalda. Quizás ronden dos cuentos suyos aún inéditos, escritos con grandes letras, como pintadas, en el mismo papel en el que hacía sus cuadros y con la única mano que la enfermedad no le arrebató: "El lado del cuchillo y "A veces Dios tiene misericordia". Ojalá algún día lleguen a nosotros.

Muchas gracias.

Reinaldo Montero[381]

Abelardo Estorino y la condición suficiente

Reinaldo Montero (Ciego Montero, 1952). Narrador, dramaturgo, guionista de cine. Ha merecido, entre otros reconocimientos, el Premio de la Crítica en cinco ocasiones, además de los premios de teatro "Virgilio Piñera" y "Fray Luis de León", y "Alejo Carpentier" de novela, "Juan Rulfo" de cuento, "Italo Calvino" de teatro y Casa de Las Américas de cuento.

No tengo a mano la prueba del tiempo, pero sospecho que los personajes de Abelardo Estorino y las situaciones que los convocan pervivirán.

Acabo de releer toda su obra, y sigo sin notar el desvanecimiento, la inclemente erosión que toca a todo. Y creo que la persistente lozanía se debe a que no hay calcos realistas ni éxtasis abstractos. Dicho de modo más preciso, personajes y situaciones cumplen con una doble condición. 1) Evitan el teatro-noticioso, que al nacer es viejo. Y 2) Evitan el guiñol-metafísico que nace muerto. En el cumplimiento irrestricto de estos principios, en el moderado radicalismo que suponen, reside, a mi ver, el triunfo del arte de Estorino y, en consecuencia, su permanencia.

Sé que apunto a la condición necesaria. Me faltaría demostrar la condición suficiente para que suceda lo que preveo y que es la parte ardua del asunto. Lo advierto, a falta de una, tengo cuatro condiciones suficientes bajo la manga.

Pero antes aclaro que no acecharé definiciones definitivas, de esas que pretenden ser firmes como firme es este Palacio del Segundo Cabo. En la nueva visita que he hecho a Estorino por culpa de la circunstancia en que me hallo, todo es provisorio. Y no puede ser de otro modo si soy consecuente con esta apuesta que involucra al tiempo.

[381] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 1 de octubre de 2018.

PRIMERA CONDICIÓN SUFICIENTE

El metabolismo de las familias, el antagonismo de los sexos, el machismo endémico con varones rebosantes de vanidad, la hembra que se las trae, la voluntad de trascendencia. Qué extraña fascinación hay en esos traumas vitalicios de la cubanía cuando Estorino los coloca bajo la concentración de relaciones y confrontaciones que se llama buen teatro, cuando hace que objetos recuerden sucesos, que signos evoquen sentidos, bajo un amor frenético por el juego y la simulación, pero donde queda claro que hay mucho más que máscaras y teatralidad.

Creo que el secreto estriba en algo muy sencillo y ejemplar. El dramaturgo evita ser puntilloso con la fábula, y hace que el argumento se nos convierta en más atrayente, mientras más calas inesperadas produce en lo que damos por sabido. En lo que damos por sabido, sí, en lo que tal parece que no vale la pena volver a transitar.

Una solución para hacer que lo trillado parezca novedoso son los giros sorprendentes, *les coups de théâtre*, las alharacas de diversa laya. Nada de eso hay en el arte de Estorino.

La austeridad evita que pierdas el tiempo, advertía el arquitecto Mies van der Rohe. Austeridad quizás sea la palabra precisa. Pero ojo, menos tal vez no sea más. De lo que sí estoy seguro es que llegado a un punto, que puede ser alcanzado, menos llega a ser nada, y hasta un edificio solidísimo, como este del Segundo Cabo, se viene abajo.

Y como el abreviar es otra forma de disminuir, se asoma, sin ser invitada, la famosa máxima de Baltazar Gracián, aquella de que lo bueno, si breve, dos veces bueno, que no es aplicable ni para el admirado jesuita. En mi biblioteca obra *El Criticón*, y su brevedad son 673 páginas de caja ancha, letra pequeña e interlineado diabólico.

Quedémonos con la austeridad y olvidémonos de la brevedad.

Volviendo al par de labradores, el austero Estorino hace que las calas inesperadas en lo conocido desentrañen el sistema de relaciones que viven, o padecen, los personajes, más los anhelos que tratan de ocultar.

Porque a fuerza de persistir en lo dado, y en virtud de la constante ganancia en intensidad, la realidad de la representación, la otra hace rato quedó atrás y qué nos importa, termina por someterse a los deseos del dramaturgo, o mejor, a sus caprichos y obsesiones, como si de una tierra nueva y muy firme se tratara.

En definitiva, la única tierra firme conocida es el arte. El arte de Abelardo Estorino llega a tener tal autonomía que logra convencernos de que así, y no de otra manera, siente la gente, que así, y no de otra manera, piensan, sueñan, sufren, y que lo más natural del mundo, por ejemplo, es que alguien tenga más ganas de morir que de vivir,

si las cosas no cambian, si ese presunto cambio no hace que el propio personaje cambie. No caben el *happy few* entre esta gente. Y, en algunos, ni siquiera un asomo de satisfacción.

Para conseguir tal estado de cosas, quién sabe si modificable, no basta un chip detector de última generación, hay que tener un afinado sentido de lo relevante que ameniza la trama, y en consecuencia humaniza.

Tierra paridora de bufones y cotorras, sentencia Piñera en "La isla en peso", verso 135. En la *opera omnia* de Estorino no hay una sola bufonada ni un solo cotorreo, hay austeridad amena.

Aclaro que nada tengo contra Piñera y su modo de leer lo que somos. Por el contrario, todo en mí está a su favor. Además, quién soy yo para ponerle un punto a ese mozo.

Sí, más que en las situaciones, ya sean estáticas, cambiantes o por cambiar, en los personajes de Estorino se encuentra la clave. Personajes con almas sin acomodo, con partes inconciliables, que mascullan certezas a medias, que padecen amores y odios plenos, y que nos resultan más que verosímiles, verdaderos, hasta les notamos los cambios en la presión sanguínea.

Es Abelardo Estorino quien tiene el arma secreta para lograr que oscilen entre ser más espíritu o más carne, y para que ellos mismos registren en sí, y en lo cubano, mientras transitan del malestar, a la decepción, al resentimiento, al perdón, o a la necesidad de perdonar, o de ser perdonados.

Tampoco es cosa nueva el perdón. Viejísimo es el perdón. La *Orestiada* y *Edipo en Colona* son tragedias del perdón, pero Estorino lo escamotea de tal forma que este perdón se nos muestra como una necesidad novedosa.

Al final de la lectura, o de la representación, hemos asistido a una lección de morfología del drama y de interpretación de lo cubano, de nuevo lo cubano.

Estoy obligado a decir que mientras compongo esta charla tengo en mente, sobre todo, las últimas obras del dramaturgo.

El ensayista Edward Said, en uno de sus últimos libros, *On Late Style* es su título, desarrolla la noción de estilo tardío, que no debemos relacionar con estertores de artistas en edad avanzada. Dentro del estilo tardío caben, de Shakespeare, *Cimbelino*, *La tempestad* y *Cuento de invierno*, obras escritas al final de su vida, pero también el Álbum blanco de los Beatles, grabado cuando Lennon y McCartney eran par de muchachones.

En todos los casos se trata de una segunda adolescencia artística, o mejor, de una segunda infancia. Porque la infancia, tan llena de temores y temeridades, está libre de prejuicios, sobre todo técnicos. Época en que nada hay que demostrar, y hace su fiesta

el desparpajo, como cabe es propio de los dioses. ¿O en otra edad se está más cerca de la inmortalidad que en la infancia?

Estorino tiene su personal *late style*. Pienso en *Vagos Rumores*, *Parece blanca* y *El baile*. Hablaré con mayor despacio solo de una de esas obras. No hay tiempo para más.

Ah, de haber armado una conferencia interactiva, muy a la moda, haría que escogieran, por votación democrática, una de las tres. Pero no, voy a ejercer la democracia a lo latinoamericano, y yo impondré una. Ya verán cuál, aunque prometo decir alguna cosilla sobre las otras dos.

—Reinaldo, hermano, seguid vuestra historia línea recta, y no os metáis en las curvas o transversales, que para sacar una verdad en limpio, menester son muchas pruebas y repruebas, aunque en verdad os digo que la obra tan de una pieza de ese amigo, que según recuerdo va de la noche en un bar de La Habana, a la noche en una Comala pueblerina, facilita mucho vuestro trabajo, pero vamos, sigue.

Así me habla don Alonso Quijano.

SEGUNDA CONDICIÓN SUFICIENTE

Estorino quiere convencernos de que la memoria es lo único que permanece, aunque también cambie, da igual si para bien o para mal, y se emboza bajo veladuras y hasta nos parece que es más martirio que testigo de nuestro aprendizaje, si es que algo logra enseñarnos, si es que algo puede ser aprendido.

Lo peor es que la señora Mneme, tan veleidosa, trampera, disparatada, tan dada a deambular, tan enferma de sus reverendos nervios, disfruta cambiando a sus anchas. Y con ese cambiante gozo y martirio pulsea Estorino, y nos hace sospechar de las verdades comprobables y de las mentiras confesas.

Este mal llevarse con la memoria, a veces coloca al dramaturgo como simple observador de las situaciones que suscita, y hasta quién sabe si hasta llega a mirarlas con dejadez, haciéndose el ingenuo, burlándose inmisericorde, aunque también se enserie y entonces devane meandros especulares en torno a los vitalicios traumas cubanos que apunté, insisto en lo cubano, insisto en llamarlos traumas.

En un ensayo de fecha que siento aún próxima, abril y 1966, José Lezama Lima dice más o menos, desconocemos qué es lo esencial cubano y vemos el pasado como quien posee un diente, no de un monstruo o de un animal acariciado, sino de un fantasma para el que todavía no hemos inventado la guadaña que le corte las piernas.

Estorino no comparte esta sentencia tan severa, y Lezama tampoco. Unas líneas después el poeta comenta que solo los cubanos podemos pasar del colibrí /al tiempo hermoso en que murió mi hermano, / de Federico Milanés, esa tendencia muy nuestra de convertir en un Edén el tiempo transcurrido con los que ya no están.

El maestro Estorino ya no está. Sé que la palabreja Maestro, de tan mal usada, huele a pestes, o da, como diría uno de sus personajes, repeluzno. Pero Abelardo Estorino es uno de mis maestros, y de las cosas importantes que me han pasado en la vida, una es haber trabajado con él sus últimos montajes.

No puedo ni quiero dejar de pensarlo en presente. Pero ocurre que en mí no se renovará más la ilusión que era leer el borrador de una nueva obra suya.

Esta charla de hoy no es solo mi homenaje a su valía, es de algún modo un abrazo.

TERCERA CONDICIÓN SUFICIENTE

Creo que ha llegado el momento de hablar de algunas cosas importantes, de zapatos, de barcos y de lacres, de coles y de reyes, y de si el mar caliente hierve, y de si los cerdos pueden volar, dice más o menos Lewis Carroll.

Yo digo que ha llegado el momento de hablar de gestos gastados como casas viejas con familias gastadas, de damas marchitas como camelias pardas, de vacas gordas, de cochinos, no voladores, cochinos que solo sirven para ser robados, de viajes de pesadilla soñados por bichos de varia ralea, incluyo las cucarachas y los ratones, ha llegado el momento de decir cómo cae un cuño caín sobre un papel espurio, y de nombrar a gentes con almas ovilladas como coles por culpa de las plagas, de tanto muerto malo y sobre todo de tanto vivo peor, ha llegado el momento de traer a estas páginas las dolorosas historias de amores secretos, o de tipos que se creen reyes y son unos apapipios, atorrantes los llamaría Borges, y esos señores llegan acompañados por el mismísimo Diablo, y no son ni sí ni no, son nadie, son nada, pero sobre todo ha llegado el momento de hablar de ciertos vagos rumores, de un baile rancio que huele a cabo de cigarro, de una mulata adelantadita que quiere pasar por blanca.

Cumplamos lo prometido, porque quizás la vida no sea otra cosa que una dolorosa historia comprensible si, y solo si, la evocamos entre vagos rumores. Sí, *Vagos rumores* es la obra escogida por mi democrática santa voluntad.

Vagos rumores

En los años setenta, años grises con pespuntes negros, como todos sabemos, el director Vicente Revuelta comenzó los ensayos de una obra recién escrita por Estorino. Me refiero a *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés*. Fue un azaroso proceso que no llegó al estreno.

Unos veinte años separan el intento de Vicente y el estreno de *Vagos rumores* bajo la dirección del propio Estorino. Muchas cosas cambiaron entre esas dos fechas. Y otras muchas permanecieron y permanecen.

Con *Vagos rumores*, Estorino retoma la historia del poeta Milanés, y sus falsas culpas y sus inocencias fatales. El resultado es una obra por completo nueva, no el acomodo para actriz y dos actores de parlamentos que en el… *Milanés*… aparecían repartidos en docenas de personajes, tampoco es la reescritura de aquel texto excelente, y en consecuencia actual. Hecho el cotejo de los dos libretos, lo que salta a la vista es el acto de dar otra vuelta de tuerca a aquellos personajes y situaciones.

La primera consecuencia es una ganancia en densidad poética e intensidad dramática. Qué más se pudiera pedir. Cuanto sucede al poeta o a los tortuosos afanes de su memoria, alcanzan mayor nitidez porque Estorino va sobre todo a las razones que hicieron necesarios su encierro y la locura.

Afuera, gravitando insoportable, está la persecución, tortura y muerte de esclavos y pardos libres que ha pasado a la historia de Cuba con el nombre de Conspiración de la Escalera. Adentro, José Jacinto Milanés es acosado por continuos delirios.

Para conjugar el adentro y el afuera, un personaje, El Mendigo, cumple el papel de conciencia de culpa y director de escena déspota e inteligente, como quería Gordon Craig. En disfraz de Vieja Pastora, El mendigo precisa una idea seminal, tú eres como yo, no puedes vivir lejos de esta casa, y tampoco en esta casa. Dicho de pasada, es casa con mucha areca y mucho cundeamor, para bien aforar la pobreza.

Frases del tipo yo no viví así, a las que Milanés se aferra como a verdades tan incuestionables como indemostrables, solo acentúan su indefensión, y obligan a que su hermana Carlota defina el papel que le tocará desempeñar.

Carlota. La tarea de la actriz es de una complejidad extraordinaria. En el espacio que le permiten dos sílabas, la muchacha cándida se torna ríspida, y tiene que llegar al odio en una sola frase. De este modo transita del dolor que le produce el estado de Milanés, pasando por afectos filiales, maternales y poco menos que incestuosos, hasta llegar a la fría severidad de una enfermera.

Dormirás veinte años y yo estaré sentada aquí veinte años, dice Carlota. Estorino dice más. Carlota es la hermana amantísima, nadie lo duda, pero es también la esclava de un dios enfermo. En su monólogo, momento brillantísimo, Carlota nos desmenuza cómo rebasó el umbral de los reproches, y nos confiesa lo inconfesable, el deseo de que al fin el dios enfermo muera.

Algo análogo ocurre en *La casa vieja*, y de algún modo volverá a asomarse en *Parece blanca*. En los tres casos se trata de mostrar la cara de lo terrible que apenas se puede soportar, y gracias a la maestría de Estorino estoy tentado a decir que es la más hermosa de las caras.

También pesa y mucho el reverso de la famosa Conspiración de la Escalera. Me refiero a la educación sentimental delmontina. Porque en el combatir tanta pereza y en el siempre hay un adjetivo mejor, del mecenas y árbitro de las letras Domingo Del Monte, está la evidente denuncia contra un estilo de vida y la necesidad de la eficacia artística, pero también la fe decimonónica en el influjo de las bellas letras para el mejoramiento de las costumbres, al punto que un poeta como Milanés se sentirá obligado a escribir con toda libertad, pero respetando la moral, aún en lo más mínimo. Son sus palabras.

Como sabemos, el que Las Bellas Letras y por extensión el arte todo ejerzan influencia, bien para mejoras / bien para pervertir, más que un sinsentido, o un fraude enfadoso, ha sido devastador para la cultura cubana.

La culpa cae sobre los modos que adopta la censura, que es lo más visible, pero también cae sobre las palabras, esas que puestas a servir pueden convertirse en grilletes o fuegos fatuos. Son los encontronazos entre realidad y ficción, entre razón política y razón poética. Como se han dado cuenta, estoy hablando del siglo XIX cubano, pero también de los siglos subsiguientes.

El poeta dice, las palabras me han abandonado, y queda vibrando una duda. ¿Cuáles son las palabras que fugan?, ¿no serán aquellas tildadas de inadecuadas que son verdades como piedras?

El tránsito hacia el horror no comienza con la censura, o con la conspiración, supuesta o real, de negros esclavos y mulatos libres, se inicia con el hecho de ser pobre y poeta.

Alguna vez, de niño, José Jacinto no atendió los rezos, se distrajo evocando campanas, pensando musarañas, murmurando frases. El mal estaba hecho, la muy noble y leal San Carlos de Matanzas, fue fundada bajo don Carlos II El Hechizado, cual advertencia oblicua, para que Milanés la cantara, y el poeta ennobleció plazas, inmortalizó barandales de puentes. Mas *sic transit Gloria Mundi*.

Milanés sufre la imposibilidad de ser un hombre de negocios, emprendedor se dice ahora. Sufre el vivir en medio de la esclavitud que envilece a todos, no solo a esclavos y a esclavistas. Sufre un amor contrariado cuyo nombre es Isa. Y la obra avanza por ese peculiar vía crucis hasta su Gólgota, hasta la apoteosis del delirio, también de la cordura. ¿Dónde está mi mancha?, a Isa la tienen encerrada, oigo sus gritos, la torturan.

El famoso sombrero de Zequeira, cuyo eco tal vez esté en el sombrero con visos de nublado, del soneto El Petimetre, pudiera cubrir a Milanés y hacerlo invisible, pero no puede ocultar la realidad y hacerla inadvertible. Mientras Carlota se ocupa de su hermano enfermo, se escuchan pasos de tropa. Hay muerte transcurriendo adentro, hay muerte pasando afuera, porque hasta pensar se ha vuelto tormentoso adentro, se ha vuelto sospechoso afuera.

Es la preparación para que entre a escena La Historia, La Historia con mayúscula, La Historia como martirio.

La instauración del terror durante los procesos de la Escalera, y el fuego aquí de Plácido, ese poeta complaciente al que Milanés arrojó una diatriba en pies quebrados, coloca el problema en una dimensión avasalladora.

Plácido fue acusado de subversivo, infidencia era la palabra exacta, y al final fue ajusticiado, asesinado pudiera también llamarse. Y ocurre el encuentro de Plácido y Milanés, porque la combinación de muerte de uno con delirio del otro lo hace posible.

Gracias a Estorino veré siempre a Milanés y a Plácido frente a sendos reclinatorios. Milanés se arrodilla, pide perdón. Plácido permanece de pie, nada tiene que pedir, y menos perdón, y estalla su furia aquí. La densidad de ideas llega a su punto más alto. Se revelan las íntimas razones de la enajenación. Vivir sin decoro, con tanta vergüenza, enloquece. ¿Conciencia cívica? ¿Responsabilidad ciudadana? No armemos frases. Fantasmas sin nombre arman el pandemónium. Y se le revela a Milanés la verdadera dimensión del ejercicio poético, sus riesgos, hasta su heroísmo, pero demasiado tarde.

Restan solo dos experiencias extremas y simultáneas. El Mendigo pregunta a Milanés si está dispuesto, o quiere esperar. El Poeta no esperará más, se ata a una escalera mientras El Mendigo se transfigura en don Domingo para un último encuentro, no en el círculo delmontino, en un círculo del infierno.

La ciudad fundada por Carlos II El Hechizado es el Infierno, y lo es la casa de los Milanés, y lo es la isla toda. Saco y Varela, desterrados, se comenta. Y Del Monte afirma, somos un injerto de español y mandinga, los dos últimos eslabones de la raza humana, y queda satisfecho. Milanés comprende que el árbitro de las letras balbucea un discurso de café, *juste sur une terrasse d'un café parisien*.

El desequilibrio es el desquicie mundo. En los últimos parlamentos se augura que un ciclón azotará la isla, que vendrá la gran sequía y Las Plagas, pero también, que volverá a Cuba el tiempo hermoso en que murió mi hermano. Solo resta que El Mendigo grite, Isa. Porque así ocurrió en el comienzo de esta pieza que clasificaría como Obra Maestra, si no fuera porque nuestra época ofrece demasiada resistencia tanto a título semejante, y El Mendigo vuelve a gritar, Isa, y se reinicia el drama perpetuo tras hora y media de inteligencia y belleza.

Parece blanca

Aunque el tiempo acose pasemos los ojos por *Parece blanca*.

Mientras la Esther de Miguel Cané, las Julias de Luis Benjamín Cisneros y de José María Samper, la Angélica de Luis Ortiz, la Lucía de Emilio Constantino Guerrero, las Marías de Jorge Isaacs y de Adolfo Valderrama, las Clemencias de Josefina de Darío Salas y de Ignacio Altamirano, la Carmen de Vicente Grez, las Amalias de José Rafael Guadalajara y de José Mármol andan en novelas de una sensibilidad agotada, también agotadora, al punto que han pasado a ser arqueología literaria, a Cecilia Valdés la vemos hoy fatigando los hoteles, esas novedosas casas cunas, y los gimnasios, que son las nuevas iglesias, buscando adelantar, escapando.

Sumemos otra circunstancia. A finales del siglo XVII, por Peña Pobre, se asentaron los cabildos de nación en bohíos muy de llega y pon. Allí los negros celebraban sus cultos. Un día el cabildo, el otro, el de los señores de la casa consistorial, ordenó demoler y poner orden, es decir, un altar con la imagen del Santo Ángel Custodio, para amparo de la verdadera fe. Fue la proto-Iglesia Del Ángel, en el barrio que será de Cecilia, nacida el mismo día que Villaverde y hasta marcada con sus mismas iniciales. De esta forma quedó listo el escenario para la puñalada, tan trapera como ritual, con que Pimienta hiere al niño Gamboa.

Quizás haya mejores razones, pero cuál más legítima para que los artistas cubanos regresen una y otra vez a mito tan cargado.

Quiero apuntar pronto que el trabajo de Abelardo Estorino sobre Cecilia Valdés nos habla en presente, hasta el modo de decir de los personajes oscila de continuo entre la primera mitad del siglo XIX y hoy en día, pero el dramaturgo no se deja tentar por el vicio de la actualización, su Cecilia no usa brillos, menos aún empuña un fusil salido de quién sabe dónde, al contrario, Estorino se aferra a la trama delineada por el novelista en la Cuba de Vives, conserva la consustancial frivolidad y la recua de tonterías de Cecilia, pero merced a que muestra el asesinato de Leonardo en la primera escena, la reflexión puede centrarse en las razones del crimen. Y como el dramaturgo superpone una segunda acción de su absoluta autoría, se urden sugerentes apremios

y espectativas que convierten a *Parece blanca* no en la recreación de una novela decimonónica, sino en un hecho actual.

El primer hallazgo es el propio título. *Parece blanca* nos avisa del juego de apariencias y del querer ser que se posesiona de cada personaje. Porque no solo a la abuela Chepilla, a la madre Charo y a la hija Cecilia les obsesiona la limpieza de sangre, los mulatos Pimienta y Nemesia están fascinados por otra cosa distinta, llámese clarinete o llámese hombre que le compre una esclava, y el campesino riojano venido a más llamado Cándido Gamboa aspira a la nobleza, y su mujer Rosa ansía la santificación de su hijo, para ella la novela debería llamarse Leonardo Gamboa, qué mal gusto ponerle el nombre de una mulata desteñida, e Isabel y Leonardo pretenden perpetuar por siempre jamás sus estados de libertad y libertinaje. En el singular tratamiento de Estorino, no solo Pimienta, todos pudieran cantar la romanza que reza / no me preguntes por qué estoy triste / porque eso nunca te lo diré /.

Dicho sea de paso, Gonzalo Roy, con su zarzuela, hizo una contribución definitiva a lo que ahora se llama, ingreso en la cultura pop.

Otro hallazgo, hay muchos más, es centrar la atención sobre Leonardo, el varón enfermo de vanidad, el representante más eminente de la falocracia criolla. Es una audacia subrayarlo para desenfocar al resto de los personajes, incluida Cecilia, esa hembra que se las trae.

Con Leonardo se nos devela el misterio mejor guardado de la *opera omnia* de Estorino, que no es otro que la fascinación que ejercen los Tavitos, los efebos de bien ver y mejor bailar. Al decir de Michel Foucault, hay que ser un héroe para enfrentarse a la moralidad de la época. Como sabemos, el símil por excelencia del acto sexual es el baile, incluyo las danzas guerreras. Y el baile es una piedra de toque en la dramaturgia cubana. Cien años después Leonardo hubiera sido un Yarini.

De este modo, *Parece blanca* parece otra salida de Cecilia Valdés, pero solo lo parece. Y en el extremo proscenio, iluminado por un cenital impúdico, vemos el tópico de la blancura, la blancura como consagración, más otros esclarecimientos, que no vamos a tratar hoy.

El baile

Diré algo, a paso de carga, sobre *El baile*, texto que me interesa muchísimo, porque a propósito de personajes, situaciones y ambiente escénico, nada está definido en esta pieza, el espacio mismo es tentativo, posibilidad de acercarnos a una mujer sin nombre, que poco a poco irá descubriendo ella misma quién es, cómo se llama, de qué modo quiere o puede contar lo que tal vez esté condenada a contar.

No se trata del serio juego pirandelleano en torno a la identidad, o a su carencia, como pudiera leerse a primera vista, sino de algo desasido, por así decir, de intenciones. Todo es tan simple y crucial como los conflictos entre el autor y las palabras, el dramaturgo y la construcción de sus personajes, la fábula y el modo de exponerla, la vida y su representación.

Ante el lector o el espectador, y ante los propios actores, la mujer que terminará llamándose Nina y los personajes que ella evoca, se irán conformando como por generación espontánea, mientras la historia a contar y su espacio concreto alcanzan la precisión detallista que exige la ambigüedad.

Nina, en contubernio con Conrado, su marido, y con Fabrizio, su amante fugaz, otro trasunto de Leonardo y Tabito, conforman un trío que se revela como el aliado más incómodo del autor. Más que en cualquier otra obra de Estorino, las vidas de estos personajes se muestran como ideas de vida, en modo alguno son representaciones de determinadas vidas. Porque en *El baile* no hay cosa que no se resista a hacerse palpable, al punto que Nina, Conrado y Fabrizio, más que ser, o narrarse, muchas veces se perciben ellos mismos desde quién sabe qué ámbito. Y en otras ocasiones, cuando están en la piel sin fisuras del personaje, casi una proeza, saltan de improviso al exterior, reinician las búsquedas de sí, la indagación de cómo llegaron a ser lo que tal vez hayan sido siempre. De este modo, la comprensión de los hechos es un acercarse, y sobre todo un dudar de lo que hemos comprendido. En ese adiestramiento oscilante, se multiplican los sucesos y se observa el poliedro por las aristas más inesperadas. Y la duda es dueña y señora. Quién sabe si Nina, Conrado y Fabrizio pretenden engañarnos o se están engañando ellos mismos. El resultado más externo es que la obra adquiere un pulso entrecortado que nos conduce, como en ningún otro trabajo de Estorino, a los límites tanto de la capacidad de abstracción, como de nuestra experiencia personal de los comportamientos humanos.

Por tales audacias, el ejercicio que nos impone Estorino supone un reto a la verosimilitud, y eso atañe a la poética de la obra, a las posibles estrategias de montaje, que es preocupación perenne cuando se escribe teatro, y a nuestra facultad imaginativa.

La paradoja estriba en que la historia contada con tanto entredós es de una limpieza ejemplar, aunque dicha pulcritud sea laberíntica y ande cifrada. Pero hoy no tenemos tiempo de recorrerla y descifrar.

CUARTA Y ÚLTIMA (POR AHORA) CONDICIÓN SUFICIENTE

No me gusta la palabra raíz, el ir a la raíz, detesto la raigambre, el raicerío, y no por aquello de que ir a la raíz sea otra manera de andarse por las ramas, que lo es, sino porque de lo que se trata es de llegar al centro de la naturaleza de las cosas, ¿y para qué?, para descubrir el aire fresco. Raíz no rima con aire, y menos si es fresco.

Amén de hallazgos, audacias, certezas y copones divinos que hemos ido encontrando, exponiendo y entonando, el arte de Abelardo Estorino se asienta sobre un pilar central, que he querido exponer solo al término de esta andadura sobre la condición suficiente para que su obra perviva.

Demos, con la ayuda de Lucrecio, el paso decisivo, vayamos al centro de la naturaleza de los textos, hablemos del lenguaje.

La sencillez expresiva y la naturalidad del estilo son las claves. En Estorino no hay retorcidas soluciones sintácticas, ni siquiera abusa del hipérbato, sí lo utiliza cuando la observación cercana le aconseja algún uso saltarín propio del español hablado en Cuba. Tampoco complica el estilo con correctísimas, pero inusuales, correspondencias verbales. No obstante, gracias a la flexibilidad de los decires, ciertas violencias idiomáticas, pocas, toman carta de ciudadanía. Pero hay más, Estorino casi nunca usa verbos compuestos, y la economía léxica logra que el vocabulario no sea tan rico como eficaz. De este modo los personajes están aptos para hablar en el registro que les dé la gana, incluyo las octavas reales. La conclusión es que tal parece que el texto se ha escrito solo.

Alguien pudiera pensar que se trata de libretos para la escena, y en consecuencia están obligados a ser potables, decibles. Pero la potabilidad de un discurso, como la del agua, solo está reñida con las impurezas, no con el sabor, no con el abanico de posibilidades variopintas y despleglables en 360°.

Dicho de otro modo, cuando se trata de poner palabras unas al lado de las otras para que los actores las digan con buena prosodia, la opción más riesgosa es la tacañería léxica y sintáctica. Y ese riesgo es el escogido por Estorino. Creo saber por qué.

Vuelve asomar su oreja la austeridad, la tan amada por Mies van der Rohe, pero en el arquitecto, y en nuestro dramaturgo, un sinónimo de austeridad es claridad. Gracias a la claridad, se hacen muy visibles las tensiones que son el acicate para el desarrollo de la fábula, con las complejidades que entraña si se trata de una buena obra, y es el caso, los muchos casos.

AGRADECERES

Antes de atacar el último párrafo de esta conferencia, quiero agradecer.

Agradezco a los miembros de la Academia Cubana de la Lengua, mi elección. Trataré de ser digno de su confianza, sin garantías.

Agradezco a mi hija Inés que haya llegado del otro lado del mar para escuchar a su padre, y agradezco a Marina, mi otra hija, que me haya aconsejado, escoge la letra X, porque donde está la X está el tesoro. Y, por azar concurrente, como diría Lezama, sí, me han dado la letra X. Y, por azar concurrente *in extremis*, la letra X perteneció a Estorino.

Agradezco a Sahily su aguante, que es una de las formas del amor, según cree el machismo residual que padezco.

Agradezco a mis amigos la vida compartida. No hubiera escrito una sola letra sin ellos. Para qué escribir si no es para dar de leer a los amigos.

Y puesto a agradecer, estaría agradeciendo hasta mañana. Pero vayamos al anunciado último párrafo, que será un último y definitivo agradecimiento. Me valdré de la siempre preciada ayuda de Alonso Quijano.

Agradezco a la dichosa edad y a los siglos dichosos estos que vieron florecer, como decían los antiguos, a mi hermano del alma Abelardo Estorino.

Leonardo Padura Fuentes[382]

¿Para qué se escribe una novela?

Leonardo Padura Fuentes (La Habana, 1955). Narrador, periodista y ensayista. Miembro honorífico de las Academias Nacionales de la Lengua de Puerto Rico, Panamá, Costa Rica y México. Premio Nacional de Literatura de Cuba 2012 y Premio Princesa de Asturias de las Letras (2015), entre otros reconocimientos. Es autor de quince novelas y, en total, de una treintena de títulos.

LA RAZÓN DE SER DE LA NOVELA

¿Qué es una novela?... Hecha en pleno siglo xxi, cuando la novela moderna está cumpliendo sus cuatro siglos de existencia y luego de que algunos se atrevieron a anunciar y hasta celebrar su muerte como forma literaria, esta podría ser una pregunta absurda, de las llamadas de Perogrullo. Porque todo el mundo sabe qué cosa es una novela.[383] Es más, muchas personas en el mundo han leído seguramente alguna. Y, si quisiéramos saberlo sin demasiadas complicaciones, siempre podemos acudir al diccionario de la Academia, que nos resuelve el problema de manera expedita asegurando que una novela es una ficción o mentira en cualquier materia.

Para los escritores de ficción, para los especialistas y teóricos, para los lectores interesados, sin embargo, la pregunta puede tener otros códigos mucho más enrevesados. Porque pocas cosas son tan fáciles y a la vez difíciles de definir en el mundo y en la historia del arte como la novela. Puestos en este territorio hay una definición primaria que distingue a casi todas (aunque no a todas) las novelas como una narración de hechos ficticios o ficcionalizados, que transcurre a lo largo y ancho de un cierto número de páginas (indefinido) en las que, a través de unos personajes y unas situaciones, se cuenta una trama o historia.

[382] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 19 de noviembre de 2018.

[383] Según el diccionario de la RAE: Obra literaria en prosa en la que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores con la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de caracteres, de pasiones y de costumbres. || 2. Hechos interesantes de la vida real que parecen ficción. || 3. Ficción o mentira en cualquier materia.

Pero, podemos preguntarnos de inmediato: ¿cuántas novelas de las más notables que se hayan escrito no superan o contradicen esta abarcadora afirmación? ¿No existen novelas en las que la ficción apenas ocupa un espacio ante el reinado de los hechos históricos y documentados o tomados de la realidad? ¿Es tan novela *El Quijote*, con sus ochocientas páginas como *El extranjero* con sus apenas cien? ¿Es una novela *Las palmeras salvajes*, de William Faulkner, donde en lugar de una se cuentan dos historias inconexas o incluso 2666, la voluminosa obra de Roberto Bolaño donde se desarrollan cinco tramas con raras o inexistentes conexiones? ¿Qué tienen en común esas obras de Cervantes, Camus, Faulkner y Bolaño que nos permiten calificarlas como novelas? ¿La ilusión de realidad (la llamada verosimilitud) y el hecho de estar escritas en prosa? ¿Y qué hacemos con Kafka y la verosimilitud? ¿Y con *El cumpleaños de Juan Ángel*, de Mario Benedetti y su escritura versificada? ¿La novela es forma o contenido? ¿Existe *una forma* identificable para la novela?

Una definición más compleja y menos cuantitativa sería la de aceptar como novela todo aquel relato extenso que, narrando hechos ficticios o inspirados, incluso tomados de la realidad, sea capaz de crear un mundo o la ilusión de un mundo, y, a través de él y valiéndose de los seres que lo habitan (los personajes) y utilizando recursos estéticos, tratar de entender o de explicar los comportamientos de la condición humana, es decir, la realidad y la vida. Para cumplir tal propósito el novelista escoge, con relativa libertad, una forma que, a su juicio, resulta la más apropiada para expresar sus intenciones y, de ese modo, crea una estructura o arquitectura que es común a muchas novelas, pero que puede y suele ser singular, irrepetible o irrepetida en detalles y soluciones narrativas y dramáticas.

Todas estas indefiniciones, posibilidades y variantes están relacionadas con un elemento metafísico que también distingue a la novela de otras manifestaciones literarias como la poesía o el teatro. Y es la enorme libertad de que disfruta la novela como forma y el novelista como creador. Mientras en la poesía muchas de las más grandes obras, incluso las más revolucionarias, han sido escritas en formas y con conceptos ya manejados y establecidos previamente (la forma soneto, por ejemplo; o la escritura por imágenes metafóricas), en el teatro la unidad de tiempo (el tiempo de la representación) y la intensidad de la acción (es un arte para representar ante un público y debe captar su interés a lo largo de ese tiempo limitado de representación) son comunes a sus cultores, tanto, que lo único que distingue a Shakespeare de sus colegas contemporáneos Marlowe y Johnson no es la estructura dramática empleada y ni siquiera los asuntos escogidos o la dramaturgia de sus tragedias, si no apenas el genio excepcional del primero en el uso del lenguaje, en la perspectiva artística universalizadora de lo humano permanente y en la creación de personajes que han logrado convertirse en prototipos (Lady Macbeth, Romeo, Julieta, Otelo, Hamlet…).

La "forma" novela, en cambio, no ha sido fijada nunca y nunca podrá ser fijada, ya que una de las condiciones de su vitalidad radica en su constante evolución formal, pues en cuanto a su concepto esencial (expresar las manifestaciones de la condición humana, o sea, lo que Milán Kundera ha considerado *intentar comprender la vida*, que es para él "la razón de ser del arte de la novela"[384]), siempre aparece de un modo u otro en las piezas de esta modalidad literaria y, con mayor profundidad, en las obras más trascendentes del género y con menor hondura en la legión de muestras trascendidas aunque no prescindibles creadas a lo largo de su historia como manifestación artística peculiar.

La novela, en tanto ejercicio literario y procedimiento de comprensión del ser humano habita (o siempre debería habitar), pues, en el reino de la absoluta libertad creadora, una libertad a través del cual el artista intentará, con mayor o menor fortuna, con mayor o menor talento, develar comportamientos y actitudes del alma humana, lo que Flaubert, en su defensa ante las críticas de sus contemporáneos, proclamó con elemental profundidad como su más anhelada intención: "Siempre me he esforzado en llegar al alma de las cosas".

Cuando Milán Kundera, en algunos de cuyos juicios ya me he estado apoyando, se lanza en busca de una definición posible de la novela, o del arte de la novela, nos propone una necesaria distinción de su singularidad estética en su revelador ensayo *El telón*:

> … nunca hay que olvidarlo: las artes no son todas iguales; cada una de ellas accede al mundo por una puerta distinta. De entre esas puertas, una de ellas está reservada en exclusiva a la novela.
>
> He dicho en exclusiva, porque la novela no es para mí un "género literario", una rama entre otras ramas de un único árbol. No se entendería nada de la novela si se le cuestiona su propia Musa, sino se ve en ella un arte sui géneris, un arte autónomo.
>
> Tiene su propia génesis (situada en un momento que solo le pertenece a ella); tiene su propia historia, marcada por períodos que le son propios (el paso tan importante del verso a la prosa en la evolución de la literatura dramática no tiene equivalente en la evolución de la novela; las historias de esas dos artes no son sincrónicas); tiene su propia moral (lo dijo Hermann Broch: la única moral de la novela es el conocimiento; es inmoral aquella novela que no descubre parcela alguna de la existencia hasta entonces desconocida; así pues: "llegar al alma de las cosas" y dar buen ejemplo son

[384] Milan Kundera: *El Telón. Ensayo en siete partes*, Tusquets Editores, Barcelona, 2005, p. 21.

> dos intenciones distintas e irreconciliables); tiene su relación específica con el "yo" del autor (para poder entender la voz secreta, apenas audible, del "alma de las cosas", el novelista, contrariamente al poeta y al músico, debe saber acallar los gritos de su propia alma); tiene su propio tiempo de creación (la escritura de una novela ocupa toda una época en la vida del autor, quien, al terminar el trabajo, ya no es el mismo que al empezarlo); se abre al mundo más allá de su lengua nacional…[385]

Entonces, ¿cuál es el camino para que ese arte singular y libérrimo que es la novela pueda llegar a cumplir sus fines?; ¿qué medio puede revelar mejor "el alma de las cosas"?; o, ya en territorio más específico de los estudios literarios, ¿cuál es el recurso más trabajado para que, acudiendo a unas estructuras siempre en movimiento, para que dentro de una relación con el universo verosímil o inverosímil, para que en cualquier lengua conocida o desconocida y en mayor o menor cantidad de páginas se pretenda y hasta se consiga realizar ese esquivo empeño de intentar "comprender la vida" y se escriba un texto que pueda ser considerado *una novela*? Ese recurso, por supuesto, somos nosotros: el sujeto y objeto de las novelas, las personas y sus pasiones, con sus pensamientos y reflexiones más íntimos y variados, con sus comportamientos más comunes o extravagantes, entes como nosotros, convertidos en personajes que arrastran sus dramas vitales y existenciales gracias a un creador que, para lograr lo que se propone, puede tomarse todas las libertades… y con una estructura, un lenguaje, una perspectiva y una relación con la realidad libremente escogidas, le dé *forma de novela* al desarrollo de esas pasiones humanas.

¿De dónde salen las novelas?

En su novela *El mapa y el territorio*, el escritor francés Michel Houellebecq revela, desde su perspectiva, el grado de irracionalidad y misterio que envuelve el acto creativo que antecede y concreta la escritura de una novela. El novelista hace decir a un personaje que se llama, precisamente, Michel Houellebecq, también novelista:

> … para empezar la escritura de una novela hay que esperar a que todo se vuelva compacto, irrefutable, hay que esperar a que aparezca un auténtico núcleo de necesidad. (…) Uno mismo nunca decide la escritura de un libro; un libro, según él, era como un bloque de hormigón que se decide a cuajar, y las posibilidades de acción del autor se limitaban al hecho de

[385] Ob. cit, pp. 79-80.

> estar allí y esperar, en una inacción angustiosa, que el proceso arrancase por sí solo.

Ese proceso que describe Houellebecq no es el único, pero es frecuente, como bien saben muchos escritores… Otras veces lo que conduce a la elaboración de una novela es apenas la existencia de una idea, unos personajes, una situación por alguna razón atractiva para el escritor. La mayor parte de las veces, su génesis proviene de una obsesión… Cuando el autor, por un procedimiento paradigmáticamente misterioso y muy variable, siente que cualquiera de esos elementos es capaz de generar una narración, comienza una andadura que muchas veces resulta incierta y se rectifica a sí misma una y otra vez en el proceso de la escritura hasta encontrar su tono propio, la estructura que mejor se le adecua, el ritmo y tempo narrativos a través de los cuales se desarrolla la historia. Según el asunto del cual escriba, incluso debe alimentar su idea antes de empezar a escribirla con investigaciones más o menos exhaustivas. En ocasiones, incluso, ya en el proceso de redacción, ocurre que los propios personajes creados comienzan a generar exigencias que varían las intenciones o propósitos iniciales del autor. Pero es, en lo esencial, una lucha entre el artista y las palabras con las cuales pretende conseguir la expresión más adecuada de sus ideas. En el fondo, solo en el fondo, están otras instancias determinadoras, como el editor y el lector. Detrás del escritor o junto a él, por supuesto, están la tradición, la cultura, el contexto desde el cual escribe. Pero el acto de ejercitar una libertad creadora resulta más frecuente que el de responder a una exigencia pretextual o postextual exterior, como ocurre con la relación del escritor con el mercado, el tercer agente externo con el que debe lidiar el artista, incluso, el fin para el cual escriben determinados autores.

Para ejemplificar esta relación no tengo mejor modelo a mano que el de mi propia experiencia en la escritura de una novela… nacida de una de mis obsesiones.

El 18 de noviembre de 2009, apenas dos meses después de haber salido editada en España mi novela *El hombre que amaba a los perros*, escribí la primera frase de lo que debería ser mi siguiente trabajo de ficción. A diferencia de otros de los proyectos en que me he enfrascado, desde antes de comenzar la dura y presumiblemente dilatada tarea de intentar escribirlo, para este nuevo trabajo, quizás porque tenía muy claros mis propósitos, ya me acompañaba un título capaz de orientarme en el mar de posibilidades que suele desplegar ante el escritor la intención de lidiar con una idea en trance de convertirse en novela: se titularía Herejes, pues con ella pretendía expresar una constatación dolorosa: la dosis de herejía que, en distintas sociedades, momentos históricos y vidas individuales podía revestir la pretensión de poner en práctica un libre ejercicio del albedrío individual, o sea, el natural deseo de ejercitar la libertad que,

por voluntad divina o por consecuencia evolutiva, solo los seres humanos tenemos la posibilidad y la capacidad de buscar de forma consciente.

La idea de los riesgos y consecuencias a que puede llevarnos la pretensión de ejecutar nuestra libertad individual, en realidad era (es) una obsesión que me perseguía desde varios años atrás —posiblemente muchos años—, creo que como a cualquier persona que haya vivido la mayor parte de su existencia en un país de sistema socialista donde tanto se habla de la "masa" o el "pueblo" y poco del individuo, donde se pondera la unanimidad de criterios, una sociedad en la cual, por fortuna o desgracia, uno ha resultado ser de esas personas que, como advierte la sentencia rabínica, ha tenido la condenable pretensión de preguntarse "¿qué es lo que hay arriba?, ¿qué es lo que hay abajo?, ¿qué es lo que ha habido antes?, ¿qué es lo que habrá después?", es decir, el simple sentido de la vida, única e irrepetible (hasta ahora) y su relación con la Historia y con una sociedad determinada o, incluso, indeterminada... Luego, como una pesada ganancia colateral, arrastraba los cinco años en que, obligado por la investigación y redacción de *El hombre que amaba a los perros*, estuve sumergido en las catacumbas (y algunas pocilgas fétidas) de la historia del siglo xx. El hecho de haber estado viendo de frente y desde dentro algunos de los episodios más demoledores de este tiempo, no hicieron más que avivar esa obsesión y conducirme ante la evidencia de que, como el novelista que soy, el único modo de exorcizar esa presencia era, por supuesto, escribiendo una novela dedicada a las dramáticas consecuencias que, a lo largo de la historia, ha tenido la intención humana de sentir la necesidad, el deseo, la compulsión o el arrebato de ejercitar nuestra libertad… y pretender hacerlo.

Pero entre una obsesión abstracta, casi filosófica (o una obsesión personal alimentada por la propia experiencia vital acumulada) y el complicado proceso de escribir de una novela, existe un trecho largo, lleno de obstáculos y retos. Porque no basta con la reflexión documentada sobre los orígenes o consecuencias del problema que lo persigue y perturba a uno. En una novela, o al menos en el modo en que entiendo y practico su escritura, la reflexión debe convertirse en carne humana que, puesta en el asador de ciertos acontecimientos comprobados o posibles en la historia, despida humo, olor a chamusquina, supure grasa y provoque conmociones no solo filosóficas, sino y sobre todo, dramáticas, definitivamente humanas, es decir, que funcione como una *novela* y se asome "al alma de las cosas". El pretexto debe convertirse en texto.

¿Cómo puede un (una) joven cubano del siglo xxi, de ahora mismo, lanzarse en Cuba, dentro de Cuba, a un ejercicio de su libre voluntad? Las respuestas a esta pregunta pueden resultar dolorosas pero, fatal o necesariamente, pueden también cargarse de un carácter político (más porque se trata de Cuba) y, por tanto, circunstancial como todo lo político. Si quería alzarme por encima de lo coyuntural y contingente, de lo

doméstico y singular, debía levantar la mirada hacia un horizonte más abierto que la específica encrucijada cubana, y entregarle a mi pretensión una capacidad de funcionar en lo permanente y global. Fue al adquirir esa convicción cuando la persecutora obsesión me complicó la vida de la mejor de las maneras posibles, pues me obligó a la ambiciosa exigencia de universalizar el conflicto de ese joven cubano, para hacerlo históricamente trascendente y sacarlo de su coyuntura específica, pero sin que en ese traslado perdiera su carácter típico que tanto me interesaba (el de un joven cubano de hoy), aunque conectándolo con un deseo (la libertad) que desde hace mucho acompaña al hombre. Y fue de esa certeza de donde salió la idea de que no bastaba con escribir sobre una herejía local y cercana, sino sobre varias herejías posibles en el tiempo humano… El bloque de hormigón de que habla Houellebecq había comenzado a fraguar.

¿Por qué se escribe una novela?

A lo largo de los últimos años, desde que salió de imprenta la edición española de *El hombre que amaba a los perros* (2009), quizás la pregunta que más veces me han hecho los periodistas y los lectores ha sido la complicada cuestión de *por qué decidí escribir esta novela*, o, en una versión incluso más metafísica de la interrogación, han querido saber *de dónde me vino la idea de escribir una novela* que, tomando como eje dramático la preparación y ejecución del asesinato de León Trotski a manos del comunista español Ramón Mercader, realizara el examen de las causas y consecuencias de la perversión de una utopía igualitaria que marcó la historia, y tantos sueños y pesadillas, del siglo xx.

Según esté de ánimo, y de acuerdo a los propósitos del entrevistador suelo acudir a un par de posibles respuestas a estas dos o, en realidad, única pregunta. Una confesión es rápida y precisa: pensé escribir esta novela para superar mi ignorancia (forzada) del asunto del cual trato en el libro, pues, como cubano, casi toda la historia que narro en la novela y que, incluso, forma parte de mi propia historia por haberla vivido como experiencia personal, resultaba para mí una mancha oscura forjada por la imposibilidad de acceder a la información capaz de colorearla. La segunda respuesta, que puede ser muy extensa y que ahora sintetizo al máximo, se relaciona precisamente con la acumulación de experiencias vitales que van desde la conmoción que me provocó visitar por primera vez, en el cada vez más lejano año de 1989, la casa donde fue asesinado Liev Davídovich Trotski, en Coyoacán, México; pasan por la revelación de que, bajo el seudónimo de Ramón o Jaime López y en el mayor anonimato, el asesino Mercader había vivido en La Habana los cuatro años finales de su vida, los que van de 1974 a 1978 (y, por tanto, había convivido conmigo, en mi ciudad, en mi tiempo histórico); y llegan al sentimiento de indignación creciente que me provocó la lectura de textos

difundidos a partir de los años 1990, en buena medida gracias a la apertura de los archivos de Moscú, unos documentos que me permitieron conocer —a mí y a millones de personas en el mundo— los intersticios de la historia que con tanto encono y éxito habían logrado tapiar los líderes soviéticos y el sistémico manejo de la información a lo largo de siete décadas.[386]

Como es fácil advertir, todas las razones que me llevaron a escribir *El hombre que amaba a los perros* están relacionadas con la realidad, la historia, los hechos, las experiencias personales vividas o bebidas, más que con la imaginación. En la conjunción de esas razones está la otra gran razón: la de *por qué* decidí escribir esta novela.

Esa turbulenta relación de lo imaginado y lo factual que se establece entre la causa (decidir escribir una novela) y el efecto (el hecho de haberla escrito), ha sido una constante en mi literatura. Porque, si fuera necesario o posible definirme, caería dentro de lo que se solía (o se suele, ya no lo sé) considerar un *escritor realista*, en la medida en que el alimento proteico de todas mis novelas proviene de la realidad: la vivida, la conocida, la estudiada…

Ya se sabe que la esencia de la novela es la ficción. Y la esencia de la ficción novelesca radica en la potencialidad de fabulación del escritor. Para fabular, el artista debe poseer una alta capacidad de imaginación. ¿Cómo se las arregla un escritor —y ese es mi caso— que no está dotado de modo especial con una imaginación fabuladora? El método que he debido adoptar para escribir novelas resulta tan sencillo como devastador: acercarme a una realidad ya existente, presente o pasada, cercana o distante, y conocerla tanto como para sentirme en condiciones de escribirla e imaginar, desde el conocimiento íntimo de una época, un personaje, una situación histórica, un episodio o una serie de ellos que, si lo narrado no ocurrió exactamente como yo lo escribo, pudo haber ocurrido como yo lo he escrito, según la enseñanza que recibí hace muchos años de la lectura de *Raíces*, la maravillosa historia de su familia escrita por Alex Haley, en la que se recorre una saga que va desde su ancestro africano traído a América hasta el nacimiento del propio autor, dos siglos más tarde.

386 "A medida en que se aleja la época staliniano-brezhniviana nuestros conocimientos sobre aquel sistema y aquel país aumentan en progresión geométrica. Ahora no solo cada año y cada mes aportan nuevos materiales e informaciones, sino ¡cada semana y cada día! El que solo hoy empieza a interesarse por el comunismo, visto como ideología, y por el Imperio [la Unión Soviética], visto como la encarnación práctica de la misma bajo la forma de aquella superpotencia, puede no acabar de darse cuenta de que el noventa por ciento, si no más, de los materiales de que ahora dispone hace solo unos pocos años no conocían la luz del día". (R. Kapuscinski, *El imperio*, Compactos de Anagrama, Barcelona, 2007, p. 91).

Obviamente, ese ejercicio de conocimiento de una realidad específica resulta más sencillo cuando se trata de un momento cercano en el tiempo, mejor si incluso he podido conocerlo gracias a mi experiencia personal, como ocurre en casi todos los argumentos de mis novelas cuasi-policiacas de la serie del investigador Mario Conde. Pero cuando me muevo por la historia o por territorios geográficos y culturales ajenos, la investigación libresca y el conocimiento cercano de ciertos lugares con un peso específico fuerte en el argumento concebido son el apoyo necesario para suplir esa innata falta de imaginación que me acompaña y para sostener la pretensión de no traicionar las esencias históricas reales de acontecimientos, escenarios y personajes que definen mi intención *realista*. Por ello, para escribir una novela como *El hombre que amaba a los perros* dediqué dos años de mi tiempo solo a la investigación histórica que me prepararía para comenzar a escribir el libro. Pero en los tres años que me llevó la redacción del texto, tampoco dejé de investigar, comprobar, completar el conocimiento de los contextos a los que me refería. Viajé a sitios remotos y desconocidos —Moscú, Barbizón, o la Barcelona de 1930 dentro de la Barcelona de 2007— buscando atmósferas y referencias puntuales o contextuales…

Mientras, para enfrentar la escritura de *Herejes* debí hacer un ejercicio parecido, aunque en realidad más complicado: además de permearme con el conocimiento de la Historia y los lugares de la trama que iba narrando, debí estudiar la técnica artística y la personalidad compleja de Rembrandt y, lo más enrevesado, tratar de penetrar en la historia, el pensamiento, la personalidad de un judío, o de dos judíos: el sefardí que, sintiéndose un hombre libre para tomar sus decisiones, le serviría de modelo a Rembrandt para sus "retratos de un joven judío" o "cabezas de Cristo" y el del asquenazí que, poco antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial, siendo todavía un niño, llega a Cuba y encuentra en la para él remota isla del Caribe, el mundo de libertad que ningún judío europeo de esos tiempos podía imaginar que existiera sobre la faz de la tierra…

Pero, si como ya advertí, los periodistas y lectores suelen preguntarme *por qué escribí* una determinada novela, en realidad la pregunta más importante para mí, la que me hago antes, durante y hasta después de la escritura es *para qué decidí escribir* una novela —cualquiera de mis novelas.

¿Para qué se escribe una novela?

En su ya citado ensayo, *El telón*, Milan Kundera reflexiona:

> Por las calles [de Praga] deambulaban los soldados rusos, y yo estaba aterrado por la idea de que una fuerza aplastante fuera a impedirnos [a los checos]

> ser lo que éramos y, al mismo tiempo, comprobaba, atónito, que no sabía cómo ni por qué nos habíamos convertido en lo que éramos; no estaba siquiera seguro de que, un siglo antes, hubieran elegido ser checos.
>
> Y no era conocimiento acerca de los acontecimientos históricos lo que me faltaba. Necesitaba otro tipo de conocimiento, un conocimiento que, como habría dicho Flaubert, llega "al alma" de su situación histórica y capta su contenido humano. Tal vez una novela, una gran novela, me habría hecho comprender cómo lo checos entonces habían vivido su decisión [de ser checos y no alemanes]. Pero nadie escribió una novela semejante. Hay casos en que la ausencia de una gran novela es irremediable.[387]

Esta revelación dolorosa, que asaltó a Milan Kundera en un momento crítico de la vida y la historia de su país, en una encrucijada clave de su propia existencia individual y nacional, nos permite empezar a entender algo muy preciso sobre el devenir y el destino de una pequeña nación ("estaba aterrado por la idea de que una fuerza aplastante fuera a impedirnos [a los checos] ser lo que éramos y, al mismo tiempo, comprobaba, atónito, que no sabía cómo ni por qué nos habíamos convertido en lo que éramos"), y sobre la posible función cognitiva de la literatura, diferente a la de los textos históricos ("Tal vez una novela, una gran novela, me habría hecho comprender cómo lo checos entonces habían vivido su decisión [de ser checos y no alemanes]"). El conocimiento del proceso no es achacado por Kundera a la capacidad de entendimiento de una realidad que puedan tener uno u otro abordaje, sino remitido a los mecanismos a través de los cuales se realizan esos acercamientos, con resultados tan diversos: en un caso el análisis científico, documental, factual; en el otro, el acercamiento dramático, esencial, humano, definitivamente subjetivo por estar realizado desde la perspectiva de unos personajes que, como hemos visto, solo son un reflejo posible de una realidad que es vista y deformada por la perspectiva y las intenciones de un testigo o intérprete mucho más libre y dominante, que es el escritor de novelas…

Sería entones pertinente la pregunta: ¿se puede escribir una novela para narrar unas peripecias singulares y hasta aleccionadoras, para evacuar dudas o certezas que actúan sobre un determinado argumento, sobre unos personajes específicos, pero, a la vez, para ir más allá en la comprensión y reflejo de un mundo, hasta llegar a esencias de la historia, la sociedad y la existencia humana, incluso algo tan complejo como la existencia de una nación, de un ser nacional único y específico?

[387] Milan Kundera: Ob. cit., p. 188.

A cuestiones tales responde otra vez Kundera: "Las célebres preguntas metafísicas, ¿de dónde venimos? y ¿adónde vamos?, tienen en el arte un sentido concreto y claro, y no carecen de respuesta"[388], porque, "Desde el punto de vista sociológico, la historia del arte no tiene sentido en sí misma, forma parte de la historia de una sociedad, del mismo modo que la ropa, los ritos funerarios y nupciales, los deportes o las fiestas"[389]: el arte constituye, pues, una emanación de la sociedad y a ella se debe. Al menos cuando es arte verdadero.

Puedo confesar que cuando leí estas consideraciones del novelista checo, me atacó una inquietante revelación: ¿para qué yo había escrito —más de diez años antes de leer el ensayo de Kundera— *La novela de mi vida* (2001), la obra en la que trato de encontrar respuesta a la decisión del poeta romántico José María Heredia de ser cubano y no español, ni siquiera de español ultramar como le correspondía, o mexicano, cuando llegó a vivir en México la mayor cantidad de años de su corta vida? Me pregunté incluso si la había escrito, como siempre había pensado, para decir que muchas veces la Historia nos define, pero que en ocasiones nosotros definimos momentos precisos de la Historia y que había sido Heredia, con su decisión de pertenencia, el que había fundado y expresado por primera vez un sentimiento de cubanía que perseguiría a tantos de mis compatriotas, que perseguiría siglo y medio después de la muerte de Heredia a su estudioso Fernando Terry, mi contemporáneo, también víctima del exilio, o que me persigue a mí, víctima de mi obsesivo sentido de pertenencia. ¿O en realidad la había escrito para tratar de entender por qué los cubanos decidimos ser cubanos y luego comportarnos como cubanos, a pesar de todos los pesares, entre ellos las ansias devoradoras del maternal imperio colonial español y luego de los agresivos influjos norteamericanos y los envolventes abrazos soviéticos (parafraseo a Kundera: una fuerza aplastante que una y otra vez intentaba impedirnos ser lo que ya éramos o al menos empezábamos a ser), esos poderes en cuyas órbitas vivimos por varios siglos, dos de ellos ya con conciencia de ser cubanos?...

La relación entre el arte —y nos centraremos en el arte de la novela— y la sociedad han mantenido una convivencia compleja y en ocasiones dolorosa. La sociedad no siempre está preparada para las respuestas artísticas y, curiosamente, la Academia cubana (no esta Academia, aclaro) se sintió incómoda ante la imagen de José María Heredia que esbocé en la novela de su vida. Luego, en mi novela *Herejes* dejo claro cuál fue la respuesta que entregó su sociedad al que hoy es considerado uno de los más grandes artistas de la historia, el pintor Rembrandt van Rijn, muerto en la bancarrota y el

[388] Milán Kundera, *El telón*, p. 14.

[389] Ibídem, p. 15.

olvido. O me atrevo a recordar ahora, en un espectro más amplio y ajeno a mi experiencia, el juicio por ser considerado un texto "inmoral" que sufrió Joyce en Estados Unidos tras la publicación de su novela *Ulyses*. Aleccionador, también, resulta el modo en que fue acogida en su momento *Madame Bovary*, de Flaubert, una controversia que motivó las reflexiones de Kundera sobre el tema y que por su actualidad (por *mí* actualidad de escritor cubano) vale la pena volver a citar.

Sainte-Beuve, el crítico probablemente más influyente y sagaz de su tiempo, escribió en su comentario a *Madame Bovary*: "Lo que le reprocho a ese libro es que *el bien está demasiado ausente*", y se pregunta [Sainte-Beuve], ¿por qué no hay en esa novela "ni un solo personaje cuya naturaleza pueda *consolar*, *tranquilizar* al lector mediante *un buen espectáculo*?". Luego, nos informa Kundera, el reconocido crítico enseña al joven autor el buen camino a seguir: "Conozco, en la provincia de Francia central, a una mujer todavía joven, de inteligencia superior, de *corazón ardiente*, que se aburre: casada sin ser madre, al no tener hijos a quienes educar, a quienes querer, ¿qué hizo ella para ocupar el espacio sobrante de su espíritu y de su alma? (…) Se empeñó en ser una *benefactora activa* (…) Enseñaba a leer e inculcaba la *cultura moral* a los niños aldeanos, muchas veces dispersos en grandes distancias (…) Hay almas como estas en la vida de provincia y de campo: ¿por qué no mostrarlo también? Esto *enaltece*, esto *consuela*, y la visión de la humanidad se vuelve más completa".[390]

Y a seguidas Kundera comenta: "Me siento tentado a juguetear con esta lección de moral que irresistiblemente me recuerda las exhortaciones educadoras del 'realismo socialista' de antaño [no tan de antaño en algunos casos]. Pero, dejando de lado los recuerdos, ¿quedaba, a fin de cuentas, realmente desfasado el más prestigioso crítico francés de su época al exhortar a un joven autor a 'enaltecer' y 'consolar' mediante un 'buen espectáculo' a sus lectores, que merecen, como todos nosotros, algo de simpatía y estímulo?" Y agrega Kundera: "George Sand, por su parte, casi veinte años después le dice a Flaubert en una carta más o menos lo mismo: ¿Por qué ocultaba el 'sentimiento' que siente por sus personajes?, ¿por qué no muestra en su novela su 'doctrina personal'?, ¿Por qué brinda él a los lectores 'desolación' mientras que ella, Sand, prefiere 'consolarlos'? Y le regaña amistosamente: "El arte no es solo crítica y sátira". Para Kundera, formado como escritor en la Checoslovaquia socialista, esos tipos de comentarios sobre la pertinencia social o política de un cierto tipo de novela o de arte no era una experiencia ajena. Y tampoco lo es para mí, escritor cubano. Por ello, el novelista checo se siente motivado y comenta:

[390] El telón, p. 66.

> Flaubert le contesta que nunca quiso hacer crítica ni sátira. No escribe sus novelas para manifestar sus opiniones a los lectores. Algo muy distinto lo alienta: 'Siempre me he esforzado por llegar al alma de las cosas…'. Su respuesta lo muestra con claridad: el verdadero tema de este malentendido no es el carácter de Flaubert (¿sería bueno o malo, frío o compasivo?), sino la pregunta acerca de qué es la novela. [O, digo, yo, la cuestión de *para qué* se escribe una novela]…
>
> Durante siglos la pintura y la música estuvieron al servicio de la Iglesia, lo cual no las ha privado en absoluto de belleza [continúa Kundera]. Pero sería imposible para un verdadero novelista poner una novela al servicio de una autoridad, por noble que fuera. ¡Sería un sinsentido querer glorificar a un Estado, incluso un ejército, mediante una novela! (…) Puedo imaginar un cuadro de Frans Hals mostrando a una campesina "benefactora activa" rodeada de niños a los que enseña "cultura moral", pero solo un novelista muy ridículo había podido convertir esa buena señora en una heroína con el fin de "enaltecer", con su ejemplo, el espíritu de los lectores.[391]

Por su parte, Manuel Vázquez Montalbán hizo una reflexión capaz de complementar la del novelista checo y en la cual alude de forma directa a una función posible de la literatura en una sociedad.

> A algunos les molesta que la literatura sea vehículo de ideas que puedan influir en las personas o en la sociedad [comienza el novelista español]. Sin embargo, esa es una línea literaria tan legítima como otra cualquiera y ha inspirado obras extraordinarias. Si te cargas esa *intención*, por ejemplo, en la novela francesa, te estás cargando la mejor novela del siglo xx. Estás negando que Camus sea novelista, que Sartre o Bernanos sean novelistas, porque *sus novelas tienen una finalidad o una estrategia filosófica o ideológica. Yo creo firmemente en la intencionalidad. Algunos escritores empiezan a trabajar en sus obras sin un propósito concreto, claro; yo casi siempre tengo un propósito, puede que no muy explícito al principio y muchas veces confuso o nebuloso, pero sé que voy en una determinada dirección.* [Y sigo con MVM] Quizás por eso hasta la serie de Carvalho, que sorprendió tanto en sus inicios, pueda leerse también como una novela "de tesis". ¿Por qué? Pues "*porque hay una intención*: la de presentar, desde una cierta distancia, una visión melancólica de la historia, de la conducta humana y de la relación

[391] Kundera, *El telón*.

> del hombre con la sociedad, componiendo lo que yo llamé al principio una crónica de la transición democrática".

¿No era precisamente algo así, esa visión melancólica de la Historia, de la conducta humana en la Historia, y de la relación del hombre con la sociedad lo que reclamaba Kundera para tener un mejor entendimiento del espíritu singular de la nación checa?... ¿Y lo que yo intenté al novelar la vida de José María Heredia y su tiempo histórico de alumbramiento de lo nacional? ¿Y no puede leerse como una crónica de la vida cubana de los últimos treinta años la serie de novelas en las que empleo al personaje de Mario Conde?

> Luego [sigue MVM], cuando he visto que las novelas de Carvalho se recibían tan bien en otros muchos países, he pensado que reflejan no solo la transición española sino también un concepto general de transición. Me parece que con Carvalho se ha entendido bien por qué refleja la gran desilusión post-68, que está presente en todo lo que yo escribo.[392] Y no lo refleja por la referencia concreta a ese mes de mayo, sino por el hecho de que un intelectual italiano, por ejemplo, de más o menos mi edad, experimenta una melancolía cómplice, una frustración histórica similar a la que puede vivir Carvalho. Esto es lo que convierte estas novelas no solo en novelas de la transición española, sino en novelas también de otra transición mucho más amplia, la transición de cierta esperanza progresista, ya ni comunista ni socialista, progresista.[393]

Vázquez Montalbán nos lleva directamente ante la problemática de la tan debatida cuestión de la finalidad o de la intencionalidad en el ejercicio literario (un *para qué*), en ocasiones confundida con el llamado "compromiso", aunque no sean lo mismo, en tanto el "compromiso" remite casi de modo directo a una participación política o una comunión ideológica que puede formar parte de la intencionalidad, pero que no la agota, pues la intencionalidad es más generosa y diversa. Y argumenta el novelista español que se escribe, o se puede escribir para expresar algo que está relacionado con la comprensión y el reflejo del mundo. Es decir, en su literatura y en mucha de la que se escribió en el siglo xx, no se trabajó desde la inocencia, desde el descubrimiento de

[392] En mi ciclo de novelas de Mario Conde podría tal vez encontrarse un "desencanto" post-1989 que mis personajes cubanos pueden compartir con personas de otras latitudes y de ahí la existencia de ediciones y traducciones muy diversas de esta serie novelesca.

[393] Tyras, p. 54.

una trama atractiva, sino desde la finalidad más abarcadora y a la vez precisa, perseguida por intenciones ideológicas más complejas, relacionadas con la actitud artística y el perfil civil del escritor. Y para abundar en su visión de este propósito socio-estético, al explicar para qué escribe sus novelas, el español abunda:

> […] A raíz de eso [el agotamiento de un tipo de la literatura que él calificaba de "ensimismada"] sentí la necesidad de recuperar la protección de la convención, de rescatar una cierta convención literaria de tipo narrativo, a través de un planteamiento tradicional pero distanciado por la ironía… Lo que intento hacer en todos los casos es un tipo de novela mediante la que pueda reflexionar, sancionar, dar mi opinión sobre lo que ocurre a través de Carvalho, que es como mi médium.[394]

¿Cuál es, entonces, la pertinencia esencial y reveladora de la pregunta "para qué se escribe una novela"? ¿Resulta en realidad importante saber *para qué* se escribe una novela? Al parecer, como lo ratifican las opiniones antes anotadas, para algunos escritores constituye una necesidad esencial saber para qué se escribe una novela. Incluso, puede ser tan importante como saber el modo o los modos en que se va a escribir una novela. Pero, ¿y para el lector? ¿Es trascendente para el lector? ¿O quien lee un libro puede limitarse a la satisfacción estética o cognitiva o lúdicra que este le provoque? Cierto es que el receptor de una obra de arte, al juzgarla, no tiene que tener en cuenta las condiciones en que dicha obra fue realizada ni las coyunturas específicas que le dieron origen, sino la obra en sí y sus calidades estéticas... No obstante, sospecho que para el lector que no es un simple consumidor de letra impresa resulta también crucial ese conocimiento, pues en las novelas que nacen con una finalidad, con una intención que van más allá de las peripecias de una trama, conocer o entender las intenciones más profundas que explican para qué fue escrita una determinada novela, abre las puertas a una comprensión más acabada del hecho artístico, que incide en el conocimiento de mecanismos sociales, políticos, existenciales (siempre recuerden que Flaubert escribía para llegar al alma de las cosas) propios de una sociedad e, incluso, de la sociedad en su conjunto y de la condición humana en su abarcador espectro de manifestaciones y comportamientos. Y, por último, ¿es importante para la cultura que la novela fije su interés en un determinado conflicto social o histórico y lo revele desde la perspectiva interior, a la escala humana que es propia del género?... Pues justo una novela capaz de conseguir ese propósito es lo que reclamó Milan Kundera para clarificar algo tan esencial como la existencia de la idiosincrasia checa, o lo que Vázquez

[394] Tyras, p. 71.

Montalbán se propuso al escribir su crónica sentimental de la transición española y lo que nos hace sospechar que no solo es importante, sino en ocasiones imprescindible para muchos autores y por supuesto para los lectores, pues la novela llega a rincones vedados a otros tipos de conocimiento: puede llegar, digámoslo otra vez de la mano de Flaubert, al alma de las cosas a través del alma de las gentes.

Y las novelas que consiguen ese propósito estético y extraestético suelen ser obras que me atrevería a calificar de viscerales, en la medida en que expresan y resumen una experiencia personal y colectiva y se proponen fijarla y trasmitirla, empleando recursos literarios diversos. Son obras que, por sus argumentos y propósitos, suelen afectar al lector por lo que reflejan de la vida del autor y de quienes han tenido experiencias similares.

"Presa de angustia, imagino el día en que el arte dejará de buscar lo nunca dicho y volverá, dócilmente, a ponerse al servicio de la vida colectiva, que exigirá de él que embellezca la repetición y ayude al individuo a confundirse, alegre y en paz, con la uniformidad del ser".[395] Esta confesión de Milán Kundera, casi al final de su ensayo sobre el arte de la novela, más que una angustia, en realidad expresa la intención de una rebelión contra todos los dogmas que, en galopante acumulación, han ido rodeando al arte de la novela. Revela, además, la expresión de su estética, de la estética de muchos otros novelistas: la novela como indagación, cómo búsqueda de "el alma de las cosas", como territorio artístico que acepte la belleza en todas sus dimensiones, incluidas las más prosaicas, la novela como producto estético capaz de expresar con la mayor profundidad la uniformidad pero a la vez la diversidad del ser: la condición humana y su manifestación a través de la individualidad... Y, a partir de esa privilegiada capacidad, conseguir el resto de sus propósitos cognitivos, sociales, incluso políticos.

> Don Quijote explica a Sancho que Homero y Virgilio no describían a los personajes como ellos fueron, sino como habían de ser para que sirviesen de ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes [había dicho Kundera al principio de su ensayo, para entrar en su gran materia]. Ahora bien, el propio Don Quijote es cualquier cosa menos un ejemplo a seguir. Los personajes novelescos no piden que se les admire por sus virtudes. Piden que se les comprenda, lo cual es totalmente distinto. Los héroes de epopeyas vencen o, si son vencidos, conservan hasta el último suspiro su grandeza. Don Quijote ha sido vencido. Y sin grandeza alguna. Porque, de golpe, todo queda claro: *la vida humana como tal es una derrota. Lo único que nos*

[395] *El telón*, p. 202.

queda ante esa irremediable derrota que llamamos vida es intentar comprenderla. Esta es la razón de ser del arte de la novela.[396]

Comprender la vida, nada más y nada menos que la vida, con todas sus implicaciones. Pero resulta evidente que, antes de llegar a esta conclusión de *por qué* existe la novela, o más aún, de por qué se escriben novelas, y, en el extremo de la intención, de intentar develar *para qué se escribe una novela*, Kundera ha necesitado indagar en otras comprensiones del ser y el estar de esta forma literaria. En esa búsqueda debió retroceder hasta la afirmación de un fundador de ese arte, Henry Fielding, para quien (y nos remitimos ahora a la primera mitad del siglo XVIII británico) "el alimento que proponemos aquí (...) a nuestro lector (...) [y se refiere a *Tom Jones*] no es otro que *la naturaleza humana*", frase que Kundera subraya, pues lo lleva a concluir que "La trivialidad de esta afirmación es solo aparente (...); nadie le habría concedido [a la novela] un objetivo tan general, por tanto tan exigente, tan serio como el examen de 'la naturaleza humana'; nadie habría elevado la novela al rango de una reflexión sobre el hombre como tal", pues, agrega más adelante, "una invención novelesca es un acto de conocimiento que Fielding define como '*penetrar rápida y sesgadamente en la verdadera esencia de todo lo que es objeto de nuestra contemplación*" (y el subrayado ahora es mío)... Podemos confirmar entonces, otra vez, la importancia de que la novela también tenga un *para qué*: y es que se escribe (o se puede escribir) una novela para revelar un conocimiento de "la naturaleza humana", para testimoniar algo tan trascedente como esa derrota que es la vida y que muchas veces se muestra esquivo a los tratados filosóficos y los discursos políticos. O para cuestiones más específicas de muy diverso carácter, como intentar saber por qué los checos son checos y los cubanos somos cubanos, o los españoles e italianos post-68 unos desencantados.

El ejercicio de leer una novela desde la perspectiva de tratar de descubrir "para qué" fue escrita, puede entonces revelarnos resortes y motivaciones que, atados a la función narrativa del texto y al disfrute de la lectura, no solemos observar, o al menos, no del modo en que nos obliga la búsqueda de una razón profunda que se encuentra en el meollo del propio ejercicio literario, pues revela la esencia de la relación del artista con su específico contexto sociohistórico y con su necesidad expresiva esencial, como creador y como ciudadano. Entonces los recursos empleados para la construcción de la obra cobran otras dimensiones, más utilitarias, más perfiladas hacia un fin no solo estético, sino ideoestético, pues el concepto y la voluntad del artista como ser social,

[396] Ibídem, p. 21.

como ente civil con preocupaciones y responsabilidades, ascienden a un nivel de importancia capaz de iluminar las más diversas funciones del ejercicio literario realizado.

En el caso de las novelas de autores como Milan Kundera y Manuel Vázquez Montalbán, a los que por evidentes afinidades he convocado en este ejercicio de búsqueda de razones e intenciones personales, se trata de obras que incluso leo con aprehensión, constantemente tocado por lo que cuentan, lo que dicen y no dicen, lo que sugieren y expresan, por el modo en que llegan al alma de las cosas y por su capacidad para *intentar comprender la vida*, que es, como ya anotamos, "la razón de ser del arte de la novela".

Desde hace varios años, siempre que estoy leyendo una novela en algún momento me preguntó *para qué* su autor la escribió, pues esa revelación de un conocimiento de "la naturaleza humana" no siempre es el único objetivo que persigue el creador. Aunque, desde que asumí la reflexión de Kundera, pienso, con él, que sigue siendo el más importante, sin duda porque yo mismo, como escritor, siempre parto de un *para qué*, más que de ese *por qué* tan atractivo para los lectores y los periodistas.

Hay ocasiones en que la respuesta a esta obsesiva interrogante me ha resultado más o menos elemental, sobre todo cuando descubro que las novelas leídas han sido escritas *para* ganar dinero. Fuera de ese ejemplo, por ahora desestimable, entre los casos más notables de novelas que conocemos *para qué* han sido escritas (o por lo menos eso nos han dejado ver o incluso nos lo han dicho sus autores) quizás, entre otras muchas, estén *El Quijote*, concebida por Cervantes para demoler la tradición medieval de las novelas de caballería en un país ya sin caballeros, que seguía siendo cuasi medieval a la altura del siglo XVII; o *Conversación en la Catedral*, la gran novela que Mario Vargas Llosa escribió para tratar de hallar la coyuntura y el momento preciso en que se jodió el Perú; o *El extranjero*, rezumada por Albert Camus para patentizar, desde una novela, el sinsentido de la vida convertido en objeto filosófico del existencialismo; o *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, escrita para ver los efectos de las revoluciones en las vidas privadas de las personas. Estas cuatro novelas (podría haber citado otras), a pesar de todas las distancias que las marcan, curiosamente podrían ser calificadas de contestatarias, obras que desde sus posturas atacaron algunas o muchas de las esencias de los sistemas sociales e incluso económicos que reflejaban y las crearon. Novelas heréticas, podría decir.

Es evidente que hay tantas buenas novelas escritas para evacuar unas razones concretas (políticas, filosóficas, incluso literarias) que están más allá de la esencia cognitiva propuesta por Fielding y ratificada por Kundera, como que hay infinidad de novelas ya imprescindibles dentro de la historia del género que han sido escritas solo para satisfacer la necesidad de contar una anécdota, dar vida a unos personajes, recrear una época

o revelar una historia y, por estas vías, conseguir una mirada a esa naturaleza humana de que hemos venido hablando. Pero tanto unas como otras, al final, deben compartir la necesidad y la intención de "comprender la vida" pues todas se alimentan de la naturaleza humana. Más aún, muchas veces viven de lo peor de esa condición: el odio, la locura, el rencor, la exclusión del otro, la violencia, los fundamentalismos políticos o religiosos o filosóficos, y, por supuesto, el placer de provocar miedo y el horror de sufrirlo.

A lo largo de los dos últimos siglos, en los que la novela ha alcanzado tal apoteosis que incluso se ha predicho su agotamiento y hasta su muerte, son innumerables las obras que han sido escritas, además, con la manifiesta intención de revelar las barbaries a las que se ha visto sometida "la naturaleza humana" y las que puede generar esa misma naturaleza inextricable en situaciones más o menos críticas o, cuando menos, propicias. La literatura latinoamericana, creada en un continente donde la convivencia con la barbarie ha sido intensa y cotidiana (incluso cuando esta barbarie se ha transfigurado de todas las formas posibles, incluida la lucha por la civilización, por la democracia o por el futuro a través de proyectos mesiánicos) ha amasado una novelística pródiga en textos capaces de expresar los más sórdidos recovecos de la naturaleza humana y de su mayor creación, la sociedad. Ninguna otra literatura, por ejemplo, ha dedicado más páginas a la figura del dictador pues en ningún otro espacio geográfico y cultural del occidente civilizado se ha vivido con tal intensidad y variedad la presencia de esta figura, siempre dispuesta a resurgir.

También la literatura escrita en Iberoamérica ha debido expresar, con la frecuencia exigida por la realidad, las manifestaciones de violencia que recorrieron y recorren a nuestras sociedades desde su fundación hasta el presente. En un mundo nacido de una violenta confrontación cultural e histórica, donde, desde siempre, convivieron las formas más elevadas de la riqueza con las más agudas de la miseria (incluida la miseria humana de la esclavitud), la violencia se ha encarnado en la realidad histórica y cotidiana y ha sido, por tanto, la manifestación de una forma de vida que ha penetrado hasta la "naturaleza humana". La violencia que introdujeron la conquista y la colonización españolas, la evangelización de los indígenas, la trata de negros y la esclavitud, el terror que se desbordó en las luchas por el poder y las guerras civiles y fratricidas de ayer y de hoy, hasta llegar a las violencias políticas de tantas dictaduras militares, las de la pobreza o las más actuales, las del narcotráfico, han incidido tanto sobre el comportamiento humano y sus manifestaciones, que la barbarie se ha convertido en alimento literario y la violencia en expresión dramática de sus explosiones.

Pero, como es previsible, cada literatura ha tenido que lidiar con las miserias propias de las sociedades y las épocas que las alentaron y crearon, dando expresión y rostro a sus particulares barbaries, integradas a sus culturas.

En el contexto de la literatura europea la búsqueda de ese conocimiento de la naturaleza humana a través de las más diversas situaciones que pueden ser el "objeto de nuestra contemplación" que proponía Fielding, ha tenido un cultivo sistemático en la novela rusa, incluso en algunas obras de la era soviética. La sola mención de los nombres de Dostoievski, Chéjov, Tolstói nos remite hacia esas indagaciones, que luego continuarían autores como Bábel y Bulgákov. Sin embargo, creo que pocas novelas como *Vida y destino*, de Vasili Grossman (escrita en 1961 y publicada fuera de su país quince años más tarde, ya muerto su autor) han sido capaces de penetrar con mayor morbosidad y furor en la coyuntura más dolorosa del pasado siglo: la barbarie inigualable de los totalitarismos fascista y estalinista. Es inquietante que estas dos expresiones mesiánicas del poder absoluto y represivo, responsables de la muerte de ya ni se sabe cuántos millones de seres humanos (y no solo en la Europa de la guerra, pues no debemos olvidar sus ecos en China, Kampuchea, la guerra de Vietnam, las dictaduras militares latinoamericanas de espíritu fascista), repito, que estas dos formas de totalitarismo se hayan presentado a sí mismas como salvaciones nacionales y universales: el fascismo nos libraría de la conspiración judeo-comunista que acabaría con la civilización occidental, su religión y sus valores; la estalinista y sus derivaciones se nos ofreció como la voluntad de la humanidad y de la historia de avanzar hacia un futuro mejor, hacia la civilización soñada y posible de la igualdad, donde no habría opresores ni oprimidos.

¿*Para qué* Vasili Grossman escribió *Vida y destino*?... A pesar de ser una novela tan intensa y poderosa, nos permite pensar que fue escrita, llanamente, para decirnos que todos los totalitarismos, incluso los que se niegan y combaten entre sí, terminan siendo iguales. Ese es un propósito más que suficiente para escribir una novela. ¿O no?

La existencia de *para qué* relacionado con el conocimiento de la naturaleza humana anima a demasiadas grandes obras como para no tener en cuenta esta obsesiva pregunta. La razón para la que se escribe nos conduce a hurgar en el misterio de que si bien la vida es una derrota y no nos queda otra alternativa que tratar de comprenderla, también es esencial saber que en la compresión a través de la literatura existe una proyección social, hacia fuera del escritor, que no solo es una forma de testimoniar, sino también de rebelarse contra la perversión, la barbarie, el dolor, y de compartir ese testimonio y esa rebelión con unos seres increíblemente cercanos que son los lectores. Al fin y al cabo, no solo por mí, sino también por ellos, los presuntos lectores, siempre me preguntó *para qué* voy a escribir un libro. Y si a un novelista le falta esa pregunta (aunque sea en el fondo de su conciencia) su literatura pagará las consecuencias.

Leonardo Sarría[397]

Los cuentos del *Papel Periódico de la Havana*

Leonardo Sarría (La Habana, 1977). Poeta, investigador y profesor de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Tres de sus libros han sido reconocidos con el Premio de la Crítica Literaria (2012, 2018 y 2019).

Dr. Jorge Fornet, vicedirector de la Academia Cubana de la Lengua

Estimados miembros de esta corporación

Colegas, amigos y familiares que nos acompañan:

Con emoción y profunda gratitud recibo el nombramiento que se me concede y al que trataré de responder cumplida y laboriosamente. Agradezco de manera particular a los miembros que me propusieron, Elina Miranda, Luisa Campuzano y Roberto Méndez, así como a quienes tuvieron a bien elegirme. Bajo el magisterio de algunos, presentes hoy en este acto, y de otros, vivos e imborrables en el recuerdo, he crecido como docente e investigador y siento que debo ahora devolverles cuanto a ustedes y a ellos, más que mí, pertenece.

El "vago azar o las precisas leyes" —la expresión es de Borges— han dispuesto que el sillón que voy a ocupar sea el que antes distinguiera con su talento, sabiduría y generosidad un intelectual extraordinario. La circunstancia me sobrepasa. Nada de lo que pueda yo decir sobre Roberto Fernández Retamar será bastante, ni el manojo de lecciones y gestos que de él guardo, ilustrativo por entero de su principalía. Él nos descubrió que la lengua, "compañera del imperio", podía serlo también de la resistencia: lengua de Caliban y de la Revolución a la que se consagró. Creyó, con Cardoza y Aragón, que la poesía era "la única prueba concreta de la existencia del hombre" y fue la suya —"salva de porvenir"— el testimonio de la belleza y la esperanza, incluso en lo difícil y lo oscuro. Para él el tributo de este conmovido silencio.

[397] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 17 de junio de 2022.

El asunto que centrará mi discurso es apenas uno de los muchos que en los dominios de nuestra literatura de la Colonia requieren aún más acucioso examen. En otras oportunidades he citado la aseveración de Max Henríquez Ureña, situada en la nota "Al lector" (1962), de su *Panorama histórico de la literatura cubana*: "el estudio histórico de las letras cubanas se encuentra todavía en el período de acumulación de materiales y revisión de valores"; y si lo hago nuevamente es para insistir en la magnitud de ese "todavía" que nos alcanza y compromete.

Poco se ha adelantado sobre los cuentos del *Papel Periódico de la Havana* desde que Roberto Friol los presentara, primero, en breve selección, en la *Revista de la Biblioteca Nacional* (La Habana, enero-abril, 1974) y, varios años después, en muestra más completa, como parte del volumen *La literatura en el "Papel Periódico de la Havana" (1790-1805)* (1990), que preparó junto a Cintio Vitier, Fina García-Marruz y Celestino Blanch. La propuesta de Friol, "la más osada", según Cira Romero (2014), "acerca de los orígenes del cuento en nuestra Isla" (p. 27), seguida por Salvador Bueno en *Cuentos cubanos del siglo XIX* (1975), que comenzaría precisamente con siete de aquellos textos, solo ha conseguido sin embargo un discreto lugar en las páginas de la *Historia de la literatura cubana* (Instituto de Literatura y Lingüística 2002), donde, entre otras notas a propósito de las manifestaciones literarias del *Papel*…, leemos: "Y a partir de la publicación de ciertas relaciones anecdóticas la crítica ha tratado de entrever el inicio embrionario de nuestra narrativa posterior, amén de su desenvolvimiento relativo dentro de la prosa costumbrista" (p. 62).

Que el caso no se reduce a "ciertas relaciones anecdóticas", sino que comprende además las formas del "sueño", la carta, la noticia "científica", el *exemplo*, la fábula y hasta el chiste, se constata sin mucho esfuerzo repasando el conjunto; que ese corpus es, en efecto, un problema que atañe a la génesis de la creación ficcional entre nosotros y no obra de un caprichoso voluntarismo crítico se reconsidera volviendo sobre los límites de definición del género, bajo el cual, en palabras de Marchese y Forradellas (2000), se agrupan

> una serie de formas narrativas que, sin delimitación precisa entre ellas, reciben diferentes nombres —y diferentes contenidos— en la historia, en las distintas lenguas, en los sistemas críticos o, incluso, en la intención de los autores: desde el ejemplo o el apólogo medieval, el cuento o la patraña renacentista españoles, la *novella* italiana, el *novel* o *short story* ingleses, o el *cuento*, *relato* y *narración* que emplean los escritores hispánicos (p. 84).

Más: cuando se revisan algunas de las publicaciones contemporáneas del *Papel*…, de las que se tomaron frecuentemente sus "retazos de literatura", salta a la vista esa misma

diversidad de modalidades narrativas, entre cuyas funciones principales, como en los denominados *rasgos* —históricos, heroicos, filosóficos, morales o de virtud—, estaba la construcción modélica de un sujeto virtuoso e ilustrado, en perfecta consonancia con el objeto explícito de "divertir al Pùblico con utilidad" (n.º VI, domingo 28 de noviembre de 1790, p. 22).

En su libro, lamentablemente aún inédito, en torno a los *diálogos* del *Papel Periódico*… —y sirva aquí la cita de justo homenaje—, la profesora Alina Gutiérrez observaba cómo la posición de principio de los redactores, esto es, la exposición de su amplio programa reformista y de los valores de la ilustración, "acudía de preferencia a una estrategia deliberativa, cualesquiera que fueran los tipos textuales en que se realizara", y también cómo esa propia estrategia se ejercía, bien a través de una argumentación directa, extrartística (*inartificiale*), bien mediante la argumentación indirecta (*artificiale*), que echaba mano de toda clase de géneros y procedimientos discursivos "para elaborar sus tesis artísticamente, por contigüidad o semejanza" (Gutiérrez, pp. 5-6). Es en buena medida en ese orden de articulación formativa y retóricamente suasoria en el que hay que entender los cuentos del *Papel Periódico de la Havana*. Pero ¿de qué cuentos exactamente hablamos?

La colección de Friol agrupa veintiséis textos de distintas calidades y hechuras;[398] dos de ellos fragmentos editados por el antologador: [Noticia de Moka, sobre el Café]

[398] 1. "Noticias sueltas. Raro exemplo de un sonámbulo" (n.º 1, domingo 24 de octubre de 1790), 2. "Carta verídica escrita por un sugeto de la Ciudad de Orihuela á otro su amigo, en que le paticipa de un maravilloso Phenomeno" (n.º 30, 14 de abril de 1791), 3. "Phisiologia. Noticia extraña de una muger moza que envejeció pronto, y bolvió á rejuvenecerse" (n.º 77, domingo 25 de septiembre de 1791), 4. "La gota de agua. Apólogo oriental" (n.º 4, 12 de enero de 1792), 5. "El Diluvio Universal" (n.º 93, jueves 15 de noviembre de 1792), 6. "Historia alegórica" (n.º 8, 26 de enero de 1794), 7. "Las lagrimas de muger por mil cosas pueden ser" (n.º 42, 25 de mayo de 1794), 8. "Paris. Cogrif. Anécdota" (n.º 55, 10 de julio de 1794), 9. [Noticia de Moka, sobre el Café] (n.º 75, 21 de septiembre de 1794), 10. "Panacea universal de las enfermedades del ánimo" (n.º 88, 6 de noviembre de 1794), 11. [Fabula] (n.º 102, 25 de diciembre de 1794), 12. "Sueño" (n.º 9, 29 de enero de 1795), 13. "Acaecimiento singular" (n.º 51, 25 de junio de 1795), 14. "Sueño" (n.º 53, 2 de julio de 1795), 15. [Carta al Editor sobre las qualidades del café y del tè] (n.º 80, 4 de octubre de 1795), 16. "Lo que no es mio vuelva su dueño. Anecdota" (n.º 52, jueves 5 de julio de 1798), 17. "Anecdota" [*Expulsos los tarquinos de Roma*…] (n.º 7, 24 de enero de 1799), 18. "Anecdota" [*En 1853 unas tropas portuguesas*…] (n.º 21, 14 de marzo de 1799), 19. [Un charlatán] (n.º 28, 7 de abril de 1799), 20. "Anecdota" [*Una noche en que la guarnición de Gibraltar*…] (n.º 29, 11 de abril de 1799), 21. "Anecdota" [*Un día que la Duquesa de Brunsswik*…] (n.º 34, 28 de abril de 1799), 22. "Fuerza de la imaginacion" (n.º 37, 9 de mayo de 1799), 23. "Caso ingenioso" (n.º 88, domingo 7 de noviembre de 1802), 24. "Sueño moral" (n.º 97, jueves 9 de diciembre de 1802), 25. "Noticia rara y curiosa sobre la extraña enfermedad, y duracion de un largo sueño" (n.º 10, jueves 2 de febrero de 1804) y 26. [Relato de un viagero] (n.º 38, 12 de mayo de 1799).

y [Carta al Editor sobre las qualidades del café y del tè]; cinco con títulos convencionales: [Noticia de Moka, sobre el Café], [Fabula], [Carta al Editor sobre las qualidades del café y del tè], [Un charlatán] y [Relato de un viagero]; tres, de acuerdo con lo que el mismo periódico consigna, extraídos de diarios españoles: "Carta verídica escrita por un sugeto de la Ciudad de Orihuela á otro su amigo, en que le participa de un maravilloso Phenomeno" (del *Correo de Madrid*, miércoles 22 de septiembre de 1790), "Las lagrimas de muger por mil cosas pueden ser" (del *Diario de Barcelona*, sábado 21 de diciembre de 1793), "Paris. Cogrif. Anécdota" (de *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*, jueves 1 de noviembre de 1787), y uno traducido del inglés, de *The Gentleman's Magazine*: "Acaecimiento singular".

En dos momentos, en los dos prólogos que acompañan el repertorio ("Prólogo al prólogo de los cuentos del *Papel Periódico*" y "Prólogo"), se nos advierte que la procedencia de determinados cuentos es extranjera, aunque la acotación se matice arguyendo que estos "no dejan de pertenecernos, pues sin duda fueron criollas —por el nacimiento o el fervor— las personas que los escogieron para los lectores de la Isla" (Friol 1990a, p. 147). La práctica de los editores del *Papel*… de insertar, muchas veces sin revelar sus referencias, poemas, artículos, relatos y trozos, entresacados de diversas fuentes foráneas, supone una tarea nada fácil para la edición anotada que el periódico ha de tener en el futuro. El celebrado "Sentimientos de religión sobre el espectáculo de la naturaleza", por ejemplo, de los números 4 y 5 del 13 de enero de 1803, que Vitier atribuyó a la pluma de José Agustín Caballero, había aparecido antes en el número 57 (miércoles 18 de abril de 1787) del *Correo de Madrid* (*o de los Ciegos*); y los versos de la "Oda sáfica" [*No te deslumbre, Fausto, la grandeza…*], del n.º 50, 23 de junio de 1791, lo habían hecho en *Memorial Literario Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, de junio de 1789, con las iniciales D. O. M. al pie.

En lo que respecta a los cuentos, he logrado localizar al menos ediciones anteriores de:

- "Phisiologia. Noticia extraña de una muger moza que envejeció pronto, y bolvió á rejuvenecerse", en el n.º 300 del *Diario de Madrid* (domingo 26 de octubre de 1788).
- "Sueño" (n.º 53, 2 de julio de 1795), con variaciones, en el tomo II de *El hombre feliz, independiente del mundo, y de la fortuna ó Arte de vivir contento en qualesquiera trabajos de la vida*, obra escrita en portugués por el padre D. Teodoro de Almeyda y traducida por el Doctor D. Joseph Francisco Monserrate y Urbina (D. Joachín Ibarra, impresor de cámara de S. M., Madrid, 1783).

- "Anecdota" [*Expulsos los tarquinos de Roma*…], en el n.º 87 del *Diario de Murcia* (martes 27 de marzo de 1792).
- "Anecdota" [*En 1853 unas tropas portuguesas*…], en el n.º 64 del *Diario de las Musas* (2 de febrero de 1791).
- "Anecdota" [*Una noche en que la guarnición de Gibraltar*…], con el título "Anécdota graciosa del último sitio de Gibraltar" y variaciones, en el n.º 15 del *Correo de los Ciegos de Madrid* (martes 28 de noviembre de 1786); y también, con el título "Anécdota sacada de una obra periódica y relativa al último sitio de Gibraltar", en el n.º 90 de *Espíritu de los Mejores Diarios Literarios que se Publican en Europa* (lunes 28 de enero de 1788).
- "Anecdota" [*Un día que la Duquesa de Brunsswik*…], con el título "Anécdota prusiana" y ligeras variaciones, en el n.º 203 del *Diario de Madrid* (miércoles 22 de julio de 1789).
- "Fuerza de la imaginacion", en *Fuerza de la humana fantasía. Tratado escrito en italiano por Luis Antonio Muratori y traducido al castellano por el bachiller D. Vicente María de Tercilla* (Imprenta de D. Manuel Martin, Madrid, 1777).

En resumen, siete textos, que, con los tres aludidos cuyas fuentes sí se indicaron en la publicación, suman diez, provenientes del ámbito editorial español, a los que nuevas búsquedas podrían, desde luego, añadir más. Por otra parte, como si esta no fuese ya cuestión bastante ardua, es preciso preguntarse, toda vez que Friol no declaró sus criterios de selección, qué razones le hicieron no incluir en el corpus la anécdota de Pharamundo, primer rey de los franceses (n.º 11, domingo 31 de octubre de 1790), el "Sueño" [*Acababa de leer un día las obras del bello Catulo*…] (n.º 53, domingo 3 de julio de 1791), la "Anecdota" (n.º 66, jueves 16 de agosto de 1792), el "Exemplo de una esposa que supo querer a su marido" (n.º 76, domingo 26 de septiembre de 1802), "Prontitud ingeniosa" (n.º 83, jueves 21 de octubre de 1802), "Exemplo maravilloso de virtud" (n.º 87, jueves 4 de noviembre de 1802), "Agudeza" (n.º 6[¿?], jueves 28 de julio de 1803), "Oportunidad" (n.º 79, jueves 29 de septiembre de 1803), "El incurable" (n.º 81, jueves 6 de octubre de 1803), "Heroycidad del dictador Camilo, en la plaza y ciudad de Faleries" (n.º 89, jueves 3 de noviembre de 1803) o "Moda del día" (n.º 22, domingo 17 de marzo de 1805), entre otros, en estructuración y tono, similares a los escogidos. No obstante, el cuestionamiento de la selección de marras conduce al de las maneras en que la historiografía literaria cubana ha trazado el devenir del cuento, ignorando por lo general su volubilidad y sus enlaces e intercambios con la literatura didáctica, de viajes, la epístola o el articulismo de costumbres. [Carta crítica de la vieja niña] (n.º 28, 7 de abril de 1791) o "Relación irónica que hizo un curioso

de los estudios de Madrid por los años de 1786…" (n.os 43, 44 y 45, del 2, 6 y 9 de junio de 1799), en los que se enmarca ficcionalmente el discurso, con acontecimientos, personajes y diálogo, son susceptibles de ser leídos también como cuentos; y algo semejante puede decirse de "El Crepúsculo. Correo político económico del Parnaso" (miércoles 31 de diciembre de 1800) y de [Verdadera y natural figura] (9 de febrero de 1802), ambos de *El Regañón de la Havana*, para no atenerme solo al *Papel*…

En el campo de las preocupaciones y discusiones científicas, económicas, agrícolas, religiosas, que jalonan el periódico y que se ocupan tanto de la supuesta malignidad de la yuca, como de los partos de mulas en los climas calientes, los cuentos resultan a ratos piezas lúdicas o ejemplarmente complementarias dentro de esferas particulares de debate e interés. Así sucede con "Raro exemplo de un sonámbulo", recordémoslo: "En Nueva York soñó una persona que estaba cogiendo páxaros. Por la mañana al levantarse halló en su cama un nido entero de golondrinas. Las había cogido la noche pasada en las vigas de su casa adonde subió por una escala muy alta. Los que estudian la historia del hombre pueden apuntar esta noticia para ayudarse en sus meditaciones"; considerado no solo precursor del relato fantástico decimonónico en Hispanoamérica, sino también del "modernísimo microcuento", al tiempo que "advertencia del cambio ideológico que barruntaba el ocaso de la Ilustración y la incorporación a una etapa de reestructuración de los esquemas en la cultura occidental" (López Martín 2009, pp. 300-301). Si López Martín pone a gravitar alrededor del texto las interrogantes "¿Cómo clasificamos las cosas abstractas o menos tangibles? ¿Hasta dónde llega la potencialidad de las facultades humanas? ¿Qué ocurre con los hechos que afectan a la actividad humana pero que están lejos de su autoridad? ¿Cuáles son nuestras certezas?" (Id.), para Friol (1990b):

> Este "raro exemplo" sugiere varias cuestiones. ¿Soñó el sonámbulo que cogía pajaros antes de subir por la escala a coger el nido de golondrinas, o el sueño fue simultáneo con la acción? Teniendo en cuenta el extraordinario consejo que se da a "los que estudian la historia del hombre", la primera hipótesis nos llevaría a pensar que el sueño —valga decir la fantasía, la visión o la imagen poética— precede como impulso onírico a los hechos del hombre; según la segunda hipótesis, no es ya que, como intuyeran Calderón o Shakespeare, la vida sea sueño o esté hecha de la sustancia de los sueños, sino que la realidad es doble o se vive simultáneamente en dos planos: uno objetivo y otro fantástico (p. 148).

La indagación sobre los bordes de la ciencia y la razón, a un paso de los cuales se abren los abismos de lo desconocido y lo extraño —los curiosos fenómenos del Estevan de

Orihuela, cuyo "cuerpo regular" se redujo a tres palmos de estatura, y Margarita Verdút, de la Bastida de Fevillans, que cayó en estado de "anticipada decrepitud"—, era empresa de suma importancia y en tal sentido figuran a su vez las noticias "Anatomía. Extraña superfetación, ó concepción segunda de una muger casada" (n.º 15, domingo 20 de febrero de 1791), "De Londres" [noticia sobre la exitosa transfusión de sangre de novillo a perro] (n.º 39 domingo 15 de mayo de 1791), "De París. Declaracion de Madama de Testar" (n.º 51, domingo 26 de junio de 1791) o "De París. Nuevo método inventado para escribir con tanta prontitud como se habla" (n.º 58 jueves 21 de julio de 1791).

Quizás no sea ocioso señalar que el tema del sonambulismo y del sueño fue también motivo de análisis para los lectores del *Correo de los Ciegos de Madrid*, según evidencian las especulaciones de un anónimo que escribe:

> Si la vida no es efectivamente un sueño, como lo cree uno muchas veces, quando cabila ó repara sus acaecimientos anteriores: y si el sueño es un parasismo de la vida, como muchas veces quieren, ¿en qué consiste que algunos hablan, ven, oyen, andan, y se manejan casi con total acierto durmiendo, y los mas piensan mejor, aunque con las frasiones mas vivas entre sueños, llegando la naturaleza hasta la mas perfectas de sus funciones: quando por el contrario, si despierto cierra uno los ojos, y detiene la reflexión en la memoria de lo pasado, no encuentra diferencia alguna al querer compararla con la de los sueños que haya tenido? (Anónimo 1786, p. 40).
>
> Por más que he leído y meditado, no he podido darme una completa definición y explicación del sueño y de los sueños (n.º 10, viernes 10 de noviembre de 1786, p. 40).

Sin embargo, parece que con "Raro exemplo de un sonámbulo" estaba sobre todo en el ánimo de los editores el propósito de rebatir los postulados de Buffon, referidos en la contestación a un crítico del "cuentesillo", que publicó el número VI del 28 de noviembre de 1790:

> El ridículo desdén con que V. ha tratado [se le replica] el pasage del sonámbulo, prueba que V. ni se conoce à sí mismo. El Conde de Buffon, naturalista de línea, juzga que nuestras almas carecen de ideas mientras dormimos; se hace cargo del fenómeno de los sonámbulos, atribuye sus acciones à la renovación material de las sensaciones, y dice son más estólidos que un idiota, porque solo tienen en exercicio una parte de los sentidos. Consideremos ahora el exemplo de nuestro sonámbulo: el Inglès quiso coger golondrinas, tuvo el conocimiento del lugar donde podia

> hallarlas, supo era preciso una escalera para alcanzarlas, la traxo, y la puso en el parage mismo donde estaba el nido: querer, conocer, saber y dirigir los movimientos de cuerpo hàcia la escalera, y hàcia la parte del techo son operaciones del alma. Vaya que este cuentesillo ò destruye el sistema de Buffon, ó equivoca las pruebas de la racionalidad del Alma: Ay que no es nada! (n.º VI, domingo 28 de noviembre de 1790, p. 22).

La posibilidad de someter a escrutinio y contraste la conducta y acciones de esta vida que las narrativas del sueño facilitaban —no se olvide aquella recomendación final del "Sueño" del 29 de enero de 1795: "Que cada uno meta la mano en su corazón, y considere lo que hace"— era coherente, aunque por otra vía, con la crítica de las costumbres y el recorte moralizante del individuo, que —apártense, tahúres y petimetres— debía evitar los excesos de la moda, del juego, la estupidez o el sacrificio del entendimiento exigido por el Dios del Amor ("Sueño", del 2 de julio de 1795), para emplearse en actos de civilidad y heroísmo.

No en balde *El Amante del Periódico*, abriendo fuego contra ese "engendro", el "hombre muger", inquiría: "¿Si se ofreciera defender á la Pátria, que tendríamos que esperar en semejantes Ciudadanos o Narcisillos? ¿Podrá decirse que estos tienen aliento para tolerar las intemperies de la Guerra? ¿Como han de ser varones fuertes y esforzados […] los que asi ostentan su ánimo mujeril y apocado?" ([Carta crítica del hombre muger], n.º 29, 10 de abril de 1791, p. 116). Aun por encima de los desórdenes de moralidad aparejados al cortejo, que traía consigo el petimetre, lo más preocupante era "la Nobleza mal entendida" del personaje, su inconveniencia e inadecuación en los marcos del proyecto de modernización y desarrollo de la colonia que los redactores del *Papel*… y miembros de la Sociedad Patriótica gestaban: "De todo lo dicho se deduce que el mejor modo de hacernos útiles á la sociedad, es apartarnos del ocio, y aplicarnos a la labor para no ser unos infelices proselytos del vicio. Nuestros fértiles y abundantes campos nos están brindando unas tierras pingües, que no necesitan más que aplicar la mano para brotar el fruto abundantemente que remedie nuestras indigencias". ([Carta sobre la Nobleza mal entendida], n.º 22, 17 de marzo de 1791, p. 89); otro modo, en claros endecasílabos: "No en vivir a delicias entregado, / Ni en escuchar de amor dulces querellas, / Son las señales dignas quanto bellas / De aquel que noble quiere ser llamado" ("Soneto", n.º 21, 13 de marzo de 1791, p. 84).

Una aspiración de hombre, en definitiva, compuesto de *virtus* romana, disciplina castrense y luces, tan admirable como el joven Mucio Escévola, en la "Anécdota" del 24 de enero de 1799, capaz de introducir la mano en la hoguera para demostrar "quan poco cuidado tienen del cuerpo los que buscan la gloria"; mientras, la sátira más o

menos coordinada de la mujer, que atestiguan "Correctivo para las Señoras Mugeres que indistintamente y sin cautela, traban conversación con toda clase de hombres" (n.º 59, 24 de julio de 1794), "Apología de la chachara de las mugeres" (n.º 79, 1 de octubre de 1795), [Sátira contra las mugeres havaneras que concurrieron á ver ahorcar a cinco reos] (n.º 80, 4 de octubre de 1795), se acomodaba asimismo a los cauces del relato: "Las lagrimas de muger por mil cosas pueden ser y "Sueño moral". La fábula de "La matrona de Éfes", popularizada por *El Satiricón* de Petronio y repetida en ejemplarios y fabularios medievales, contaba en la versión de *El Fortmager de Collespina* con una introducción y un cierre de redoblada misoginia: "Dueño de mi corazon: dias pasados lei un caso de una muger ó duende, de falsa voluntad, y corazón fingido; me dió tanto que sospechar sobre aquel sexô, que jamás tengo de fiarme de sus apariencias: porque al fin de quantas premisas lleven á vender, sean risas, sean lágrimas, sean amantes florecitas, sean desdenes; siempre formo la conclusion, que todo es humo, todo viento, y todo ligereza; solo con saber, que *las lágrimas de muger por mil cosas pueden ser* (n.º 42, 25 de mayo de 1794, p. 156). "Sueño moral" descubría el desfile de mujeres que, rendida su ciudad por "grande exército", antes que salvar a sus maridos, optaron por cargar a sus espaldas los bienes de su frivolidad y concupiscencia.

Después de "Raro exemplo de un sonámbulo", acaso no haya en todo el periódico cuento más rico y atrayente que "El Diluvio Universal, firmado por El Tariminauta e impreso en el número 93 del 15 de noviembre de 1792. El texto provocó la irritación de las autoridades eclesiásticas habaneras y originó un proceso cuya documentación, por fortuna, se encargó de reunir y transcribir José Augusto Escoto. La respuesta casi inmediata de la Iglesia, en auto del 17 del propio mes, denunciaba la "culpa grave" de hacer "abuso impíamente opuesto de los pasages, q[e] para nuestra santificación están contenidos" en la Escritura Sagrada (Auto, citado por Escoto 1990, p. 332) y ordenaba que se citara a comparecer al impresor D. Francisco Seguí, a fin de que asumiese su responsabilidad y declarase el nombre del autor oculto tras seudónimo. Pero ni Seguí ni el gobernador D. Luis de las Casas dijeron entonces conocer su identidad, pretextando ambos que los papeles que se les remitían ordinariamente venían por medio de "Criados desconocidos y casi siempre sin la subscripción del Autor" (p. 339), lo cual puede tenerse por indicio de que El Tariminauta fuera persona en realidad perteneciente o allegada al círculo de los redactores y el cuento no hubiese sido copiado, como otros, de algún diario europeo.

La escena doméstica, en medio de un torrencial aguacero que se filtra en la estancia por la techumbre, las paredes, los quicios, y amenaza con cubrir bajo la inundación al narrador, su mujer y sus hijos, un perro, un gato, un mono, "dos tomeguines de nido" y un gallo "que gritaba más que todos los Diablos", se transforma progresiva e

irónicamente en el espacio de la representación bíblica. Las tarimas donde duermen los niños se tornan arca; la semejanza y la figuración —"En efecto inmediatamente me figuré que yo era (como realmente soy) uno de los hijos de Noé"— precipitan la experiencia directa del Diluvio, solo que salpicado de apuntes absurdos, ridículos, risibles: un patriarca lloroso por los que perecían en el agua, aunque dejasen "lavada su culpa con la pena corporal", un ángel que trae en la faldriquera varias estampas de los almacenes de la Providencia" o maneja, con un delgado cordelito, "como si fuera un papagallo, el cuerpo inmenso de un cometa", el astrónomo inglés William Whiston, "montado á caballito sobre el tubo de un Telescopio de más de quarenta varas de largo" y luchando desesperado por subir a bordo. Ese "sabor volteriano" que, a juicio de Escoto, el autor debió de haber hallado "en los Comentarios de la Biblia y otros escritos que el famoso satírico francés dirigió contra el Cristianismo" (Escoto 1990, p. 340). Además del uso libérrimo del pasaje, no toleraría tampoco el obispo Trespalacios la fusión de personajes de la cultura clásica con el plan providencial en el que, colmo de colmos, participaba el emperador Tiberio, pues —es lo que dice el ángel— "si el hombre no pudiera ser malo, no pudiera ser libre" (p. 477). El gallo cuyo canto devuelve al protagonista al espacio familiar, juguetona apropiación de aquel signo de la traición de Pedro, termina en "magnífico caldo": festejo del fin de la travesía y del cuento, donde de nuevo se difuminan las márgenes de lo real y lo soñado o imaginado, de lo sublime y lo pedestre.

Visiones y alegorías —ahí está la "Historia alegórica" del temerario Philemón que Julio Le Riverend interpretó como alusiva a Cuba—, anécdotas, cartas y fábulas de provechosa ejemplaridad alternaron en el *Papel Periódico de la Havana* con los mejores métodos para el fomento de la agricultura y el comercio, con las noticias sobre los más actualizados enfoques y procederes científicos, con los anuncios de entradas de embarcaciones, ventas de esclavos, alhajas y bestias, para beneplácito de una clase que se leía a sí misma cada domingo y cada jueves, junto a la taza de café o de chocolate. Donde podía reportarse la pérdida de un "negrito de 9 a 10 años, dientusito, con unas cicatrices en la barriga" (n.º 99, domingo 9 de diciembre de 1792), el "relato de un viagero" censuraba la relajación en el tratamiento y la educación de los sirvientes; donde la medicina o la física probaban su eficacia, circulaban también la ocurrencia increíble, el sucedido insólito e inexplicable. "En Nueva York soñó una persona que estaba cogiendo páxaros": he aquí un buen tema para discutir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anónimo: ["Si la vida no es efectivamente un sueño"], *Correo de los Ciegos de Madrid*, n.º 10, viernes 10 de noviembre, 1786, p. 40.

Escoto, José Augusto: [Documentos relacionados con el proceso eclesiástico-legal a que dio origen la publicación en el *Papel Periódico…* del cuento "El Diluvio Universal"], en Cintio Vitier, Fina García-Marruz y Roberto Friol (selección y textos introductorios), *La literatura en el "Papel Periódico de la Havana" (1790-1805)*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1990, pp. 329-340.

Friol, Roberto: "Prólogo", en Cintio Vitier, Fina García-Marruz y Roberto Friol (selección y textos introductorios), *La literatura en el "Papel Periódico de la Havana" (1790-1805)*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1990, pp. 148-149.

_____: Este "raro exemplo" sugiere… (nota al pie), en Cintio Vitier, Fina García-Marruz y Roberto Friol (selección y textos introductorios), *La literatura en el "Papel Periódico de la Havana" (1790-1805)*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1990, p. 148.

Gutiérrez Grova, Alina: "Diálogos havaneros. Ensayo de dos restituciones" (mecanuscrito inédito).

Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo Valdor. Ministerio De Ciencia, Tecnología Y Medio Ambiente: *Historia de la Literatura Cubana. Tomo I. La colonia: desde los orígenes hasta 1898*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002.

López Martín, Lola: "Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo xix" [tesis de doctorado], Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2009.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas: *Diccionario de crítica, retórica y terminología literaria*, Editorial Ariel, S. A., Barcelona, 2000.

Papel Periódico de la Havana (1790-1805). Colección Cubana, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana.

Romero, Cira: "Prólogo", *Los cuentos de "La Habana Elegante"*, Editorial José Martí, La Habana, 2014, pp. 5-32.

Vitier, Cintio, Fina García-Marruz y Roberto Friol: *La literatura en el "Papel Periódico de la Havana" (1790-1805)* (selección y textos introductorios), Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1990.

José Antonio Baujin[399]

El tema colombino y la reflexión carpenteriana sobre Historia y poder

José Antonio Baujin (Cárdenas, 1970). Profesor, editor y ensayista. Doctor en Ciencias Filológicas por la Universidad de La Habana. Es Profesor Titular de dicha institución. Entre disímiles responsabilidades académicas que ha desempeñado, fue decano de la Facultad de Artes y Letras (2006-2013); director de Publicaciones Académicas de la Universidad de La Habana y de su Editorial UH. Desde febrero de 2021 es vicerrector de Extensión Universitaria.

Dijo Francisco de Quevedo que "el agradecimiento es la parte principal de un hombre de bien". Y Cervantes sentenció en su *Quijote* que "el agradecimiento que solo consiste en el deseo es cosa muerta, como es muerta la fe sin obras". Sean mis palabras iniciales dirigidas a agradecer a los miembros de la Academia Cubana de la Lengua el honor que me confieren al elegirme para formar parte de una institución que, con la fuerza del prestigio granjeado tanto en la arena nacional como en su cometido de embajadora de nuestra cultura más allá de sus fronteras, ha de afrontar dignamente los muchos y grandes retos que la hora actual sitúa en el camino del cumplimiento de sus misiones.

Soy, de profesión y naturaleza, un profesor en el que se funden la pasión por la docencia, la investigación y la gestión editorial; y la enseñanza presupone al alumno. Estudiante he sido de muchos de los que en la historia reciente han compartido la honra de pertenecer a la Academia. En algunos casos, su magisterio se ha materializado en las aulas universitarias y, en otros, en el diario de la vida profesional, con la palabra oral o escrita y con modelos de actitud. A ellos, en medida considerable, y a otros grandes maestros con los que la vida me premió, corresponde el mérito de que me encuentre en este trance feliz.

Es el caso de Pablo Armando Fernández. En lo adelante ocuparé su silla N, consciente de la imposibilidad de sustituirlo. De su *Otro golpe de dados* tomo este fragmento

[399] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 23 de septiembre de 2022.

que lo caracteriza a cabalidad: "Su erudición histórica y haber vivido a la intemperie: a jubón quitado en el vórtice de uno de los cataclismos mayores de su tiempo […], que lo arrastró a todos los vértigos, le suministraban sus argumentos; la audacia de su carácter y de su lenguaje le inspiraba aquellas palabras en las que apoyaba sus convicciones". En Pablo Armando encuentro otro paradigma de honestidad intelectual, de raigal vocación de servicio a la cultura, de compromiso con Cuba, puesto a toda prueba. Lo evoco ahora, en una tarde de excepción, en casa de Lisandro Otero y Nara Araújo, con Reynaldo González y Rogelio Rodríguez Coronel, hablando de la Academia Cubana de la Lengua, de la actualización de fines y estrategias en tiempos que José Martí llamaría nuevamente de "renquiciamiento y remolde". Cuanto dijo entonces constituye programa de pensamiento y acción que asumo completamente, pues, como referí del más grande genio literario de nuestra lengua, un agradecimiento que no solo es deseo, pues sería cosa muerta, ha de venir acompañado de obras conjurantes de los demonios que nos acompañan.

He escogido como tema para la disertación de hoy el carpenteriano asunto colombino, o, para adelantar parte de mi tesis y ganar en precisiones, me interesa la dilucidación sobre el proceso de beatificación de Cristóbal Colón y su empleo por parte de Carpentier, que motiva la reflexión sobre Historia y poder como centro de la atención de *El arpa y la sombra*. Se la dedico, especialmente, a una gran maestra, la Dra. C. Graziella Pogolotti, a quien debo un estudio de más largo alcance sobre la última novela publicada por Carpentier, del que este trabajo forma parte.

Desde su origen, el pensamiento sobre América Latina y el Caribe se ha conformado a partir de una serie de elementos gravitatorios, de grandes complejos de problemas que atienden la propia idea de la existencia de "América", su devenir, presente y proyección. La identidad —singular, múltiple, real-fantástica… inaprensible al final—; la integración regional —el todo continental y sus agrupamientos, materia central para los ideadores de una América poscolonial desde el siglo XVIII y sobre todo a partir del XIX—; la contradicción civilización-barbarie desde los postulados civilizatorios europeos dominantes; la condición de-pos-colonial, que conduce a la convicción de un proceso de independencia inconcluso aún. Estos núcleos proliferantes se sustituyen, yuxtaponen, enlazan e interconectan a través del camino de búsquedas de lo latinoamericano y caribeño, y cortan transversalmente toda la ruta de encuentros y desencuentros entre los miembros de ese conglomerado continental y de estos con la otredad internacional —europea, africana, norteamericana, fundamentalmente—.

El pecado original está en la partida de nacimiento colonial, a la luz de la cual se ha conformado, en lo esencial, la memoria. Los relatos iniciales y sostenidos en el tiempo sobre Latinoamérica y el Caribe los debemos a la mirada ajena, a su descripción,

narrativa y traducción. La Historia nos permitió conocer las impresiones primeras de los europeos sobre las culturas que encontraron en el que llamaron Nuevo Mundo; impidió, empero, conocer las de los habitantes de estas tierras sobre los hombres venidos del otro lado del Charco, que solo nos quedan a partir de la deducción, de la simple conjetura, de la imaginación o de la interpretación interesada del europeo. Este usurpó la voz de los habitantes originales del continente e impuso una lengua ajena que en lo adelante monopolizó la comunicación.

Ese origen americano comienza como impostura. El imaginario del descubrimiento europeo nos modeló como mezcla del mundo oriental perseguido, de lectura de viajes reales e imaginados, con mucho de estereotipos, exotismos y fantasía. Se le uniría la traducción conseguida por los cronistas de Indias de la realidad insólita encontrada en esta parte del orbe, que los dejó sin los referentes adecuados para aprehenderla, un universo cultural sin nombrar en las lenguas conquistadoras. La extrañeza frente a lo desconocido desembocó en envión sobre la nueva realidad de mitos y obsesiones europeas que se remontan a la antigüedad greco-latina.

1492 es la fecha de esa partida de nacimiento, acompañada por nociones que la califican de "Descubrimiento"; "encuentro; "choque"; "encontronazo"; "inicio de la conquista, del etnocidio y del ecocidio" de América. Comenzaría entonces una "lucha sin tregua posible, que oponía el Hombre de los Tótems al Hombre de la Teología", como declara el narrador de *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier (1963, p. 293).

Cristóbal Colón, la figura de principalía histórica en el acontecimiento, resulta tan enigmática, con tantas lagunas biográficas —su nacimiento, formación y creencias religiosas han ocasionado debates "bizantinos", por ejemplo, y ni siquiera hay consenso sobre su imagen física— y con personalidad tan contradictoria que ha obligado sistemáticamente a polarizaciones valorativas: codicioso o místico; honesto o farsante; instrumento de la ciencia y de la Historia, o bien místico, elegido, "Portador de Cristo".

Se conocen testimonios de la entusiasta recepción europea de la noticia del desembarco de Colón en tierras muy lejanas. Considérese que la primera carta de Colón a su regreso a la península ibérica en 1493 fue publicada nueve veces en el mismo año. Mas, la creencia del Almirante de haber alcanzado por el oeste las islas de las Indias (Asia) suscitó cierto escepticismo —se le llegó a llamar "italiano burlador" —. Algunas de las interpretaciones de los viajes de Colón ilustran la hipertrofia de la consideración que ha merecido:

- Halló un continente desconocido y esa era su intención. Experticia marinera, investigación profunda, intuición y arrojo le consiguieron el éxito de su empresa.

- Se aprovechó de un territorio cuyo conocimiento anterior fue perdido u olvidado: las legendarias Hespérides, la mítica Atlántida o las nuevas tierras de los versos proféticos de Séneca.
- Descubrió América por casualidad o accidente.
- El acto atribuido a él no corresponde a lo que conscientemente realizó, pues nunca llegó a entender a dónde había arribado.
- Es un segundo descubridor de América, pues usurpó el papel que correspondía al anónimo piloto de una nave —también calificado como "prenauta" o "protonauta"—, de la que perecieron todos sus tripulantes, y había llegado al otro lado del Atlántico. El piloto, antes de morir casi en brazos de Colón, le dio detalles sobre las tierras descubiertas, incluyendo distancias marítimas para llegar allí, vientos y corrientes.
- América fue un redescubrimiento colombino, según Humboldt, pues, por ejemplo, los normandos la habían descubierto primero. A esto hay que añadir las investigaciones que documentan muchos otros contactos previos entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Un *dossier* publicado por *Cuadernos Hispanoamericanos* en 2019 da debida cuenta de cuánto se conoce hoy de tales viajes (Maura 2019).

Pero más allá del indiscutible protagonismo de Colón en el Descubrimiento europeo de América, son sus escritos los que tienen mayor interés y han impactado más el universo latinoamericano y caribeño; en particular, su *Diario de navegación*. Ya es casi un lugar común identificarlos como momento inicial, genotextual, para nuestra escritura latinoamericana en lengua española y en letra alfabética. Constituyen "el grado cero de la escritura —al estilo occidental— en el continente" (Lienhard 1990, p. 33); "umbral de nuestra poesía" como defendía Lezama Lima (2002, p. 3), "cuyos peculiares modos de funcionamiento discursivo se retomarán en las crónicas de Indias y más tarde en la nueva novela latinoamericana, en una serie de gestos inequívocos e inventivos que se nos presentan como ingredientes seminales de la creación imaginativa en Latinoamérica" (Scarano, Marione y Tineo 1997, p. 18). Se trata de una escritura que no puede evitar la cita que termina escamoteando la realidad en un ejercicio profundamente desleal. La América de Colón es esa posibilidad que se anuncia, por ejemplo, en los textos de Séneca y Marco Polo; por lo tanto, opera su imagen como reactualización de una ficción.

Pero de la autoría propiamente de Colón se conservan escasos documentos. Los *Diarios* de Colón que conocemos son obra, como se sabe, del padre Las Casas: libro-copia recreada, traducción de la traducción, realidad-ficción cosmovisiva, tal es la materia de fundación de nuestra Historia.

Es lógico, entonces, que el motivo colombino, con la carga asociada del proceso de colonización y conquista del espacio americano, resulte periódico en las letras del continente. En el tratamiento se va de la lejana evocación de los textos, pasando por la cita explícita o más o menos velada, hasta la deformación hiperbólica. Responde a la necesidad de volver sobre el mito de origen de la cultura y de rescribir ese origen. Y es que la literatura latinoamericana, desde su comienzo con el diario de navegación colombino, se mueve en torno a una angustia: el reconocimiento de América pasa por su entendimiento como no lugar, o bien, lugar literario donde la letra funciona como una suerte de prólogo para lo real. Porque su inicio no es más que una repetición; la escritura latinoamericana conserva esta huella de una escritura anterior hasta que la huella se repite como un estigma. El Nuevo Mundo viene a mostrar, entonces, dos rostros presumiblemente distintos: el que viene de la tradición europea y el reinventado por la escritura americana. La marca de la expresión latinoamericana estaría acaso en la difracción de la idea de América, esa que no se llega a aprehender, porque siempre se escurre. Como sentencia Roberto González Echevarría (1983):

> La narrativa hispanoamericana está marcada por la Historia desde sus comienzos, porque el descubrimiento y colonización de América fueron sucesos tan perturbadores que rompieron los moldes de la historiografía europea […], a menos que se viera su inserción en la Historia como un acontecimiento de proporciones y efectos análogos al nacimiento de Cristo, la caída de Roma o alguno de los hechos mayores que articulaban la armazón de la Historia. Es por ello por lo que la historia de América ha sido escrita, con frecuencia, al margen de la historiografía oficial, por la literatura. Aparte de este dilema formal, de incalculables efectos, la historia de Hispanoamérica […] se ha escrito siempre desde la posición interesada de las metrópolis, que hacen aparecer todo ese vasto mundo creado por el colonialismo como un mero apéndice de las corrientes históricas de Occidente. La narrativa hispanoamericana —desde Garcilaso de la Vega el Inca y Felipe Guamán Poma de Ayala— se ha ocupado de rescribir esa historia mediante giros al parecer insólitos (p. 253).

Alejo Carpentier lidera ese proceso en la narrativa latinoamericana del siglo xx. Afirmar la autonomía de su cultura con respecto a la europea se convirtió en su obsesión desde que tempranamente asumió como tarea en el reino de este mundo desvelar la historia americana, rescribirla si era preciso, situarla en el mapamundi con voz propia, construir la memoria colectiva desde perspectivas descolonizadas. Dirá al respecto: "empecé a verlo todo en función americana: la historia, los mitos, las viejas culturas que

nos habían llegado de Europa" (Carpentier 1984, p. 104). La novela se le presentaba como espacio idóneo de desarrollo de su proyecto escritural, en tanto "su función cabal […] consiste en violar constantemente el principio ingenuo de ser relato destinado a causar «placer estético a los lectores» para hacerse un instrumento de indagación, un modo de conocimiento de hombres y de épocas" (Carpentier 1984, p. 8).

Si ordenáramos las obras narrativas de Carpentier en función de la cronología histórica de América Latina y el Caribe, conseguiríamos un revolucionario discurso sistémico del devenir del continente. De "Los advertidos" a *La consagración de la primavera* se recorre la historia latinoamericana y caribeña del mundo prehispánico a la primera derrota del Imperialismo en nuestras tierras con la victoria de Girón, sin las cegueras de aldeanismos culturales y sin la castración de la subalternidad genuflexiva ante los poderes coloniales e imperiales. Carpentier interroga el pasado y al narrarlo lo reinventa.

El arpa y la sombra (1979) es la última novela publicada por Carpentier. Novela breve, pero de una densidad considerable. Desde su aparición ha contado con el favor unánime de crítica de prácticamente todos los lugares del orbe. Un breve repaso sobre contenido y estructura ayudarán a entender mi propuesta de lectura.

Estructurada en tres partes, se inicia en 1868, cuando el papa Pio IX se dispone a firmar el documento que abre el proceso de beatificación de Cristóbal Colón, que conduciría a su consagración como santo. La parte central de la novela remite al momento en que el Almirante de la Mar Océana en trance de muerte repasa su vida y construye el discurso que pronunciará ante el padre que vendrá a dar la extremaunción, o, dicho de otro modo, se entrega a la elaboración de la imagen de sí con vista a su trascendencia, mientras resulta un ensayo desmitificador del hombre y su obra. El último segmento del libro vuelve a las estancias vaticanas alrededor de 1890, cuando León XIII es el representante terrestre de Cristo y se procede a las conclusiones del proceso colombino por la Sacra Congregación de Ritos, que, finalmente, falla en contra.

Después de ardua revisión, la casi totalidad de la crítica lee el texto como la novela carpenteriana dedicada a Cristóbal Colón. El escritor cubano, de esta forma, se inserta en la nómina de las letras continentales que retoman los viajes colombinos y la figura del Gran Almirante como centro de la narración (en su libro Scarano, Marione y Tineo [1997, p. 41] reconocen cerca de quince relatos hispanoamericanos, a los que habría que sumar otros más recientes).

Varios factores propician esa lectura; entre ellos: la serie literaria aludida —de hecho, muy cercanas en el tiempo a la novela de Carpentier, y en diálogo con ella, se encuentran *Los perros del paraíso* (1983) de Abel Posse y *Vigilia del Almirante* (1992) de Augusto Roa Bastos—; comentarios de Carpentier a la salida de la novela que apuntan a su interés en la figura colombina; la extrañeza frente a la elección del personaje

por parte del cubano, en tanto declaró siempre la poca viabilidad para el novelista de escoger personalidades históricas muy conocidas para ficcionalizarlas; Colón referido, como personaje de carne y hueso o como espíritu, como sombra invisible, atraviesa toda la novela; la parte central de la estructura textual, y la más extensa, lo tiene como protagonista evocando pensamiento y acción propios mientras espera el suministro de los Santos Óleos… Un elemento de la mayor importancia, que constituye una audacia de la escritura carpenteriana, es que, tras la voluntad de deconstruir al personaje histórico apoyándose rigurosamente en la cronología vital, en textos suyos (los *Diarios*, fundamentalmente) y en anécdotas personales clave y muy trabajadas por la historiografía, y con un estilo marcado por la ironía, el humor y el sarcasmo, Carpentier logra la humanización de una figura acostumbrada a ser presentada dicotómicamente: como héroe de pedestal o como villano. Se llega a pensar a Colón como *alter ego* del novelista y, en tal caso, autobiografía, balance de vida de Carpentier, constructor de ficciones e imposturas, con máscara colombina, y, enfermo, también sabedor de la proximidad de la muerte (González Echevarría 1986).

Pero *El arpa y la sombra* no es la novela de Cristóbal Colón o, para expresarlo de otro modo, Colón es el pretexto para reflexionar sobre construcción de la Historia y ejercicio del poder. El gran marco de la novela, reforzado por sugerentes guiños del narrador (pensemos en el título del relato y los epígrafes empleados), sitúa el centro temático en el proceso previo a la canonización posible en dos momentos de la segunda mitad del siglo XIX: apertura y cierre de un proyecto neocolonial que acarició Pío IX, como advirtieron Donald Shaw (1985) y Luisa Campuzano (2005). Es lectura que Raquel Arias Careaga (2008) en el magnífico estudio preliminar a su edición de la novela:

> Como narración histórica que es, la última novela de Alejo Carpentier está dedicada a un hecho histórico, pero no hay que caer en el error de pensar que estamos ante un texto sobre el descubrimiento de América o sobre su principal protagonista. *El arpa y la sombra* es la historia de la canonización que no pudo ser, es el relato del proceso a que fue sometida la figura del descubridor de América para convertirla en un referente católico mundial, ecuménico. Imposible no ver en el intento de elevar la figura de Cristóbal Colón a los altares un ejemplo de lo real maravilloso, y es precisamente ese proceso el que interesa al novelista (p. 25).

Carmen Vásquez, excepcional asistente de Carpentier en el proceso de investigación de sus novelas de los años setenta, en un importante artículo para comprender fuentes esenciales utilizadas para la elaboración de la novela ("De arpas, sombras, expediciones y

otras aventuras: apuntes sobre la génesis de una novela", 2007a), revela las intenciones autorales:

> En el principio la novela debía constar de una parte principal, dedicada a Cristóbal Colón, y […] una segunda, […] que narraría los esfuerzos de algunos escritores franceses por hacer canonizar al descubridor durante el papado de Pío IX. Los intentos de canonización parecían insólitos y a Alejo Carpentier esto no se le había escapado. A su deseo, ya viejo, de escribir sobre Colón, se le había añadido un nuevo matiz, una nueva perspectiva… nada inventada, sino que muy real: la de que se pudo una vez tener en el santoral a una nueva figura: a San Cristóbal Colón. // […] El 5 de febrero de 1976, cuando Carpentier me pidió que hiciera las primeras investigaciones sobre el tema, me indicó cuál iba a ser el punto de partida generador de su nueva novela. Esta debía contar los intentos de canonización con todos sus prolegómenos, analizar los documentos defensores para lograrla, relatar un proceso de derecho canónico para luego hacer que el tribunal dictara una sentencia negativa. Conclusión: el esfuerzo desde el comienzo se había comprobado como algo inútil. Después de todo: "¿A quién podría ocurrírsele canonizar a un marino?", se preguntaba… […] El fracaso de la decisión vaticana se explicaba ya desde el comienzo. Todo había sido inevitable, porque las premisas habían sido falsas y las pruebas solo podían confirmar esta falsedad. San Cristóbal Colón no existiría jamás.

El proceso de beatificación nunca llegó a desarrollarse y este es elemento esencial para conocer el taller escritural de Carpentier, que sometía a investigación histórica rigurosa sus proyectos de novela. Como sostiene González Echevarría (2013): Es el maestro de la novelística hispanoamericana contemporánea porque fue él quien logró dar con la fórmula para convertir en novela la historia americana. Fue él quien pudo entrar en el archivo y convertirlo en la figura mayor en la constitución de la narrativa hispanoamericana" (p. 357).

La atención sobre Cristóbal Colón y el descubrimiento europeo de América es permanente desde los inicios intelectuales de Carpentier. Ante la imposibilidad de dedicarle aquí el espacio que merece el análisis de esta preocupación carpenteriana, remito a dos textos que se acercan a ella con notable suficiencia: de Luisa Campuzano (2005), "La historia a contrapelo: el Descubrimiento y la Conquista según Alejo Carpentier", y de Carmen Vásquez (2007b), "Lecturas y escrituras carpenterianas: en torno a Cristóbal Colón".

En diversos momentos, Carpentier dejó plasmado su evaluación del Gran Almirante y del Descubrimiento europeo de América, en virtud de su trascendencia global. Así,

por ejemplo, en "La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe", comparecencia televisiva con motivo de la celebración de Carifesta'79 en Cuba, dirá: "Es el acontecimiento más importante de la Historia. Porque existe en la Historia universal un hombre anterior al descubrimiento de América, y un hombre posterior al descubrimiento de América" (Carpentier 1984, p. 220). Y en su conferencia-documental "Sobre la Habana (1912-1930)":

> por primera vez, el hombre cobraba una conciencia cabal del planeta donde le había tocado existir. Habían desaparecido las tierras incógnitas de los viejos cartógrafos, habían desaparecido los océanos tenebrosos de las consejas antiguas, y de acuerdo con la profecía de Séneca, había dejado de ser la isla de Tule, o sea, Islandia, el límite de la Tierra (Carpentier 1991, p. 79).

Asiduo lector de los *Diarios* colombinos, seguramente enlazados al recuerdo de su lectura juvenil de *Los viajes de Marco Polo*, uno de los volúmenes de cabecera de Cristóbal Colón, al que Carpentier dedica uno de sus primeros artículos publicados entre 1921 y 1922 en *La Discusión* (Carpentier 2017), era previsible que dedicara un espacio narrativo importante al suceso del Descubrimiento. Y probablemente en su primera estancia parisina haya prendido el deseo. Al menos dos hechos son notables a la luz de *El arpa y la sombra*. El primero de ellos, la lectura del libro de Frantz Funck-Brentano *L'lle de la Tortue* (*Isla de la Tortuga*), publicado en París en 1928, que le mereció una crónica publicada en la revista habanera *Carteles*, el 27 de octubre de 1929, "Una historia de la Isla Tortuga". Sorprende un pasaje del libro de Funck-Brentano que Carmen Vásquez (2007a) reproduce en su testimonio de trabajo con Carpentier para *El arpa y la sombra*:

> la conducta de Cristóbal Colón tras su descubrimiento de América aparece como un entramado tan vil de perfidia, crueldad y avaricia que a uno se le levanta el corazón de asco. En nuestra época (1873-1877) se ha hablado de canonizarlo. Setecientos obispos habían firmado la solicitud; pero resultó que el segundo matrimonio celebrado por el héroe no tenía una validez muy canónica, lo que hizo fracasar la beatificación. Un novio feliz que evitó a la Iglesia una desagradable desventura.

El otro suceso digno de referir es su adaptación radiofónica de *El libro de Colón*, de Paul Claudel (1927) para Radio Luxemburgo en 1938. El libro comienza con "la agonía del hombre pobre y humillado que se desdobla para asistir a su propio destino hasta alcanzar la Vida verdadera" (Ezquerro 2011, p. 246; Müller-Bergh 1992). Dos claves de la construcción de *El arpa y la sombra* que Carpentier conoce más de cuarenta años antes y que ilustran la paciente y sostenida elaboración de sus textos.

En *El arpa y la sombra* eclosiona la textura habitual de las novelas de Carpentier, compuesta por capas de libros superpuestas, que le dan notable densidad. Más allá de los mencionados, interesa referir aquellos que fueron fundamentales para construir el proceso de beatificación colombina: *El revelador del globo. Cristóbal Colón y su beatificación futura* (*Le révélateur du globe. Christophe Colomb et sa béatification future*), de Léon Bloy, de 1884, con prólogo de Jules Barbey d'Aurévilly, resulta capital, así como el libro del conde Rosselly des Lorgues en que se inspira: *Cristóbal Colón. Historia de su vida y viajes* (*Christophe Colomb: Histoire de sa vie et de ses voyages*), de 1856, a pedido del Papa Pío IX. Y para documentar el viaje de Pío IX a América antes de su pontificado, el texto del propio Pío IX, *Breve relacione del viaggio fatto al Chile del Can. Giovanni-Maria Mastaï-Ferreti di Senigallia*, y las biografías *Pie XI*, de Pierre Fernessole, y la de Alberto Serafini, *Pio Nono: Giovanni Maria Mastaï-Ferreti* (Vásquez 2007a).

La casi generalidad de los críticos que se han acercado a *El arpa y la sombra* caen en la trampa tendida por el escritor y sancionan como verídica la causa de beatificación que construye Carpentier en la novela, desarrollada, por supuesto, en el Vaticano. Milagros Ezquerro en un trabajo de 2011 alude a ello, pero no lo desarrolla: "En realidad, el proceso de beatificación nunca se llevará a cabo, por múltiples razones, y el proceso que describe en la novela Carpentier es a la vez imaginario y altamente simbólico".

Gracias al libro de 2010, de la muy destacada colombófila Consuelo Varela, *Cristóbal Colón y la construcción de un mundo nuevo. Estudios 1983-2008* y a una estancia en el Vaticano, gracias a la colaboración de amigos, entre los que destaco muy especialmente a las profesoras Paola Laura Gorla y Elena Tavani de la Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" y a los padres jesuitas Román Espada y Javier López, he podido documentar el proceso (quizás mejor decir, el no-proceso) de beatificación colombina.

Consuelo Varela sostiene:

> El libro de Carpentier, que mezcla lo real con lo imaginario, no solo es una de las más bellas biografías que se han escrito sobre el descubridor sino que, además, con esa facilidad especial que tuvo el genial cubano para insertar citas eruditas sin que lo parezcan o cansen al lector, es el lugar adecuado para conocer aquello que del almirante pensaban, decían o hubieran podido escribir personajes tan diversos como Carlos Marx, Victor Hugo, Lamartine o el mismísimo Julio Verne, sin olvidar a fray Bartolomé de las Casas. […]
>
> Muy bien documentado andaba don Alejo, que en su obra cita varios de los informes conservados en un legajo de las oficinas de la Congregación de los Santos que, con el título *Prefetura Christophoro Colombo,* recoge

> las diversas cartas que se enviaron a Roma solicitando el comienzo de la investigación pertinente para llevar a los altares al genovés (p. 606).

El legajo que custodian cuidadosamente los archivos vaticanos guarda la sorpresa de contener solo diecisiete documentos y ninguna solicitud o aval de América Latina y el Caribe.

Quizás habría que comenzar la historia remitiendo a dos factores decisivos: la conmemoración del tercer centenario del Descubrimiento resultó muy débil debido a los impactos de la Revolución Francesa y al clima revolucionario del continente americano. Durante el siglo XIX, se genera en Europa un movimiento de ensalzamiento de la figura de Colón. El conde Roselly de Lorgues, lidera campaña para lograr la canonización de su héroe, para lo cual el aristócrata francés recurrió a cuantos ardides pudo. Comenzó la promoción a los altares del Almirante con un librito que tituló *La Cruz en los dos Mundos* y que publicó en 1840 con motivo de la ascensión al Cardenalato de monseñor Giovanni María Mastai-Ferreti, quien ya pontífice Pío IX, le encargó redactar una biografía del navegante, pues el proyecto se avenía con su necesidad de construir los lazos con una América Latina, con la que el Vaticano había tratado siempre con la mediación de la corona española desde los Reyes Católicos y ahora se presentaba independiente. Bien lo sabía quien era llamado el Papa americano, solo por haber participado en la primera embajada vaticana a los territorios del Nuevo Mundo posindependencia invitados por el presidente de Chile, O'Higgins, que resultó finalmente un fiasco.

De que el muy reaccionario Pío IX avanzó en su proyecto dan cuenta la "Istanze per la causa della canonizzazione di Cristoforo Colombo" (Peticiones para la causa de canonización de Cristóbal Colón) y "Della santità di Cristoforo Colombo", publicados en la revista *La Civiltà Cattolica,* de Florencia en 1875. Del primero es la siguiente cita: "El despertar y la restauración católica de la memoria de Cristóbal Colón, de la que esta época nuestra es testigo y parte, después de más de tres siglos de olvido o denigración de su nombre, es un hecho muy observable para los que creen en una Providencia excelsa, que rige los destinos de la cristiandad y perpetúa en la tierra las pruebas de su divinidad" (1875a).

En medio de los prolegómenos del proceso, el Concilio I del Vaticano fue interrumpido abruptamente, como se sabe. Y sucedió antes de la aprobación pertinente de la apertura del proceso de beatificación de Colón. A ello le sucedió la muerte de Pío IX.

Una carta autógrafa de Isabel II a León XIII, exiliada la reina en París y molesta porque su hijo no celebrara el cuarto centenario del Descubrimiento, conservada en el

expediente del Vaticano, ilustra el nuevo aire que hacia finales de siglo tomó de nuevo el asunto (Varela 2010):

> Beatísimo Padre.
>
> En el año que se celebra el Cuarto Centenario del descubrimiento de América por el servidor de Dios Cristóbal Colón, que es una gloria para España, que llevó la Cruz de Cristo más allá de los mares y, en el día en que se celebra la festividad de la Inmaculada Concepción, Patrona de España, proclamada dogma de fe por el antecesor de Vuestra Santidad, el inmortal Pío IX, yo que en la historia soy la segunda en nombre de aquella gran reina Isabel la Católica, uno mis súplicas en este día a Vuestra Santidad, con las de todos los Católicos, para que enriquezca a su Iglesia con un santo más, canonizando al servidor de Dios Cristóbal Colón. Es a Vuestra Santidad, que es designado con el nombre misterioso y hermosísimo de Lumen in celo, que le corresponde proclamar las virtudes de Cristóbal Colón, glorificándole públicamente. Colón, que con tanta fe, efusión y respeto de su corazón tanto invocó siempre la Inmaculada Concepción de María.
>
> Isabel II se postra humildemente a los pies de Vuestra Santidad, rogándole acabe la obra que la gran Isabel la Católica empezó, suplicándole que Colón sea invocado como el Santo Patrono de una tierra en donde por el triunfo de la Cruz de Cristo Salvador (sic). Es de Vuestra Santidad su más humilde y devota hija, que le pide su apostólica bendición.
>
> Isabel.
>
> París, 8 de diciembre 1892.

Por qué León XIII no movilizó los esfuerzos requeridos para abrir el proceso de beatificación, es historia, hasta dónde sé, no contada.

Carpentier identifica los dos momentos de la segunda mitad del siglo XIX, en los cuales se movilizan fuerzas europeas alrededor del Vaticano, uno de los principales núcleos potentes de la opresión en América Latina y el Caribe —acompañando la espada siempre estuvo la cruz—, para echar a andar un diabólico proyecto de dominación neocolonial en el continente al que tanto había costado conseguir la independencia política. Uno y otro momento asociados, aunque debidos a dos sumos pontífices (si bien Pío IX resultó más activo), permiten ser enlazados a la manera en que se resuelve en *El arpa y la sombra*.

La parte inicial de la novela, la correspondiente al primer momento, en que se presenta la maquiavélica concepción del proceso por Pío IX, prioriza el modo expositivo

y estilísticamente se apoya más en el realismo. La tercera parte de la obra, congruente con el rebrote posible de beatificación, en la cual se clausura definitivamente esa opción, se desarrolla en clave de farsa demoledora.

Carpentier no ha hecho sino exhibir desnudamente mecanismos sofisticados de elaboración de estrategias de fuertes poderes globales para mantener hegemonía. Poder y manipulación de la memoria colectiva en función de sojuzgar. De ahí la genial mención de Simón Bolívar, en el diálogo final de las sombras invisibles de Doria y Colón. "«Prefiero que no menciones a Simón Bolívar». «Perdón —dijo Doria: Comprendo que su nombre te sea poco grato. Él deshizo lo que tú hiciste». «Por eso: no mientes la soga en casa del ahorcado»". (Carpentier 2008, pp. 362-363).

El azar concurrente, propiciador de las conexiones más insólitas e inesperadas, enlaza el tema con remembranzas de cuando yo era un niño y jugaba a menudo al pie de la estatua de Colón en mi ciudad natal, Cárdenas, en la provincia de Matanzas. Entre los primeros versos que aprendí están estos: "Esparcid flores, / Ninfas de Cuba, / Y al cielo suba / Canto marcial; // Pues ya la efigie / Del Almirante / Pisó triunfante / Su pedestal" (Gómez de Avellaneda 1863). Se trata del estribillo de un poema de ocasión de Gertrudis Gómez de Avellaneda publicado en el periódico madrileño *La América. Crónica hispano-americana* el 27 de enero de 1863, y cantado en Cárdenas el 26 de diciembre del año anterior, musicalizado por Juan Brocchi, con motivo de la develación del mencionado monumento. La historia del suceso, así como los versos reproducidos a memoria, se los debo a mi abuelo materno Virgilio, quien se mostraba ufano porque era el primer monumento erigido en toda la América Latina al Almirante de la Mar Océana. Hoy me complace pensar que la estatua en cuestión presenta a Colón de pie, con la mano izquierda desvelando el globo terráqueo y la derecha con ademán de enseñarlo, mérito no poco, pero único que, de acuerdo con Carpentier, vale la pena reconocerle al Almirante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arias Careaga, Raquel: "Estudio preliminar", en Alejo Carpentier, *El arpa y la sombra*, Edición de Raquel Arias Careaga, Ediciones Akal, S. A., Madrid, 2008, pp. 5-92.

Campuzano, Luisa: "La historia a contrapelo: el Descubrimiento y la Conquista según Alejo Carpentier", en José Antonio Baujin, Francisca Martínez y Yolanda Novo (eds.), *Alejo Carpentier y España: Actas del Seminario Internacional,*

Santiago de Compostela, 2-5 de marzo de 2004, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2005, pp. 19-40.

Carpentier, Alejo: *El siglo de las luces*, Ediciones R, La Habana, 1963.

_____: *El arpa y la sombra*, Edición de Raquel Arias Careaga, Ediciones Akal, S. A., Madrid, ([1979] 2008).

_____: *Ensayos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984.

_____: *Conferencias*, Siglo XXI, México, 1991.

_____: *Lecturas de juventud*. Rafael Rodríguez Beltrán (comp.), Editora Abril, La Habana, 2017.

La Civiltà Cattolica: "Istanze per la causa della canonizzazione di Cristoforo Colombo", vol. VII, Firenze, 1875, pp. 513-527.

_____*:* "Della santità di Cristoforo Colombo", vol. VII, Firenze, 1875, pp. 688-705.

Ezquerro, Milagros: "El Papa y San Cristóbal", en Carmen Vásquez y Kevin Perromat (coords.), *Hommage à Alejo Carpentier (1904-1980)*, INDIGO & Côté-femmes éditions, Paris, 2011, pp. 245-252.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis: "Himno. Para la inauguración de la gran estatua de Cristóbal Colón en Cárdenas", 1863 [en línea]. [Consulta: 2022-4-22]. Recuperado de https://books.google.com.cu/books?id=6qUGAQAAIAAJ&pg=PA354&lpg=PA354&dq=himno+a+col%C3%B3n+de+gertrudis+-gomez+de+avellaneda&source=bl&ots=Or93FkiY6N&sig=ACfU3U1wgQAQgkzVg-TVZ-9ODaI4e8PxlA&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwjsqMLS7pz6AhWoQjABHQbjBhUQ6AF6BAgREAM#v=onepage&q=himno%20a%20col%C3%B3n%20de%20gertrudis%20gomez%20de%20avellaneda&f=false

González Echevarría, Roberto: "El reino de este mundo alucinante: era imaginaria de fray Servando", *Isla a su vuelo fugitiva (ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana)*, Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid, 1983, pp. 253-257.

_____: "Carpentier y Colón: *El arpa y la sombra", Literature and Historiography in the New World,* vol. 11, no. 28/29, Center for Latin American and Caribbean Studies, University of Michigan, Ann Arbor, 1986, pp. 161-165. [En línea]. [Consulta: 2022-4-17]. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/41491295

_____: "Colón, Carpentier y los orígenes de la ficción carpenteriana", *Lecturas y relecturas. Estudios sobre literatura y cultura*, Editorial Capiro, Santa Clara, 2013, pp. 351-369.

Lezama Lima, José: *Antología de la poesía cubana*, t. 1, siglos xvii-xviii, Verbum Madrid, ([1965] 2002).

Lienhard, Martin: *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, Casa de las Américas, La Habana, 1990.

De Maeseneer, Rita: "Las curvas y transversales cervantinas en la obra de Alejo Carpentier", en José Antonio Baujin, Francisca Martínez y Yolanda Novo (eds.), *Alejo Carpentier y España: Actas del Seminario Internacional, Santiago de Compostela, 2-5 de marzo de 2004*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2005, pp. 377-402.

Maura, Juan Francisco: "Redescubriendo América", *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 824, Madrid, febrero 2019, pp. 4-83.

Müller-Bergh, Klaus: "Paul Claudel y *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier: un enfoque intertextual". *Revista de Estudios Hispánicos*, año XIX, Universidad de Puerto Rico, 1992.

Scarano, Mónica; Marione, Mónica; Tineo, Gabriela: *La reinvención de la memoria. Gestos, textos, imágenes en la cultura latinoamericana*, Beatriz Viterbo Editora Rosario, Argentina, 1997.

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

Varela, Consuelo: *Cristóbal Colón y la construcción de un mundo nuevo. Estudios 1983-2008,* Archivo General de la Nación, Santo Domingo, República Dominicana, 2010.

Vásquez, Carmen: "De arpas, sombras, expediciones y otras aventuras: apuntes sobre la génesis de una novela", en Luisa Campuzano (ed.), *Alejo Carpentier: acá y allá*, Universidad de Pittsburg, Pensilvania, 2007, pp. 275-286.

Vásquez, Carmen: "Lecturas y escrituras carpenterianas: en torno a Cristóbal Colón", en Rica Amran (coord.), *Entre la Péninsule Ibérique et L'Amérique. Cinq-sentième anniversaire de la mort de Christophe Colomb*, CEHA Amiens, 2007, pp. 285-294.

Aurora Camacho Barreiro[400]

Tras el fuego escondido: notas para el estudio de obras cubanas decimonónicas con valor lexicográfico

Aurora Camacho Barreiro (La Habana, 1963). Lingüista y lexicógrafa. Investigadora titular en el Instituto de Literatura y Lingüística, donde dirige proyectos como el "Tesoro lexicográfico de Cuba". Coordinadora del equipo cubano en el proyecto "Tesoro lexicográfico del español de América". Guionista y realizadora de espacios radiales sobre el idioma.

Estimados académicos y académicas, colegas, familiares y amigos:

Debo comenzar mi discurso de ingreso a la Academia Cubana de la Lengua, con un modesto homenaje al poeta César López, quien me precediera como académico de número en el sillón con la letra L. A partir de este día ocuparé ese sillón con humildad y espíritu de aprendizaje. Intentaré honrar al poeta y a los ilustres intelectuales que a través de su historia de casi 100 años han enaltecido y enaltecen esta corporación.

En una ocasión tan significativa en mi vida y en mi profesión, que se han fundido —la familia, las amistades y colegas lo saben— a lo largo de casi cuarenta años, me permitirán recordar a mis padres, y a mi abuelo materno, sobre todo, por sembrar en mí la pasión por los libros, por todos los libros. También ahora evoco a mis hijos, Víctor y Carolina, y traigo a la memoria nuestra complicidad en la lectura, y el juego con las palabras.

No quisiera dejar pasar tampoco el sincero recuerdo para mi tutora y compañera, la Dra. Gisela Cárdenas, también académica de número. Recuerdo hoy aquel día en 1986 en que le expresé el deseo de trabajar junto a ella en las investigaciones que se desarrollaban en el departamento de Lingüística del Instituto de Literatura y Lingüística

[400] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 17 de octubre de 2022.

sobre el léxico, —esa parcela de estudios que me ha motivado siempre—, y de cómo a partir de aquel instante se abrieron ante mí los maravillosos e inabarcables diccionarios.

Muchos años después conocí aquel poema de Pablo Neruda, su "Oda al diccionario", y quedé conmovida. En sus versos finales podía imaginar el infinito que me esperaba en ellos. "Y las palabras brillaban su copa inagotable / opacas o sonoras / fecundas en la fronda del lenguaje / cargadas de verdad y de sonido. Diccionario, no eres tumba, sepulcro, féretro, sino preservación, *fuego escondido*, plantación de rubíes, perpetuidad viviente de la esencia, granero del idioma".

Tras ese *fuego escondido* iremos esta tarde. Los invito a un recorrido que nos llevará a través de la lexicografía cubana, para ir revelando capas: desde el centro hasta los márgenes; para explorar de lo más conocido a lo menos conocido, de la tradición más definida a la menos establecida como tal, de la producción lexicográfica prestigiosa y determinante a las obras no concebidas como diccionarios en las que se esconden o se mantienen ocultas piezas infaltables para el estudio léxico del español de Cuba; en definitiva, un recorrido de la lexicografía nuclear a la periférica.

En la investigación que por dos décadas hemos venido realizando identificamos repertorios de valor directo para la lexicografía como los diccionarios de lengua, vocabularios, léxicos, diccionarios enciclopédicos, los diccionarios especializados; así como otros tipos textuales cuyo valor para la lexicografía puede ser indirecto, como pueden ser los manuales, las nomenclaturas, las traducciones, las colecciones, las guías prácticas, los prontuarios, los compendios, las cartillas, los catálogos, los mapas y una relación más amplia que apenas distinguimos todavía.

Algunas precisiones son necesarias una vez que intentamos adentrarnos en la descripción de la tradición lexicográfica cubana. A fines de la década del noventa del pasado siglo Antonia Ma. Tristá advirtió que "En ocasiones se oye decir que en Cuba no hay tradición lingüística como en otros países hispanoamericanos; sin embargo, cuando se hace una revisión bibliográfica de los estudios lingüísticos de los dos últimos siglos, e incluso del siglo XVIII, encontramos numerosos trabajos, (…), que podrían llevarnos a negar esa afirmación" (Tristá, 1989: 133).

Si bien la especialista alude a la tradición lingüística, a su delimitación y especificidades, se ha aplicado su generalización a la lexicografía, es decir, se consideraba esta una delimitación conceptual de la tradición en lexicografía. Sin embargo, no es hasta 1994, fecha en que Rodolfo Alpízar asegura que: "Referirse a la lexicografía es prácticamente tratar del desarrollo de la lingüística en Cuba, pues desde sus mismos comienzos, la principal ocupación de los especialistas del país, profesionales o simples aficionados, ha sido la elaboración de inventarios léxicos o el análisis de elementos léxicos de la variante cubana del español" (Alpízar, *La lexicografía, hoy,* 1994: 1).

Efectivamente, si se intentara hacer una historia de la lingüística cubana sería imprescindible dedicar un amplio capítulo a la historia de la lexicografía hasta el punto de llegar a fundirse, de llegar a ser una misma cosa.

Puede delimitarse entonces plenamente la existencia y fortaleza de una tradición lexicográfica cubana. Esta tradición se anuncia ya desde el siglo XVIII con el magnífico plan de José María Peñalver para un diccionario de provincialismos. Desde el siglo XVIII se planteaba la necesidad de elaborar instrumentos lingüísticos como los diccionarios que registraran las singularidades léxicas del país.

La descripción exige que ajustemos el lente, que seamos cuidadosos en la selección, que establezcamos límites para que el estudio arroje resultados de mayor interés, precisión y hondura. De esta manera para describir una tradición de más de 190 años, una cala en el siglo XIX resulta impostergable.

¿Por qué el siglo XIX? Desde bien entrado el siglo, y con antecedentes determinantes desde fines del siglo XVIII, los repertorios léxicos se constituyen, en definitiva, en marcas de la identidad lingüística nacional, por reconocer y recopilar las voces que nos identificaban, en el contexto en que se fraguaba nuestra nación. La producción de instrumentos lingüísticos, especialmente los diccionarios, en este siglo, revelan los inexorables vínculos entre lengua y nación. Si pensamos, con Pedro Álvarez de Miranda (2004), que el léxico es el espejo de la historia, en la medida que refleja de nítida manera las experiencias de una sociedad o cultura en una época determinada, entonces los diccionarios, los nucleares, y los periféricos, deben contribuir a un más acabado conocimiento de la sociedad y la cultura cubanas decimonónicas.

Como hemos podido comprobar el siglo XIX es uno de los periodos más interesantes de la historia de la lexicografía cubana debido a la proliferación de obras, a las tradiciones discursivas que la integran, a las particulares condiciones de producción de cada una, a la singularidad de cada autor y lo que representa en el contexto humanístico cubano, a las modalidades elegidas como prácticas lexicográficas y a los propósitos de las contribuciones con valor para la lexicografía declarados o no en los paratextos, entre otros aspectos.

En el siglo XIX cubano se produjeron obras enciclopédicas muy a tono con las tendencias europeas; diccionarios de ámbitos especializados de geografía, agricultura, agrimensura, medicina, flora y fauna; traducciones de textos fundamentales para el saber de la época escritos en francés y en inglés; guías dirigidas a distintos destinatarios —desde forasteros hasta contribuyentes—; compilaciones de corte estadístico que permiten formarse una idea del desarrollo y las circunstancias nacionales como son los cuadros estadísticos y los prontuarios; nomenclaturas que acompañan a textos

gramaticales o de aprendizaje de lenguas extranjeras; abundantes manuales en los que una labor cuidadosa de despojo puede arrojar datos léxicos insospechados.

Reconocer el todo, en sus componentes más visibles, y también a través de aquellos menos visibles, entenderlo como un *continuum*, de eso se trata en este recorrido que ahora les propongo. Avanzar del núcleo a la periferia, del centro a los márgenes, en un proceso de rescate en el que la selección y la mirada crítica recuperen y salven.

En un estudio precursor sobre la llamada lexicografía escondida en español, Ignacio Ahumada Lara, advierte que "El estatuto de glosarios con que tipificamos estas colecciones de voces técnicas y dialectales no otorga a los materiales recogidos un grado de calidad equiparable a las compilaciones rigurosas. La técnica lexicográfica, en la mayoría de los casos, deja mucho que desear, (…), sin embargo, la información que aportan puede ser de provecho") (1992: 125). Dos aspectos fundamentales en el estudio de la lexicografía escondida u oculta, emergen en esta cita: el estatus tipológico y la calidad de las obras en cuestión.

El estatus tipológico o la tradición discursiva, por un lado, entra en relación con la diversidad de modelos de repertorios de palabras empleada y con las denominaciones utilizadas. En la selección que nos sirve de muestra encontramos "vocabularios", apartados con "definiciones de voces provinciales", listas de palabras y otros tipos, de manera que la diversidad se atestigua en las obras ocultas.

La calidad de los repertorios, por otro lado, guarda relación con los modelos canónicos, es decir, con los diccionarios académicos, o con los no académicos pero prestigiosos, en la medida que siguen sus pautas y prácticas; por lo que en el estudio de esos "repertorios menores", como también los califica Ahumada Lara (1992: 118), siempre se ha establecido el paralelo con aquellos modelos, lo que conduce sin dudas a disminuir los valores intrínsecos a contribuciones que no son fruto de empeños propiamente lexicográficos. ¿"Trabajos menores"? —¿solo porque surgen al margen de los diccionarios reconocidos, prestigiosos? No necesariamente, como intentaré demostrar.

El provecho, la utilidad, de los repertorios ocultos en obras sin fines lexicográficos es hoy incuestionable. Francisco Javier Pérez ha contribuido a teorizar sobre el fenómeno y a describir sus aristas más interesantes. En su análisis del fenómeno propone el término "microdominios o pequeños dominios lexicográficos" (Pérez, 2005: 34), los que reúnen especies tipológicas muy diversas, en ocasiones no formalizadas a manera de diccionarios.

Advertimos que en el siglo XIX cubano se generan circunstancias propicias para la diccionarización —entendida como el proceso histórico-discursivo de constitución de los diccionarios— que ha sido descrito por José Horta Nunes (2007). En el caso

de Cuba, la proliferación de diccionarios y otros instrumentos lingüísticos como las gramáticas y las ortografías suponen conscientes posicionamientos que superan lo idiomático y adquieren resonancia política.

La tendencia diccionarista —junto a la gramatical— en nuestros estudios lingüísticos desde el siglo XIX, descrita por Mercedes Dubed en 1982, puede interpretarse como un antecedente en la descripción del proceso de diccionarización en Cuba.

Consideramos que para la descripción de la lexicografía escondida u oculta en Cuba deben delimitarse los nichos donde pueden encontrarse las tipologías discursivas posibles, las personalidades y entidades involucradas y paralelamente establecer los periodos o etapas de la historia de la lexicografía toda.

En una propuesta de periodización de la lexicografía cubana en la que he venido trabajando en la última década, he delimitado tres periodos o etapas: un primer periodo o inicial (que se extendería desde fines del siglo XVIII con la contribución de Fray José María Peñalver hasta fines del siglo XIX con la obra de José Miguel Macías); un segundo periodo o de práctica lexicográfica (que abarcaría desde principios del siglo XX y podría extenderse hasta la producción lexicográfica de Esteban Rodríguez Herrera en 1958-59) y un tercer periodo o metodológico y tecnológico (que podría delimitarse con la obra de Argelio Santiesteban, y que se completa con la publicación del *Diccionario del español de Cuba* (2000).

Recientemente en una ponencia que devela hitos de nuestra tradición, propuse una mirada más profunda en el siglo XIX, correspondiente al primer periodo o inicial de nuestra propuesta preliminar de periodización, aquel que debe comprender los textos prepichardianos (*El viaje de Perico Ligero*…, de Antonio López Matoso (1816) y los *Cuadros estadísticos*… de 1829 y 1847, el dado por perdido *Diccionario provincial de la Isla de Cuba* ([1831]2021), las cuatro ediciones de Pichardo (1836, 1849, 1862 y 1875), la abundante obra de autores no considerados por la lexicografía y que debe cerrar con el *Diccionario cubano, etimológico, crítico* (…) (1885) de José Miguel Macías.

Con esta cala pretendemos adentrarnos precisamente en la abundante obra de autores no considerados con valor para la lexicografía. Con este objetivo, estamos allegando información —hago una mención al equipo de investigación que me acompaña— a partir del estudio pormenorizado de la *Bibliografía cubana del siglo XIX* de Carlos M. Trelles (1911-1915), de la muy completa recopilación de textos clásicos de la historia de Cuba, compilada por Alejandro García Álvarez y Luis Miguel García Mora para la Colección Clásicos Tavera en 1999, de la Colección Cubana de la Biblioteca Nacional en la que nos inició la recordada Olga Vega con su sapiencia y elocuencia, y también a través de otra fuente que ha resultado de extraordinario apoyo, la Biblioteca

Virtual de Filología Española, empeño de Manuel Alvar Ezquerra, un recurso que digitaliza y dispone en la red al alcance de todos "obras del pasado" poco conocidas o totalmente desconocidas.

A la obra de los que bien podríamos catalogar de clásicos de nuestra diccionarística decimonónica (Esteban Pichardo, José Miguel Macías, Antonio Bachiller y Morales, José García de Arboleya); a la extraordinaria producción de repertorios terminológicos (Néstor Ponce de León, Marcos de Jesús Melero), a esa lexicografía nuclear, se añaden otras piezas por derecho propio, contribuciones ocultas, escondidas, extraviadas, repertorios léxicos sumergidos en obras de alcance histórico, social, económico, científico, literario, periodístico, legal, y un largo etcétera.

De esta manera proponemos el estudio de las aportaciones no consideradas hasta la fecha por la lexicografía cubana: el "Viaje de Perico Ligero al país de los moros" (1816) del mexicano Antonio López Matoso; la "Definición de várias voces provinciales" (sic), en *Cuadro estadístico de la siempre fiel Isla de Cuba* de 1829 y 1847; el *Diccionario de provincialismos*, de Francisco Ruiz, José del Castillo, José Estévez y Domingo del Monte de 1831, al que hemos podido acceder en su edición al cuidado de Armando Chávez-Rivera, 2021; las "Definiciones", aparecidas en el *Compendio de la Geografía de la Isla de Cuba* (1839), de Felipe Poey; el *Vocabulario auxiliar de bolsillo español e inglés* (1840) de Juan José Romero; el "Glosario de términos criollos" de Robert Madden que acompaña el libro *Poems by a Slave in the Island of Cuba, recently liberated de Juan Francisco Manzano* (1840); la "Colección de voces poco usadas" (1854) de Juan Bautista Sagarra, publicada por la Librería de los niños cubanos; el *Manual de agrimensura cubana segun el sistema especial que rige en la Isla* (sic) (1854) de Rodrigo de Bernardo y Estrada; las "Esplicaciones preliminares" y el "Vocabulario", localizados en la *Geografía de la Isla de Cuba* (1854-55) de Esteban Pichardo y Tapia; la "Definicion de varias voces provinciales y de algunos objetos de la Isla de que se hace mención en este Diccionario" recogida por Jacobo de la Pezuela en su *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de la Isla de Cuba* (1863); las "Voces" (1863) de José Martí recogidas en sus *Obras Completas*; el "*Vocabulario*" contenido en la *Guía del contribuyente* (1867); el vocabulario que acompaña los diálogos concebidos por Luis Felipe Mantilla para su *Cartera de la pronunciación en inglés con la pronunciación figurada* (1877); el "Vocabulario etimológico de los indígenas cubanos", recogido en *Cuba indígena* (1881) por Nicolás Fort y Roldán; el libro *Orígenes del lenguaje criollo* (1882) de José Ignacio de Armas o el *Recreo de la Juventud* (1891) de Alfredo Carricaburu.

Hemos emprendido un proceso de rescate para la historiografía lexicográfica, de develamiento de repertorios diversos, del conjunto de estas obras o piezas con valor

para la lexicografía como un corpus léxico potencialmente incrementable en la medida que sigamos en la indagación, y de utilidad incuestionable.

Las circunstancias que signan la investigación resultan del todo complicadas, por varias razones: la dispersión de las obras, su estado de conservación, las limitaciones para acceder a ellas, la disponibilidad de textos que ya estén digitalizados, los rastros perdidos, los vacíos informativos, el extravío y el propio estatus de las piezas inmersas en las más disímiles discursividades.

La necesidad de diversificar las fuentes de estudio, por otra parte, se constituye en objetivo de investigación para ampliar el calado léxico en el español del siglo XIX. Ahora bien, para esta diversificación tendremos que seguir algunas pautas metodológicas:

- delimitar temporalmente la búsqueda,
- ampliar el corpus a considerar,
- describir las modalidades discursivas,
- explorar las intenciones de los autores si se encuentran expresas en paratextos o en otros apartados de los libros,
- localizar las aportaciones léxicas y verificar su estatus con respecto a las obras matrices,
- precisar si las aportaciones léxicas están formalizadas o no,
- identificar las prácticas lexicográficas empleadas.

En este empeño investigativo, contribuir a la visibilización de los registros léxicos más disímiles, es fundamental porque de lo contrario la labor de rescate quedaría inconclusa. Los avances de las humanidades digitales en la edición de textos no contemporáneos deben ser aprovechados para lograr ese objetivo. La digitalización y socialización de estos repertorios escondidos u ocultos debe convertirse en propósito ineludible. Cito a Grisel Terrón quien advierte que "Si esos documentos son además patrimoniales por su valor, particularidad o antigüedad, pues razones adicionales para ponerlos en valor porque el patrimonio es de todos" (http://www.archivozmagazine.org/es).

Permítanme a continuación una aproximación a dos obras con el propósito de ilustrar en qué medida las listas de palabras, las definiciones, las observaciones de uso y los ejemplos que aportan, pueden contribuir al estudio del léxico de la Cuba decimonónica, y con ello a seguir delineando las peculiaridades de la modalidad cubana del español. Usos lingüísticos, ortografía, relaciones semánticas, nuevas acepciones, cuestiones etimológicas, información diatópica, criterios ortotipográficos, remisiones y otros fenómenos de interés metalexicográfico emergen del estudio de las obras periféricas.

En la "Definicion de varias voces provinciales y de algunos objetos de la Isla de que se hace mención en este Diccionario" que antecede al *Diccionario geográfico, estadístico,*

histórico de la Isla de Cuba (1863) de Jacobo de la Pezuela el autor advierte que "No nos ha bastado el mas escrupuloso empeño en desechar del testo de esta obra toda voz que no figure en el Diccionario de la lengua. Lo generalizadas que se hallan en Cuba muchas palabras, que sin espresar mejor sus respectivos conceptos que las del idioma, usurpan allí su lugar, nos ha forzado á admitirlas para que puedan comprender nuestro lenguaje hasta los lectores menos ilustrados de la isla. Así es que, para que no se escapen tampoco sus significados á los de la Península, tenemos que esponer á continuacion la siguiente lista de voces propiamente cubanas con su correspondiente esplicacion:" (sic) (s.p.).

El "Vocabulario…" se inserta en la Introducción de una obra de corte enciclopédico que Pezuela califica como "…un trabajo mas propio de muchas manos que de una…". Las voces que lo componen están ordenadas alfabéticamente y no tienen marcación alguna.

-De las 76 entradas del "Vocabulario..." podemos extraer valiosas informaciones, entre las que prefiero mencionar por su valor para la diacronía, variantes léxicas tales como *bogío* de *bohío*, *comegen* de *comejen*, *moscabado* de *mascabado*, *rapadura* de *raspadura*.

-En el caso de *frucanga* su inclusión contrasta con su ausencia en más de diez repertorios léxicos cubanos y con la transición que se revela en las ediciones de Pichardo de 1836, 1849,1862 y 1875, pues en la primera y en la última no aparece y en la segunda y en la tercera, sí. Tampoco aparece en el CORDE ni en el CREA, o en el *Diccionario de americanismos* (ASALE, 2010). Datos como estos son reveladores, por lo que bastarían para un estudio de la lexicografía oculta, escondida, como el que propongo desarrollar.

La *Guía del contribuyente*, publicada en 1867 en La Habana, contiene lo legislado por Real Decreto para la INSTRUCCION de la cobranza, las TARIFAS y demás disposiciones para llevar á efecto la CONTRIBUCION TERRITORIAL y la INDUSTRIAL y de COMERCIO, (…) y un Vocabulario que, cito "permitirá á cada cual, sea contribuyente, exceptuado ó funcionario público, encontrar en el acto y sin vacilación cuanto en la ley le concierne acerca de estas contribuciones".

El "Vocabulario…" se inserta entre las páginas 132 y 298 de la *Guía*… y está separado por un listado en el que se advierte que los autores han separado la información según el orden alfabético, pero ya dentro de cada letra se advierten irregularidades en el ordenamiento. Si bien no constituye un léxico formalizado ni un repertorio de palabras, la inclusión de voces con letra inicial mayúscula, en tipografía de letra negrita, sugieren cierto manejo y disposición de la información con vistas a que sirviera de

guía a los contribuyentes, sus principales destinatarios. De este repertorio de palabras podemos destacar:

- el empleo de voces que nos permiten reconocer usos en la Cuba de la segunda mitad del siglo XIX tales como *adornistas*, *agremiacion* (sic), *albeitar* (albéitar) y *albeiteria* (albeitería), *canteros*, *retejadores*, *cotilleros* y *corseteros*;
- la lista de términos sobre los que la *Guía*… aporta datos a manera de definición o explicación, generalmente dispuesta entre corchetes. De tal manera encontramos voces tales como *Alambiques* [Fábricas de aguardiente…], *Amillaramiento* [Es el resúmen ó registro de la riqueza rústica, pecuaria y urbana de los contribuyentes de un distrito municipal…; *Baños* [Casas de] agua dulce ó de mar] o la denominación *Abastecedores de carnes* de la que la *Guía* refiere que "entendiéndose como tales los carniceros que matan y venden por su cuenta";
- y una larga relación de voces que no aparecen recogidas en el *Diccionario de la lengua española* (edición en línea, 2022) como *belonero*, *berlineros*, *cadacerías*, *camisaría*, *campecherías*, *casaberías*, *enrejilladores*, *hormerías*, *jaulerías* o *lito-fractor*. Un estudio más detallado nos condujo a comprobar que no han sido documentadas ni en el Corpus de Referencia del Español Actual (CREA) ni en el Corpus Diacrónico del Español (CORDE). Hallazgos que son de notable interés para el estudio de la lengua en Cuba, por demás.

Se confirma con estos ejemplos, entre otros, cuan diversas son las fuentes en que pueden hallarse repertorios lexicográficos ocultos u otros que pueden ser de interés para la lexicografía nacional: obras literarias, libros científicos y técnicos, libros de historia, ensayos, periódicos y revistas, legislación y en muy heterogéneas tradiciones.

Este recorrido que nos conduce de la lexicografía nuclear a la periférica debe arrojar un cúmulo de información que no solo resulta de valor lexicográfico, sino para los estudios de historia de la lengua en Cuba y desbrozan el camino para un diccionario histórico.

Las piezas del mosaico todo reveladas hasta el momento son apenas la punta del iceberg, la confirmación del fuego escondido, de los tesoros por descubrir en esta labor que nos ha llevado por entre los diccionarios a lo largo de veinte años.

Arturo Arango[401]

En busca de espacios perdidos

Arturo Arango (Manzanillo, 1955). Narrador, ensayista, editor y guionista de cine. Entre otros reconocimientos, ha obtenido los premios UNEAC de cuento, el "Juan Rulfo", de Radio Francia Internacional, de cuento, el "Virgilio Piñera" de teatro, el Coral de guion en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, en dos ocasiones, y el Premio de la Crítica.

Regreso a las novelas de Abilio Estévez (cinco hasta el momento) con la sospecha de que se trata de un cuerpo narrativo dominado por los espacios. Bastarían palabras centrales de sus títulos para confirmarlo: reino, palacios, archipiélagos. La acción y el destino de sus personajes, en especial de sus narradores, estará determinado por esos ámbitos en que han vivido, o por aquellos que encontrarán, incluso de manera casual, en algún instante de sus existencias. La relación que se establece con ellos, siguiendo a Gaston Bachelard, es de *topofilia*, es decir, quienes cuentan estos relatos:

> Aspiran a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados. Por razones frecuentemente muy diversas y con las diferencias que comprenden los matices poéticos, son espacios *ensalzados*. A su valor de protección que puede ser positivo, se adhieren también valores imaginados, y dichos valores son muy pronto valores dominantes. (Bachelard 28).

Al menos en tres de esas obras, la zona de La Habana donde suceden los acontecimientos principales es la misma, con ligeras variantes, y se ubica al oeste, en "un poblado, Marianao, entre dos ríos, en el que había un cuartel general con nombre de ciudad de Carolina del Sur […]" (*Tuyo* 25). Como es previsible, se trata del ámbito amniótico de Abilio, el sitio donde vivió la infancia, la adolescencia y gran parte de su juventud.

Las novelas, sin embargo, suelen desbordarse, explorar más allá de esos límites. Hay siempre una obsesión por la ciudad, por esta ciudad, *ensalzada* o, con más frecuencia,

[401] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 22 de septiembre de 2023.

detestada, aceptada, en última instancia, como inevitable para quienes nacieron en ella y aún la habitan.

En *Tuyo es el reino* la definición del espacio narrativo es más estrecha y singular: un conjunto variopinto de personajes, con ocupaciones, edades, orígenes diferentes entre sí, viven en un sitio llamado la Isla, donde, además, se definen dos zonas separadas por una puerta: el "Más Acá" y el "Más Allá". Se cuenta, avanzada la historia, la fundación de la casa que dio origen al lugar, edificio que sigue siendo el centro de ese microcosmos donde puede hallarse casi de todo: otras casas, un pequeño bosque con especies extrañas en el país, fuentes, una carpintería abandonada, senderos, toscas esculturas, realizadas por Chavito, que intentan reproducir piezas clásicas (*El niño de la oca*, *Laooconte*, el *Apolo de Belvedere*, la *Venus de Milo*, la *Victoria de Samotracia*…).

El dispositivo que pone en marcha la narración es el hallazgo, por varios de los personajes, de rastros de sangre, precedidos por ruidos procedentes de quién sabe dónde, visiones de cuerpos que se desplazan entre los árboles o que se fugan más allá de las ventanas. Luego sabremos que se trata del Herido, una suerte de san Sebastián asaeteado a quien los niños hallan en la carpintería, desnudo y envuelto en una bandera cubana. Llega a la Isla como una suerte de emisario que los pondrá en alerta sobre peligros inminentes que se ciernen sobre ese universo.

Con tales visiones, con el Herido, cuyas lesiones se van curando solas y cuya presencia perturba y descoloca a todos los que se ponen en contacto con él, en *Tuyo es el reino* ingresa otra dimensión dominada por lo imaginario, más que por lo fantástico. Regresando a Bachelard, al "valor de protección" de esos espacios propios, de esos refugios, "que puede ser positivo, se adhieren también valores imaginados, y dichos valores son muy pronto valores dominantes". (Bachelard 28).

En un pasaje que insiste en esa dimensión imaginaria, se cuenta que la señorita Berta: "cree ver a un anciano con un paraguas que avanza con dificultad muy cerca del *Hermes* de Praxiteles. No puede ser, dice para sí la Señorita, y como dice 'No puede ser', el anciano desaparece" (*Tuyo* 93). La realidad, esa realidad, está dominada por la subjetividad de los personajes y, sobre todo, del narrador, cuya voz se hace presente una y otra vez, rasgando el velo que lo separa, por una parte, de sus personajes y, por otra, de sus lectores.

El tiempo de la fábula está bien delimitado: son los meses finales de 1958. En cambio, una y otra vez el narrador da las espaldas a la temporalidad. La Isla está enclavada en un archipiélago donde el tiempo y, con él, la Historia, transcurre en una sucesión a la que llamaré "normal", pero quienes viven allí están ajenos a esa cronología. Así como los espacios son cruciales, el tiempo es subestimado, acaso despreciado, con lo cual adquiere una importancia distinta, y con lo que se insiste en el carácter imaginario

en que suceden esas vidas. "¿Qué importa la fecha?", se pregunta el profesor Kingston en una conversación en que se trata de rescatar el momento en que fue levantado el primer edificio de ese lugar, y luego "aclara, socarrón, que la Isla es como Dios, eterna e inmutable" (*Tuyo* 19). Más adelante, bajo un torrencial aguacero, de noche, la señorita Berta "no sabe la hora ni tiene demasiada importancia (en este libro la hora nunca tiene demasiada importancia)", confiesa el narrador (*Tuyo* 93).

Ese desprecio por el paso del tiempo se va ampliando, y páginas más tarde envuelve no solo este espacio específico de la Isla sino el conjunto del país: "(las islas no son países sino barcos varados para siempre —y el tiempo, ay, no pasa en los barcos varados para siempre)" (*Tuyo* 154), y también es el recurso con el que se desnuda, de nuevo, el carácter ficcional de los sucesos que se están relatando: "Una de las virtudes de la literatura es quizás que con ella se pueda abolir el tiempo o, mejor, darle otro sentido, confundir los tres tiempos conocidos en un cuarto que los abarque a todos y provoque lo que podría llamarse la simultaneidad" (*Tuyo* 220).

El día final de ese tiempo de la fábula es el 31 de diciembre de 1958. Una vela, derribada de manera accidental por doña Juana, la anciana que permanece dormida desde hace años, provoca un incendio incontrolable que termina por devastar, para siempre (pensamos) la Isla, es decir, el espacio entrañable, el sitio donde estos personajes tienen no solo su vivienda sino donde están protegidos, salvados de las inclemencias de ese otro tiempo que cambiará radicalmente, esa misma noche y en los días y años sucesivos, la historia del país. La Isla ya no existirá el 1ro de enero de 1959, el lector no conocerá el futuro de esos personajes que, regresando a la metáfora marinera, han pasado de estar en un barco encallado a quedar abandonados a su suerte, como náufragos al pairo. Tampoco sabremos de los sucesos históricos que sacudirán ya no al archipiélago todo, sino a "ese cuartel con nombre de ciudad de Carolina del Sur", donde, por cierto, trabajan algunos de nuestros personajes. No hemos estado ajenos a lo que allí está ocurriendo: "Columbia es un hervidero, esto se viene abajo", dice el capitán Alonso a Casta Diva, cuyo esposo, Chacho, quien es militar y trabaja en el cuartel, lleva días postrado en la cama, y "no come, no habla, no se baña" (*Tuyo* 145).

En el Epílogo, subtitulado "La vida perdurable" (es decir, eterna, inmutable), el narrador sale desenfadadamente a escena. Comienza contradiciendo a Flaubert, quien aconsejó: "no resulta saludable que el escritor deba estar en su obra como Dios en la Creación: presente pero invisible". De inmediato, confiesa: "solo yo puedo apagar el fuego: solo yo soy responsable de él […] Con romper unas páginas, la Isla volvería a la normalidad" (*Tuyo* 319).

Conoceremos, de inmediato, que ese narrador es Sebastián, el adolescente que vivió en la Isla, y que, años más tarde, al no detener el incendio con su poder omnímodo,

reconoce que todo lo suyo "se hará polvo con ese fuego; tantos recuerdos, tanta dicha, el único lugar donde pude ser feliz". De tal manera que llega a pensar que su "vida verdadera, la real, fue aquella de la Isla". Reconoce que ese no tuvo que ser necesariamente el final de la historia, ya que "barajaba, como cualquiera sabe, cierto número de posibilidades. Podía no haberla tenido en cuenta". Mientras, espantados, los personajes huían del incendio o trataban de salvar lo que se pudiera, "ignoraban la confusión que se estaba produciendo en el país en ese preciso instante" en que el señor Presidente de la República, Fulgencio Batista, huía en un avión hacia República Dominicana con la familia y el dinero" (*Tuyo* 320).

Hasta este punto, atendiendo un consejo de Stendhal, Sebastián, el narrador, ha "tratado de mantener a los personajes al margen de la vida política". En este instante conclusivo, admite que "alguna relación debe de tener la huida del Señor Presidente, el triunfo de los Rebeldes y el hecho de que doña Juana extienda la mano, voltee la vela y provoque el incendio que puso fin a los primeros once años de mi vida" (*Tuyo* 320).

Dice Bachelard: "La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil." (Bachelard 221). En el párrafo final de la novela, Sebastián admite que en el presente desde el que escribe no tiene "valor material". Pasea por su cuarto, se asoma a la calle "donde la vida resulta una alucinación" y cuando sale a la calle, nadie repara en él. Para existir, para ser, tiene que crear esos universos, ingresar en su inmensidad y apropiarse de ella: "Para sentir que vivo, regreso a la escritura", y al hacerlo, vuelve a estar en lo que fue la Isla, en ese pasado donde tuvo un espacio de protección que ahora solo está en él, quien a los efectos de la novela, ocupa "el lugar de Dios" (*Tuyo* 345 y 346). La realidad, su realidad ya perdida, ha quedado atrapada en aquel reino que es, a fin de cuentas, el de su memoria.

Aunque su protagonista, llamado Victorio, vivió en Santa Felisa, un barrio muy cercano al de la niñez de Abilio, en *Los palacios distantes* se abandona aquel ámbito donde está la génesis de su obra narrativa. Este nuevo personaje, nombrado así por Papá Robespierre porque nació el 26 de julio de 1953, habita un cuarto de lo que fue "un palacio de una familia de abolengo cuyo apellido ya nadie recuerda". Está allí no sabe ya desde cuándo, y aunque "no se pueda decir que es feliz" (*Los palacios* 17 y 18) al menos está conforme con tener un techo que lo proteja.

Si *Tuyo es el reino* terminaba con el desplazamiento forzoso de los residentes en la Isla, la acción narrativa de *Los palacios distantes* comienza con un desplazamiento, con la pérdida definitiva de ese espacio mínimo en el que Victorio ha encontrado refugio,

siendo ya, como es, un hombre mayor, solitario y homosexual, educado en un país y en una época en que debió reprimir o esconder sus preferencias sexuales. Mema Turné, vecina de su cuarto y responsable de vigilancia del CDR, le avisa que la semana próxima llegará la brigada que demolerá el edificio. Al día siguiente, al concluir su jornada de trabajo en el acueducto de Albear, a las cinco en punto de la tarde (se precisa), Victorio, siguiendo intuiciones, atendiendo más a sus necesidades que a sus deberes, decide abandonar todo cuanto ha sido su vida hasta ese instante y se convierte en un vagabundo, en un ser sin hogar.

Desde el mismo instante en que cierra la puerta de la oficina y, en otra acción imprevista, no explicada, "tira la llave al interior de una alcantarilla" (*Los palacios* 33), se dedica a caminar por La Habana, en recorridos extensísimos que, de ser esta una novela realista, tendríamos que catalogar como inverosímiles. Pero algo nos ha puesto sobre aviso acerca del tono que tendrán estas páginas. Antes, aún desde la ventana de su cuarto en el palacio venido a menos, ha creído ver en la azotea de la tienda Flogar a un niño o a un adolescente con paraguas y una maleta que, primero, marca algunos pasos de baile y después "salta a una azotea, luego a otra, hasta desaparecer" (*Los palacios* 21). Lo vuelve a ver al siguiente día, pero ahora se da cuenta de que no es un adolescente ni un niño, "sino un anciano pequeño, casi enano, y maquillado" que hace equilibrios sobre las maderas que sostienen el viejo edificio, y baila, manipula una marioneta "que lo reproduce con fidelidad prodigiosa" (*Los palacios* 26). Estamos ante un acto de magia, y más tarde conoceremos que ese anciano se llama don Fuco y, más que recorrer, domina los espacios de la ciudad, y se dedica a actuar tanto en fiestas como en funerales, en iglesias y en cementerios. En este momento en que lo vemos por segunda ocasión, "La Habana entera simula haberse callado para que bailen el payaso y su muñeco" (*Los palacios* 26).

Que ese ser parezca, primero, un adolescente o un niño, cuando en verdad es un anciano; que un anciano sea capaz de ejecutar acciones acrobáticas que serían (en la realidad) posibles solo para jóvenes, nos coloca de nuevo ante esos disturbios con el tiempo que ya estaban en *Tuyo es el reino*. Una mañana, cuando desanda las calles de la ciudad, "Victorio mira su reloj y comprueba que ha perdido el cristal, que la aguja de las horas ha desaparecido, que el minutero se ha torcido. Si no hay reloj, se dice, no hay tiempo, y, si no hay tiempo, he llegado a la eternidad" (*Los palacios* 60), certidumbre que será más intensa, más definitiva, cuando su destino se una con el de don Fuco.

Será en una funeraria donde ocurra el encuentro entre ambos. Victorio sobrevive de portal en portal, se refugia de la lluvia (omnipresente en estas novelas) en espacios públicos, come donde le regalan un plato de sopa o un pedazo de pan, duerme en parques y funerarias. En ese deambular, se encuentra con Salma, personaje situado en

sus antípodas: joven, de cierta belleza, cuyo sueño es convertirse en una actriz célebre. Ejerce la prostitución y es explotada y progresivamente maltratada por el Negro Piedad, alias *Sábanasagrada*, su proxeneta.

Luego del encuentro con don Fuco en la funeraria, Victorio despierta en un lugar extraño: un teatro ubicado en un sitio secreto, al que se accede (o de donde se sale) mediante un mecanismo que se abre en la tumba de Giselle, parte de una escenografía.

Sin dejar de deambular por la ciudad, se instalará allí y conocerá que en eso que se llamó antes el Pequeño Liceo de La Habana actuaron todas las grandes figuras del ballet y de la ópera, durante visitas públicas, privadas o, por qué no, imaginarias a Cuba. *Los palacios distantes* tiene, como las demás novelas de Abilio, una intensa, exquisita banda sonora. Sus páginas "se escuchan", animadas por piezas de la música popular cubana, de la ópera y del ballet. Y en este Pequeño Liceo se conservan y suenan las voces de todos cuantos actuaron allí y cuyos camerinos, en algunos casos, permanecen intocados.

Perseguida por el Negro Piedad, Salma no demora en refugiarse con ellos.

De ese espacio mítico, dominado por las ensoñaciones de don Fuco, se irán apropiando Victorio y Salma. Un espacio de ensueño y de protección a un tiempo, salvado de las inclemencias de la ciudad, de sus durezas de diversa índole, del abandono y la agresividad. También, aislados de la Historia y de todo cuanto de ella emana, y, por supuesto, en "las ruinas del viejo teatro, el tiempo transcurre de modo diferente […] como si un minuto, nada más y nada menos que los sesenta segundos de un minuto, pudieran encerrar todas las horas de un día, y todos los días de un mes, y todos los meses de un año, y todos los años de un siglo" (*Los palacios* 128). Para ellos, el teatrico contiene la eternidad.

Don Fuco los convierte en sus alumnos. Viejo, viejísimo (él mismo es incapaz de calcular su edad) y cansado, necesita legar el prodigio de su arte. Con las clases de don Fuco, Victorio "experimenta otra excitación aún más intensa, que no solo involucra al tiempo, sino al espacio, y resulta como si en esos momentos tiempo y espacio, esas dos misteriosísimas naturalezas, dependieran de Victorio" (*Los palacios* 128).

El encanto, la magia de ese universo excepcional se rompe cuando el Negro Piedad encuentra el escondite de Salma y quiebra la cápsula encantada. Si hasta ahora el poder del proxeneta se ha sustentado en su belleza, en su fuerza física y en su retorcido encanto, en el Pequeño Liceo aparece, para colmo, con uniforme de policía. Los símbolos, las alusiones, se atropellan unas a otras: *Sábanasagrada* mata a don Fuco y Salma mata a su explotador golpeándolo en la cabeza con un busto de José Martí.

Abandonan definitivamente su palacio sagrado, su refugio, pero conservan las enseñanzas de don Fuco, su herencia: el poder de la magia con el que regresan a la ciudad.

"¿Crees que nos necesite?", pregunta Salma a Victorio, señalando "hacia la lejanía de edificios ruinosos y azoteas maltrechas". Él responde, convencido: "Ahora nos toca a nosotros", porque "La Habana era la única ciudad del mundo preparada para acogerlos" (*Los palacios* 272).

Si en *Tuyo es el reino* un incendio accidental (que coincide con el incendio de la Historia) expulsa a los personajes de su refugio, en *Los palacios distantes* la expulsión los conduce a la apropiación de un espacio mayor que los necesita a ellos. Los valores se han invertido especularmente de una novela a la siguiente.

Con *El navegante dormido* regresamos a un enclave preciso, ubicado, no podía ser de otra manera, al oeste de La Habana, aunque esta vez junto al mar, cerca de Baracoa, en un bungalow, sólido y ya antiguo, construido por un estadounidense que vivió allí y solía navegar por el golfo de México.

En las novelas de Abilio Estévez que suceden en Cuba siempre hay lluvias, refrescantes o devastadoras; en *El navegante…,* los aguaceros dominan su trama. Los personajes viven varios días bajo la amenaza de un ciclón, y es eso lo que marca el destino absurdo de uno de ellos. Es ese el conflicto dominante: el joven Jafet ha tomado un viejo bote y, desafiando el mar embravecido y los vientos crecientes, sale a navegar, suponemos que rumbo a los Estados Unidos, como tantos otros jóvenes, y ya no volverá a saberse de él.

Como en *Tuyo es el reino*, la comunidad que habita en esa casa está bendecida por una extraña armonía que pocas veces se quiebra. Con la familia Godínez como centro, no parece haber relaciones de dominación o de subordinación. Habrá, como es natural, discrepancias entre algunos de ellos, secretos que se ocultan unos a otros, la mayoría por actitudes o acciones motivadas por el deseo o por las tentaciones y, en un solo caso, por desavenencias políticas. Pero están salvados, al menos en lo aparente, de esas perversidades del poder que suelen determinar las filias, las fobias, las fidelidades y traiciones dentro de un universo, aún más si, como este, permanece cerrado a casi todas las influencias exteriores.

Estamos, una vez más, en un espacio de protección, mítico de otra manera. La Historia y sus efectos están presentes, sobre todo cuando se narra el origen de algunos personajes o se anticipa lo que será su vida futura. La noche del ciclón será en octubre de 1977, y los sucesos se narran treinta años después, según se establece en la primera página. Allí dentro, sin embargo, el tiempo, como es habitual en este *corpus*, está trastornado. Volvemos a encontrarnos con un reloj que no cumple sus funciones. Olivero ha regalado o tirado al mar todos sus relojes y solo conserva: "Un bellísimo reloj de péndulo que había sido de su madre y que, en rigor, no daba la hora, puesto

que carecía de manecillas. Nunca, hasta donde alcanzaban sus recuerdos, había tenido manecillas. Y según la madre, nunca las tuvo" (*El navegante* 62). Curiosamente, el objeto tiene una historia ilustre, relacionada con Martí y con los tabaqueros de Tampa, donde nació el abuelo Barro, en una familia de cubanos emigrados. Pero ese recorrido del reloj es impreciso, se pierde en las sucesivas memorias de quienes lo han heredado. La madre, que es quien trasmitió ese saber a Olivero, "Nunca hacía referencia a la ausencia de manecillas" (*El navegante* 63).

Podemos suponer, como en las novelas anteriores, que de una u otra forma ese espacio mítico termina devastado, abandonado, pero tales acontecimientos apenas se narran. Valeria será quien cuente la historia, treinta años después, desde un apartamento del Upper West Side. Ha viajado a los Estados Unidos tratando de encontrar a su madre, Amalia Godínez, quien se fue de Cuba, definitivamente, en 1960. Los esfuerzos por interceptar algún punto de la vida azarosa de su madre en aquel país fueron infructuosos, y Valeria termina viviendo en Nueva York.

Allí conserva la única prueba material de la existencia de Jafet: una foto en que está, semidesnudo y remo en mano, sobre el *Mayflower*, el bote en el que saldrá de Cuba y del que jamás se tendrá noticias. Es decir, lo que queda es una imagen inmóvil que eterniza (hasta donde sea posible usar esa palabra) un instante de felicidad, de plenitud, y que permite sostener la memoria.

La narradora, protegida aún por una presunta omnisciencia, afirma que en aquel 1977, "[c]on once o doce años, Juan Milagro tampoco podía sospechar que aquellos que se iban dejaban atrás una casa, con cuanto eso implica, con todos los recuerdos de una casa. Una casa es como una vida, pensaba Juan Milagro. La casa: el modo que encontraba la vida, con sus consecuencias y aspiraciones y recuerdos, de alzarse convertida en materia, de hacerse visible" (*El navegante* 39).

Los traumas que desatará la huida de Jafet, los acontecimientos de la Historia, que apenas están sugeridos, serán, más que el ciclón, los que pongan fin a ese espacio idílico en que las vidas de estos personajes, de acuerdo con estas reflexiones de Juan Milagro, se convirtieron en materia.

En Nueva York, Valeria vive en un apartamento que, dice la voz del narrador, cualquier cubano querría tener. Allí, sin embargo, "[s]e preguntará: 'Después de todo, ¿qué hago aquí?' O mejor: '¿Cómo he venido a parar aquí?, ¿qué raro designio me ha hecho terminar en esta ciudad que es el centro del mundo?' Otras veces, en cambio, se preguntará: '¿Qué hice allá?'" (*El navegante* 181).

"El recuerdo es la libertad del pasado", dice Maurice Blanchot, pero continúa: "lo que es sin presente tampoco acepta el presente de un recuerdo. El recuerdo dice del

acontecimiento: esto fue una vez, y ahora nunca más" (Blanchot 24). Valeria y Sebastián se instalan en esa libertad de un pasado que nunca más será. Hasta donde sabemos (hasta donde ellos mismos describen ese presente desde el que narran) están solos. La soledad, que quizás sea el estado ideal para la creación literaria, sucede en el espacio y en el tiempo. Estoy solo o sola aquí, en este cuarto y en este apartamento donde no hubo nadie más ayer, donde no espero a nadie más mañana.

Perdida la casa y el ámbito todo donde crecieron, ambos narradores están descentrados, solos y, a la vez, protegidos por el poder de la creación.

Si las tres novelas que he releído hasta ahora cuentan la pérdida de esos espacios que llamo de protección o míticos, la trama de *El bailarín ruso de Montecarlo* comienza algunos pasos después, con la huida. Un habanero que se hace llamar Constantino Augusto de Moreas, de sesenta años, cojo, ha viajado a España para asistir a un congreso sobre José Martí, a cuyo estudio se dedica. Pero, en lugar de tomar un tren a Zaragoza, donde es la sede del congreso, va a Barcelona, donde no conoce a persona alguna y cuyas calles jamás ha pisado. Allí, con el poco dinero con que cuenta, se hospeda en una pensión venida a menos, casi en ruinas, cuyo nombre parece interrogarlo: Quo Vadis. La única persona que atiende el lugar es una mujer gorda y madura, a quien el narrador (ya sabemos que es el propio Constantino) encuentra cierto parecido con "dos celebridades: Adelina Patti y doña Emilia Pardo Bazán" (*El bailarín* 40). En lo adelante, así la llamará: Patti-Bazán. Entre ambos se establece una corriente de simpatía, reforzada porque ella canta, a solas o para él, con excelente voz, canciones cubanas.

El pobrísimo cuarto en que vivirá tiene un objeto que servirá como dispositivo para que ingrese esa otra dimensión imaginaria de los espacios que nos acogen: un cuadro sin cristal, cuya firma no es legible pero sí la fecha en que fue pintado, 1912. En él está representado un bailarín y a Constantino le parece un retrato de Nijinski. La visión del cuadro le provoca ensoñaciones y en la noche cree escuchar una música "[c]ercana y distante, como en un presente que verdaderamente se halla en el pasado, o en el futuro, o en ambos" (*El bailarín* 55). Aunque él mismo no puede asegurar si está dormido o despierto, está convencido de que escucha *El pájaro de fuego*, de Stravinski.

Pocas páginas después, oirá golpes rítmicos, acompañados de una voz masculina que marca el compás de los pasos: un ensayo de ballet, evidentemente, que Constantino no se atreve a interrumpir, pero que nunca verá en la realidad de su presente. Vuelve a sonar *El pájaro de fuego* y todo esto lo lleva a sus orígenes, ubicados, no podía ser de otra manera, en Marianao.

Regreso a Bachelard:

> la imaginación trabaja en ese sentido cuando el ser ha encontrado el menor albergue: veremos a la imaginación construir 'muros' con sombras impalpables,

> confortarse con ilusiones de protección o, a la inversa, temblar tras unos muros gruesos y dudar de las más sólidas atalayas. En resumen, en la más interminable de las dialécticas, el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños (Bachelard 35).

A partir de esa noche, la novela se irá abriendo al pasado, en sucesivas analepsis provocadas, casi siempre, por estímulos sonoros o visuales relacionados con la danza. El centro de las evocaciones será el encuentro del joven Constantino con un bailarín que lo deslumbra. Sucede en San Miguel de los Baños, durante una zafra azucarera en la que nuestro protagonista está obligado a cortar caña. El edificio (el espacio) principal de ese pueblo casi abandonado es el Gran Hotel, "una ridícula reproducción del Casino que Garnier había levantado en Montecarlo" (*El bailarín* 97). Como tantos años después, será *El pájaro de fuego* lo que atraiga a Constantino hacia el sótano, donde encuentra a un joven hermosísimo que ensaya pasos de ballet ante pedazos de espejos y en medio de la mayor pobreza.

Visitará una y otra vez el sitio, que se convertirá en su refugio mientras permanezca en el campamento cañero, y, como es de esperar, la figura de este joven queda envuelta en las brumas de la incertidumbre. El muchacho contaba su "huida de Rusia, junto a Lifar, a través de la meseta de Transilvania" (*El bailarín* 108). Ya en Barcelona, Constantino da a esos relatos el calificativo de leyendas: "sospechaba que era un cubano, seguramente matancero, con muchos deseos de bailar, que se había creado una hermosa historia" (*El bailarín* 109). Uno y otro tienen su refugio en la imaginación, en la reconstrucción de un pasado imposible de revivir.

La noche de la Navidad, Patti-Bazán espera a Constantino con una cena y le anuncia que ha decidido cerrar el Quo Vadis, donde, desde hace tiempo, él es el único huésped (lo que confirma el carácter de ensoñación de todo cuanto ha creído escuchar, ver u oler desde su habitación). Al llegar la primavera, parten juntos, dicen que hacia Montecarlo. Lo hacen atravesando bosques, pues el cubano rompió su pasaporte en el tránsito por Madrid.

Durante el azaroso viaje que va siendo hacia ninguna parte, "Constantino parecía, si cabe, el más feliz", ya que está confirmando algo que supo desde la adolescencia: "que el tiempo no avanza, que el tiempo no existe si no hay ruta, viaje, desvío, cuadrante, bitácora, barcos y trenes" (*El bailarín* 192).

Supimos desde qué lugares y en qué momentos de sus vidas Sebastián y Valeria escribieron *Tuyo es el reino* y *El navegante dormido*. En las líneas finales de esta novela, Constantino reitera que es el narrador, pero la historia concluye cuando caminan sin

rumbo, bordeando las costas del Mediterráneo. "Lo escrito hasta ahora es, o lo supone, la justificación de los años de su vida. También de sus muertes, con las sucesivas e inevitables resurrecciones. […] Por supuesto, también el breve testimonio de una batalla, inútil como todas las batallas" (*El bailarín* 193). ¿Estaremos entonces ante una ficción absoluta? ¿Qué "insignificante secreto" se ha intentado bordear aquí? ¿El encuentro con aquel bailarín que lo deslumbró en la juventud y que recordará por siempre? ¿La ausencia de una libertad que solo en el espacio de la ficción puede disfrutar? ¿La felicidad encontrada en ese ámbito imaginario y, por tanto, imposible?

En *Tuyo es el reino*, el narrador asegura que "nunca, nadie puede escapar totalmente del sitio en que nació, un hombre que se va del sitio en que nació deja su mitad y solo se lleva la otra mitad que suele ser la más enferma" (*Tuyo* 102). ¿Es el caso de Constantino?

Poco antes del final, Patti-Bazán tropieza, cae y queda tendida en la tierra, de frente al cielo de la noche de marzo. Constantino sigue la mirada de ella, ve:

> [e]l cielo despejado, hondo-azul, centelleante, cubierto de brillos, de constelaciones […]. Con entusiasmo admito que a esto puede reducirse el gran descubrimiento: en un mismo segundo están coincidiendo varios cielos. Dicho de otro modo, están coincidiendo los cielos observados por mí durante años distintos. Enigmática mezcla de pasado y presente. Tres instantes diferentes, como la tríada sagrada (*El bailarín* 186-187).

Es el poder supremo que Sebastián, en *Tuyo es el reino*, adjudica a la literatura. Esa revelación, ¿será el mínimo secreto que sostiene la vida del narrador, su inútil batalla? Recordemos a Bachelard: "En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso".

Se nos ha afirmado que ese, Constantino Augusto de Moreas, es un nombre falso, digamos que un disfraz. Existe alguien real, entonces, detrás de esa máscara, un personaje que, como aquel joven bailarín, enriquece su biografía con peripecias que jamás vivió, que jamás vivirá, y esas peripecias suponen viajes, sucesivos desplazamientos o huidas, hasta ese instante mágico en que se ha encontrado el infinito. La literatura, la escritura, puede ser ese hallazgo de lo inagotable. "Soñamos viajar por el universo", escribió Novalis, "¿El universo no está entonces en nosotros? No conocemos las profundidades de nuestro espíritu. Hacia el interior conduce el camino misterioso. La eternidad está en nosotros con sus mundos, pasado y futuro" (Blanchot 128).

Archipiélagos tiene varios puntos en común con *Tuyo es el reino* y con *El navegante dormido*. Estamos de regreso en Marianao, en los alrededores de Columbia, los

personajes viven en un pequeño barrio donde se establecen relaciones parecidas a las que existen en esas dos novelas anteriores, aunque aquí no se trata de un sitio más o menos autónomo o cerrado, menos de una casa única y aislada. También el narrador se presenta desde la línea inicial. Es el primero de una lista titulada "Personas de la historia", en la que se informa, además, que nació en 1917.

La principal diferencia está en la amenaza que se cierne sobre la comunidad, a fin de cuentas el dispositivo que pone en movimiento la trama. En esta ocasión se abandona por completo el consejo de Stendhal y la política entra desembozadamente: estamos a inicios de agosto de 1933, es decir, en medio de la crisis política conocida como Machadato, y esa crisis, de una forma u otra, alcanza a todos los personajes.

Uno de los espacios principales de ese pequeño universo es la fonda La Estrella de Occidente, propiedad de Nino, donde, además de su esposa Filita, permanecen la empleada, María Esparraguera, y donde tocan y cantan Antares, guitarrista ciego, y Penumbra. Cerrados los establecimientos durante esos días de violencia e incertidumbres, la mayoría de los vecinos pasan por allí a aliviarse con una cerveza, a escuchar algo de música, a conocer noticias y rumores y a consolarse unos a otros. En el sótano de la fonda, incluso, encuentra refugio el coronel Maximino Blanchet, jefe del observatorio de Columbia y propietario de una mansión cercana.

En *Tuyo es el reino* había un terreno unitario, delimitado, de cierta autonomía, todo lo cual permitía que se le llamara la Isla. Aquí son un conjunto de casas cercanas unas de otras pero muy diversas, desde la mansión de los Blanchet hasta el varaentierra que acoge a Teo Martinica. Son, entonces, islitas que, unidas, forman un archipiélago.

Inmersos en la crisis, varios personajes se preguntan sobre su pertenencia a esos espacios, sobre los límites en que están enmarcadas sus vidas. Así, Ezequías, el boxeador, interroga a su madre de crianza, la anciana Japón: "Para ti, ¿el mundo es esto? […] y señaló el patio, la ceiba, el humo que se escapaba…" (*Archipiélagos* 89). Y sí, ese es el mundo que ella conoce, al que se reduce o donde se realiza su vida. El mismo Ezequías se responde muchas páginas después: "Se diga lo que se diga, el mundo no es un universo ni una galaxia ni un planeta; el mundo es una esquina, un parque, un patio, unas cuantas calles pedregosas, sin asfaltar, con gallinas y chivos […] Ah, y los muertos, claro está. Los muertos, los desaparecidos, que cuando mueren y desaparecen matan y desaparecen algo de quienes los acompañaban" (*Archipiélagos* 150).

La razón del título, sin embargo, tiene más que ver con la imaginación y las expectativas de José Isabel. En líneas que explican los límites que se pone a sí mismo Ezequías, dice el narrador: "Si tú ignoras que existen países y ciudades, entonces crees que el lugar donde vives es el centro del mundo. Tu tierra es toda la tierra". (*Archipiélagos* 230). Por

eso, "dos o tres años antes de cumplir los dieciséis, me dio por inventar archipiélagos" (*Archipiélagos* 228). Lo revelador es que José Isabel no pretendía escapar de ese territorio donde nació y está creciendo, sino expandirlo hasta que se convirtiera en el núcleo de un universo mucho más vasto: "Buscaba comprender un pensamiento adánico, por decirlo así, en donde los límites estuvieran compuestos por los dos ríos y la playa de Marianao, y, a partir de ese centro, fundar un mundo diferente" (*Archipiélagos* 230).

Para comprender sus propias pretensiones (en última instancia, sus angustias) retrocede algunos siglos, se coloca en el lugar de los que fueron jóvenes navegantes en un planeta que estaba reconociendo sus dimensiones: "Los que en aquellos años posteriores a la Conquista partían de Europa con rumbo a lo Desconocido tenían la impresión de que tras cinco o seis días de navegación despertaban […] sin haber envejecido, con el mismo ímpetu y la misma esperanza, como si los años hubieran pasado solo para el mundo. Viaje hacia el verdadero futuro" (*Archipiélagos* 262).

Pero resulta que, antes, ese mismo personaje-narrador nos ha dicho: "Nací para alejarme. Si el hombre no tiene raíces por naturaleza, yo carezco de ellas más que ningún otro hombre" (*Archipiélagos* 44). Y aún más: "Yo también nací en la misma región americana. Sin embargo, mi lugar es el mundo" (*Archipiélagos* 442).

Al igual que Sebastián y que Valeria, José Isabel recupera estos acontecimientos y personajes de su pasado años después, luego de haber viajado por varios países y de reconocerse un superviviente, no sabe bien de qué. No está en Marianao, ni en La Habana, ni en Cuba. Como Valeria, vive en los Estados Unidos. No en una gran ciudad, sino en Alburgh, Vermont, en el campo, junto a un lago, en una pequeña casa de madera. Lo suponemos, como a aquellos, solo, dedicado al final de sus días a revivir, a recontar.

A pesar de que muchos de los personajes reniegan de ella, las novelas (mejor: la obra toda) de Abilio Estévez indaga también en la política, sobre todo en la cubana. Quizás el punto más intenso de esa dimensión sea la dura discusión, en *El navegante dormido*, que se provoca cuando Elisa, la única a quien es posible catalogar como "revolucionaria", reprocha a su padre, José de Lourdes, haberla llamado con el nombre de la primera esposa de Fulgencio Batista, quien, para colmo, asistió a su bautizo en el Wajay. Es evidente que el punto de vista autoral está con Andrea, quien se hace escuchar con un manotazo sobre la mesa para quitar la razón a padre y a hija: "Los dos olvidan que este espanto que hoy vivimos es única consecuencia del espanto y la podredumbre que vivimos ayer", dice, concluyente (*El navegante* 345).

Podemos colocar en estas coordenadas de la política, del desencanto por el destino de Cuba, tanto esos períodos de encierro, de refugio en espacios míticos, como la pulsión constante por la huida que mueve a personajes principales de estos relatos,

seres que desconfían o rechazan tanto las revoluciones como los nacionalismos de cualquier signo.

Sin renunciar a esa lectura, que me parece indudable y central en la cosmovisión de Abilio, propongo otro nivel más esencial, más universal: a fin de cuentas, el que siguen los narradores de tres, quizás cuatro de esas novelas, ¿no es el recorrido vital a que estamos destinados todos los seres humanos, de una forma u otra? Primero, la permanencia más o menos idílica o *placentera* (para usar una palabra más significativa) en un espacio mínimo, donde, aún con una pobre conciencia de lo que nos esperará más allá, comenzamos a existir, nos creemos protegidos, a salvo de las inclemencias del exterior (sean ciclones o tormentas políticas), núcleo al que siempre quedaremos espiritualmente atados, no importa cuán lejos estemos de él, y luego la inevitable salida a eso *otro*, siempre ajeno, amable u hostil, donde transitaremos hacia un futuro incierto, en constante fuga, hasta el instante de fundirnos con la eternidad: con esos cielos sucesivos en los que se superponen pasado, presente y futuro, porque allí, definitivamente, ya el tiempo carece de importancia.

Estos narradores se instalan en el espacio ficcional de la literatura, viven en ella, por ella y para ella, porque ese es su refugio, el sitio donde, a la vez que están protegidos, pueden dialogar con lo infinito, con aquello que se expande más allá de nuestras vidas: con esos otros espacios, con esos otros tiempos que podemos imaginar, soñar, construir, pero en los que ya, definitivamente, no estaremos. Más que contra la muerte, estas novelas lidian con ella desde ese único espacio desde el que lo inabarcable, lo fatal, se puede visitar impunemente.

Sé, porque lo conozco desde hará pronto medio siglo, que esa manera de concebir las relaciones entre la vida, la realidad y la literatura se debe, en buena medida, a las enseñanzas de Virgilio Piñera, a quien se rinde tributo en varias de estas novelas. La amistad entre ellos comenzó el sábado 19 de julio de 1975,[402] cuando Abilio Estévez era muy joven, es decir, durante años de formación, de absorción intensa de influencias, lecturas, experiencias vitales. Piñera atravesaba, como se sabe sobradamente hoy, ese oscuro período en que fue marginado, negado, y encontró una vez más en la literatura su refugio, su espacio de protección, en el que Abilio también ingresó.

Allí estaba desde antes, desde aquel día de 1955 en que Virgilio le preguntó "¿Te gusta hacer cosas con la mierda?", Antón Arrufat (Arrufat 17), quien ya había transitado

[402] Debo la precisión, por supuesto, a Abilio.

por enseñanzas cercanas a las que esperaban a Abilio en la década de los 70. Esas afinidades electivas, obviamente, estarían marcadas por las singularidades de sus respectivos caracteres, pero tenían en común el estar instaladas en ese reino de relativa autonomía.

En su *Virgilio Piñera: entre él y yo*, Arrufat reflexiona sobre la naturaleza compleja que suelen tener las relaciones entre escritores, condicionadas, entre otros factores, por la inseguridad ante la obra terminada y también, dice con franqueza, por la envidia. Con estos cuatro adjetivos, "creadora, crítica, dolorosa, acerba", calificó poco después su amistad con Piñera (Romero 12).

En su testimonio, confiesa que, luego de la muerte de su entrañable amigo, comenzó a leerlo "como nunca antes lo había hecho, con diaria lentitud y dedicación, sin preocupaciones extrañas a la lectura", y, al hacerlo, ingresó en un estado, digamos, de ensoñación, durante el cual su "antiguo reloj de péndola dejó de sonar, al menos para mi oído". También, "[l]a habitación, el sillón donde leo, se tornaron invisibles" y su "presente quedó como borrado" (Arrufat 7), hasta el punto en que, dominado por personajes y situaciones procedentes de la obra de Virgilio, se pregunta: "¿Sería una ficción el yo?" (Arrufat 8).

A Virgilio y a esa fe en la literatura que los unió dedicó un párrafo al recibir el Premio Nacional de Literatura: "Lo que a nosotros corresponde (o a mí) es realizar nuestra obra, ser fieles a ella. Aprendí con el ejemplo de Virgilio Piñera que, para un verdadero escritor, su oficio es un absoluto, el oficio más elevado y al que no se debe traicionar. Bien merece la persistencia y la espera. Vivos o muertos, realizada la obra, ocupará su lugar" (Romero 349).

"La sociedad con escritores muertos, acrecentada en mi caso por la amistad, se cuenta entre las más inquietantes, misteriosas experiencias que podemos tener", escribió Arrufat, y acudió a un término militar, empleado por Unamuno ("la estantigua, la hueste antigua"), para nombrar "la procesión de los muertos, formada por aquellos que hemos leído, cuya lectura nos ha marcado, y por los difuntos que tratamos en vida y algo significaron para nosotros" (Arrufat 9).

En esa "hueste antigua" ingresó Antón Arrufat y, como él lo predijo, lo leeremos y recordaremos, "[s]in rigor cronológico ni causalidad racional", y en "ciertos días plenos, a ciertas horas peculiares", participará "en nuestra intimidad hasta un grado conmovedor" (Arrufat 9).

BIBLIOGRAFÍA

Arrufat, Antón: *Virgilio Piñera: entre él y yo*, Ediciones Unión, La Habana, 1994.

Bachelard, Gastón: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

Blanchot, Maurice: *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 2012.

Estévez, Abilio: *Tuyo es el reino*, Tusquets Editores, Barcelona, 1997.

_____: *Los palacios distantes*, Tusquets Editores, Barcelona, 2002.

_____: *El navegante dormido*, Tusquets Editores, Barcelona, 2008.

_____: *El bailarín ruso de Montecarlo*, Tusquets Editores, Barcelona, 2010.

_____: *Archipiélagos*, Tusquets Editores, Barcelona, 2015.

Romero, Cira: *En boca de otros. Sobre la obra de Antón Arrufat*. Selección, prólogo y notas de Cira Romero, Ediciones Matanzas, Matanzas, 2019.

Lydia A. Castro[403]

Apuntes sobre la recepción de la terminología del beisbol en el *Diccionario de la lengua española* y su documentación textual en los corpus de la RAE

Lydia A. Castro (La Habana, 1979). Doctora en Ciencias Lingüísticas (Universidad de La Habana) y Máster en Lexicografía Hispánica (RAE, ASALE, Universidad de León, España). Profesora Titular de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, especializada en investigación lingüística y lexicográfica.

A la memoria del lingüista cubano Max Figueroa Esteva

Académicos, invitados:

Creo que resulta para todos obvio que hoy es un día de excepción en mi vida. Ha obrado el *azar concurrente* lezamiano y me incorporo a la Academia Cubana de la Lengua (ACuL), una institución a la que debo mucho de mi formación lexicográfica y en los arduos temas de la gramática, y en la que desde 2011 inicié mis tareas de becaria tomada de la mano por los que fueron mis profesores en la Universidad de La Habana: Sergio Valdés Bernal, Ana María González Mafud, Marlen Domínguez, Maritza Carrillo, Luisa Campuzano, Rogelio Rodríguez Coronel, Elina Miranda y Nuria Gregori. Gracias a la Real Academia de la Lengua Española (RAE) y a la Escuela de la ASALE (Asociación de Academias de la Lengua Española) se afianzó mi presente vocación. No puedo ni quiero hoy tampoco dejar en el olvido a aquellos insignes maestros que han marcado honda huella en mí: Ignacio Bosque, Salvador Gutiérrez Ordóñez, Concha Maldonado, Paz Battaner, Álvaro Porto Dapena, Janick Le Men, Manuel Alvar Ezquerra, Guillermo Rojo, María Victoria Escandell Vidal,

[403] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 27 de octubre de 2023.

Elena de Miguel, entre otros que avivaron mi interés por los diccionarios y me develaron aristas de los estudios lingüísticos que no conocía. En mis indagaciones lexicográficas la ACuL y la RAE se me presentan entrelazadas siempre.

Con esta incorporación también se está cumpliendo de algún modo "mi destino", *Letra y Espíritu* —el mismo que dicta el lema que aparece en el escudo de nuestra Academia por feliz iniciativa del doctor Delio Carreras—, aunque no esperaba, lo confieso, que fuera tan tempranamente. Y menciono al destino porque todavía sonrío cuando recuerdo a la niña que fui llenando cuadernos con glosarios y catalogando en orden alfabético las palabras, sus significados o sus equivalencias en otros idiomas.

Y heme ahora aquí imaginando cuál podría ser mi propósito fundamental al entrar a esta casa. No encuentro mejores palabras que las que usó la eximia Dulce María Loynaz: contribuir a "afinar el instrumento que una vez fue mío y ahora habrá de servir a los que vengan detrás. Es tarea útil, aunque desprovista de brillo, que además requiere dedicación y paciencia y sobre todo el poder realizarla…", [404] "en paz" —precisaba en octubre de 1981 con su estilo irrepetible—. "Ya se comprenderá que esta es una labor casi heroica, llevada a cabo como quien dice, en el anonimato, que no reporta ninguna prebenda ni beneficio material a los que la ejercen, ni siquiera la de la comprensión y gratitud de sus coterráneos. // En líneas generales no hay que culparlos, puesto que en su mayor parte, estos nos desconocen". [405]

Con la fuerza de estas verdades, dichas por una poeta de patricia estirpe, que dedicó largos años de su vida a sostener nuestra Academia en tiempos nada venturosos[406], siento el rotundo acierto de José Martí y su legado: "Hay un cúmulo de verdades esenciales que caben en el ala de un colibrí, y son, sin embargo, la clave de la paz pública, la elevación espiritual y la grandeza patria". [407]

---

[404] Nydia Sarabia: "Palabras cruzadas con Dulce María Loynaz", *Bohemia*, año 73, no. 34, 21 de agosto de 1981, pp. 16-19.

[405] Carta a Aldo Martínez Malo, fechada "La Habana, octubre 1981", en *Cartas que no se extraviaron*, Ediciones Loynaz, Pinar del Río, 2016, pp. 140-142.

[406] Al decir de Lisandro Otero, "Nuestra entidad ha pasado por diversos ciclos, altos y bajos, por períodos de intensa actividad y por etapas de involuntario sosiego. Ha arrostrado la incuria y el desamparo, la soledad y la relegación, pero pese a todo siempre hubo un grupo de cubanos decididos a no dejar que muriera y a mantener su vigencia en el panorama cultural cubano", en "Palabras del director en el acto de conmemoración del octogésimo aniversario de la constitución de la Academia Cubana de la Lengua. Celebrado el 23 de abril de 2006 en el salón de actos del Instituto de Literatura y Lingüística "José Antonio Portuondo", *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*, tercera época, volúmenes 9-10-11, enero-diciembre, 2004-2006, p. 72.

[407] José Martí: "Maestros ambulantes", *La América*, Nueva York, mayo de 1884, en *Obras Completas*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975, tomo 8, p. 288.

Cuando a partir de hoy, plenamente y con ese espíritu, me sume a esta corporación, con el aval de mis proponentes, Graziella Pogolotti, Margarita Mateo y Maritza Carrillo, ejemplos ellas de rigor, modestia y ética en la conducta y en el carácter; y la confianza en mis méritos de ustedes mis, en lo adelante, queridos colegas, quiero transmitirles lo inmensamente abrumada que me siento con este honor y con esta responsabilidad que acepto, consciente como estoy de que otros muchos merecen esta distinción antes y con mejores razones que yo y, también y sobre todo, de que me incorporo a colaborar, ahora como miembro, a un templo de saber donde brilla la obra y la impronta de luminarias que he tenido la oportunidad de conocer a través de sus textos o el privilegio de haberlo hecho en persona. Vienen a mi memoria: Fernando Ortiz y el tenaz José María Chacón y Calvo, principales gestores de su fundación en 1926; Enrique José Varona; el primer director, Medardo Vitier; Jorge Mañach, uno de los cubanos más útiles de todos los tiempos; Ernesto Dihigo; José Antonio Portuondo; Salvador Bueno; Lisandro Otero, el renovador; la sonrisa inolvidablemente dulce e inteligente de Nara Araújo; la gentileza de Roberto Fernández Retamar; la hidalguía de Ambrosio Fornet; la "bien amueblada cabeza" de monseñor Carlos Manuel de Céspedes García-Menocal, cariñoso y criollo siempre; la elegancia inigualable, en sus maneras y en sus detalles personales, de Eusebio Leal, por tantos motivos amigo inolvidable; y otros muchos que me excusarán por no mencionar. Por todo esto, queridos compañeros de la Academia, hoy les pido humildemente y con sinceridad que me sigan considerando una alumna de cada uno de ustedes, porque así me siento, una alumna agradecida.

Por si fuera poco el peso ya abundante, se me ha asignado el sillón de la letra J —la i larga de los latinos, cuyo nombre proviene del griego *iota*, que en física representa las magnitudes de energía, trabajo y calor; que en hebreo evoca "la mano de dios" y es la primera del nombre Jehová o Jesús, que en la cábala judía simboliza el camino de la iluminación, entre otras tantas connotaciones espirituales—; una letra en la que me precede el agudísimo Enrique Saínz de la Torriente, poseedor de una cultura y una acuciosidad investigativa admirables, como muestran sus obras; de una modestia sin par, de fácil acceso y presto a la ayuda, con la férrea bondad de quien es y no necesita estar.

Con estos precedentes y sabiendo que es una misión que se transita cuesta arriba, quiero citar las palabras que Ambrosio Fornet, un hombre honesto, que supo librar sus batallas sin aspavientos, un día difícil como pocos dijo: "Alguien que se asomara aquí y nos viera tan interesados en este asunto podría sentir la tentación de compararnos con los doctores de Bizancio: mientras afuera ruge el vendaval de la historia,

nosotros insistimos en hablar del sexo de los ángeles…".[408] En nuestro caso, queridos colegas, el idioma.

****

El veloz desarrollo tecnológico de las comunicaciones y de la actual sociedad de la información ha contribuido de manera significativa a la divulgación de la terminología propia de numerosas áreas técnicas, científicas o profesionales. Una prueba sencilla de ello la podemos encontrar en cualquier conversación cotidiana, en donde suelen aparecer, con bastante naturalidad, vocablos como *software*, antivirus, hackear, inflación, coronavirus, anticuerpos, entre otros provenientes de la informática, la economía o la medicina, que inicialmente eran del conocimiento y comprensión de un reducido número de personas y han trascendido ese círculo para formar parte del acervo común de los hablantes.

Este fenómeno reviste especial interés para la lexicografía en su vertiente práctica en tanto el uso frecuente de estos términos en la comunidad de hablantes los convierte en candidatos fuertes para entrar en los diccionarios generales en su pretensión de abarcar, en la medida de lo posible, la totalidad de la lengua en un determinado momento. Como afirma Alvar Ezquerra (1994), hoy "sería impensable un diccionario general sin términos restringidos diatópica, diastrática o diafásicamente", entre los que se pueden incluir los marcados diatécnicamente. Esto "no respondería a lo que es normal en ellos ni a lo que espera encontrar el usuario".[409]

Todos los ejemplos que he mencionado figuran, de hecho, como tecnicismos en la edición vigente del diccionario académico, el de mayor renombre y autoridad en la lexicografía general monolingüe española y, además, el prototípico diccionario normativo por antonomasia. Es posible colegir, no solo a partir de la lectura de sus prólogos sino también de lo que aporta la lexicografía teórica al respecto, que la inclusión del léxico especializado ha sido uno de los focos de interés para la Academia desde las primeras ediciones de su diccionario si bien esta línea de apertura —limitada como es lógico— ha tenido sus altibajos a lo largo de casi tres siglos de historia. También se ha puesto de manifiesto que el criterio que se ha privilegiado en la selección de estas voces es el de su extensión. Por citar solo dos ocasiones en que se hace mención de este asunto,

[408] 28 de octubre de 1991, intervención en la "Primera reunión del Grupo de los 18 cineastas con la Comisión Estatal creada para estudiar el Caso *Alicia*" (Archivo personal de Manuel Pérez Paredes), en Iván Giroud: Expediente *Alicia*, p. 388 (texto inédito, 568 pp.). La Comisión la integraban Carlos Rafael Rodríguez (presidente), Carlos Aldana y Alfredo Guevara.

[409] Manuel Alvar Ezquerra: "La forma de los diccionarios a la luz del signo lingüístico", *Aspectos de lexicografía contemporánea*, coord. por Humberto Hernández Hernández, 1994, p. 9.

en el prólogo a la 15.ª edición (1925), después de anunciar que se han añadido "gran número de acepciones y voces nuevas», se explica que "Primeramente se han incluido muchas voces técnicas en especial las que tienen alguna difusión fuera del círculo de los profesionales".[410] Algo semejante se lee en el preámbulo a la 21.ª (1992), la última del siglo xx, con la precisión de los contextos en que este traspaso tiene lugar: "El diccionario que presentamos no pretende ser una enciclopedia abreviada, pero sí registrar y definir adecuadamente los términos cuyo empleo rebasa los límites de la especialidad y se atestigua diariamente en la prensa o en la conversación culta".[411]

Ahora bien, esta realidad palpable de la lexicografía académica y de la general no está exenta de controversias. Ha habido todo un debate en la literatura lexicográfica teórica sobre si los diccionarios generales deben registrar o no léxico especializado, fundamentalmente a raíz de las distinciones tajantes tradicionales entre palabra y término, lexicología y terminología o diccionarios generales y de especialidad. Apunta como posición mayoritaria la respuesta afirmativa, lo que implica, a su vez, una discusión mucho más compleja en torno a la pregunta de en qué medida y bajo qué criterios. Así pues, la proporción que debe contener en relación con el número de palabras que recoge, la selección y la presentación y definición de estas voces técnicas —junto con otro grupo controvertido como el de los préstamos o los extranjerismos— constituyen cuestiones problemáticas de la lexicografía actual a las cuales se enfrenta la Academia en el trabajo permanente de revisión y actualización de su diccionario y están en el centro de atención de los numerosos estudios que sobre el diccionario académico —el más cuestionado de todos los repertorios monolingües del español— se han hecho.

Títulos como "El término científico y técnico y el diccionario académico» (1990), de Rodolfo Alpízar,[412] "El Diccionario general de la lengua frente a los vocabularios científicos y técnicos" (1992), de Dolores Azorín,[413] "El léxico especializado en los diccionarios de lengua general: las marcas temáticas" (1996), de Rosa Estopá;[414] "Terminología y diccionario" (1996), de Paz Battaner;[415] "La terminología en los

[410] RAE: *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Calpe, 1925 (15. ª ed.).

[411] RAE: *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992 (21. ª ed.).

[412] *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 38, no. 1, 1990, pp. 133-139.

[413] Dolores Azorín Fernández: "El Diccionario General de la Lengua frente a los vocabularios científicos y técnicos", en *Actas del IV Congreso Internacional de Euralex*, Barcelona, Biblograf, 1992, pp. 445-453.

[414] *Revista de la Sociedad de Lingüística Española*, vol. 28, fasc. 2, 1998, pp. 359-388.

[415] *Actes de la Jornada Panllatina de Terminologia*, Barcelona, Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra, pp. 93-117.

diccionarios académicos del nuevo siglo" (2000), de García Palacios;[416] entre otros, dan fe del interés que ha despertado este asunto en autores hispánicos de renombre en el campo de la teoría lexicográfica.

Algunos le han objetado al diccionario académico, por ejemplo, la ausencia en los prólogos de explicaciones específicas sobre cómo se seleccionan las voces y acepciones especializadas cuyo uso ha traspasado su ámbito de origen, el desequilibrio en el número de áreas de especialidad seleccionadas en las ediciones de cada momento, así como la asistematicidad en la marcación de estas voces y la deficiencia de algunas definiciones, entre otros aspectos.

Los títulos mencionados abordan la incorporación de la terminología en el diccionario académico en sentido general, pero también hay numerosos trabajos que analizan, de manera particular, cómo se han implantado diversas parcelas del léxico especializado, por ejemplo, están el de Garriga para el vocabulario de la química (1996),[417] el de Martínez Egido para el de la economía (2013),[418] el de Moreno para el de la electricidad (1995),[419] el de Gallego para el de la fotografía (1999),[420] el de Orduña para el de la física (2002),[421] los de Nomdedeu para el de los deportes (2003 y 2008)[422] y para el fútbol, en específico (2004),[423] el de Vila y Ciro para el de la informática e Internet

[416] Revista *Siglo XXI y el mundo de habla hispana*, Kyoto University of Foreign Studies, Kyoto, 2000, pp. 15-40.

[417] Cecilio Garriga: "Penetración del léxico químico en el DRAE: la edición de 1817", *Revista de Lexicografía*, Universidad de La Coruña, vol. 3, 1996-1997, pp. 59-80.

[418] José Joaquín Martínez Egido: "El léxico económico en el DRAE a comienzos del siglo xxi", *Revista de Lexicografía*, vol. 19, 2018, pp. 7-30.

[419] José Antonio Moreno Villanueva: "La recepción del léxico de la electricidad en el DRAE: de Autoridades a 1884", *Revista de Lexicografía*, vol. 2, 1995-1996, pp. 73-97.

[420] Raquel Gallego Paz: *El léxico de la fotografía en los diccionarios académicos* [tesina], Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 1999, pp. 95-101 y 157-158.

[421] José Luis Orduña López: *Los términos de la física en los diccionarios generales y especializados*, Tesis doctoral, Departamento de Filología Clásica francesa e hispánica, Facultad de Letras, Universidad de Lérida, 2002.

[422] Antoni Nomdedeu Rull: "La terminología del deporte en los diccionarios generales del español", *Revista de Lexicografía*, La Coruña, Universidad de la Coruña, Vol. IX, 2003-2004, pp. 57-95; y "Hacia una reestructuración de la marca de "deportes" en Lexicografía", *El diccionario como puente entre las lenguas y culturas del mundo: actas del II Congreso Internacional de Lexicografía Hispánica*, 2008, pp. 764-770.

[423] Antoni Nomdedeu Rull: *Terminología de fútbol y diccionarios: elaboración de un diccionario de especialidad para el gran público*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2004.

(2019),[424] el de Martínez Shilling para el de balonmano (2019),[425] el de López-Callejo y López (2021)[426] para el de la música, así como también los de Camacho para, incluso, los términos propios de la teoría lexicográfica (2009, 2016).[427]

En esta línea que acota una parte del léxico se inserta la investigación relacionada con la recepción de la terminología del beisbol en el diccionario académico que he venido desarrollando en los últimos años y que he complementado recientemente con la revisión de su documentación textual en los corpus de la Academia.

¿Por qué el beisbol? Es incuestionable el valor histórico, cultural, identitario e incluso político que tiene este deporte en Cuba. La literatura cubana lo ilustra profusamente, los ejemplos sobran.[428] Esta realidad, sumada a su gran popularidad y la consiguiente difusión de su vocabulario técnico, que ha calado de manera singular en el habla del cubano, son razones suficientes para motivar el interés de los lingüistas por el estudio y sistematización de su terminología. Sin embargo, todavía en el campo de la lingüística cubana no se le ha prestado la atención que merece, a juzgar por las escasas aproximaciones que se documentan.

Haciendo caso omiso del consejo que el sacerdote y lingüista vasco Resurrección María de Azkue diera a un amigo: "Si algún día se te ocurre la idea de hacer un diccionario, ¡recházala como si de una tentación del demonio se tratase!",[429] me propuse elaborar un diccionario de términos del beisbol de uso en Cuba desde los presupuestos científicos de la lexicografía actual —no concebido hasta hoy con estas pautas—, lo

[424] Neus Vila Rubio y Lirian Astrid Ciro: "El léxico de la informática e Internet en la 23ª edición del *Diccionario de la Lengua Española* (DLE)", en Cecilio Garriga, María Luisa Pascual y María Betulia Pedraza (eds.): *Lengua de la ciencia y lenguajes de especialidad*, Anexos de *Revista de Lexicografía*, 42, Universidad de la Coruña, 2019, pp. 111-131.

[425] Libertad Martínez Shilling: *Terminología del balonmano: estudio léxico, lexicográfico y propuesta de lemario para un diccionario de especialidad dirigido al gran público*, Departamento de Filologías Románicas, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2019.

[426] María A. López-Callejo y Rocío López Aguirre: "La terminología musical en la 23.ª edición del *Diccionario de la Lengua Española*: hallazgos y desencuentros", *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, no. 41, 2021.

[427] Jesús Camacho Niño: "Terminología metalexicográfica en diccionarios generales del español (s. XIX)", *Res Diachronicae*, vol. 7, 2009, pp. 53-63 y "Terminología lexicográfica en la 23ª edición del *DRAE* (2014). Estudio y tratamiento lexicográfico", *Etudes romanes de Brno*, Masarykova Univerzita, Chequia, no. 2, 2016, pp. 203-227.

[428] Félix Julio Alfonso: "El béisbol en la literatura cubana" (1, 2 y 3), La Habana, julio de 2002-julio de 2011 (Revisado y ampliado para esta edición), https://www.isliada.org

[429] Resurrección María de Azkue: "Prólogo del diccionario", en *Gran Enciclopedia Vasca*, Bilbao, 1969, citado en Javier López Facal: *La presunta autoridad de los diccionarios*, CSIC, 2010, p. 12.

que me llevó a estudiar el léxico de este deporte y a profundizar en los dominios teóricos de la terminología y la lexicografía especializada, disciplinas a las que concierne el desarrollo de este tipo de repertorios. En la preparación del material de trabajo para este proyecto debí emprender, entre otras tareas, la identificación y análisis de los términos incluidos en fuentes lexicográficas de diversa naturaleza, entre las que, por supuesto, no podía faltar el diccionario académico.

Sobre los hallazgos de esas indagaciones de carácter metalexicográfico quisiera hacer algunos apuntes que girarán en torno a las siguientes preguntas: ¿Qué representación de los términos de este deporte se encuentran en la edición en vigor del *Diccionario de la lengua española* (la vigesimotercera, publicada en 2014) y qué tratamiento lexicográfico reciben? ¿Cómo ha sido el proceso de incorporación de esta terminología en la serie histórica de los diccionarios académicos? y, por último, ¿qué testimonios textuales aportan los corpus de la RAE sobre estas acepciones especializadas recogidas en la obra?

En una primera parte, centrada en la documentación lexicográfica, haré una especie de "fotografía" de lo que hay actualmente en el diccionario, a través de algunas pinceladas relacionadas con aspectos de su macro y microestructura. También me referiré a las fechas y ediciones en que se fue produciendo de forma gradual la entrada de este vocabulario a la obra. Visto que el criterio que ha prevalecido por tradición a la hora de incorporar las voces técnicas es el de su difusión, en la segunda parte me ocuparé de hacer algunos apuntes sobre la documentación textual de las acepciones técnicas vinculadas al beisbol que he podido rastrear en tres de los corpus contenidos en el Banco de Datos y principal fuente de documentación de la Academia: el *Corpus Diacrónico del Español* (*CORDE*)[430], formado por alrededor de 250 millones de formas procedentes de textos que van desde los orígenes de la lengua hasta 1974 —aunque, valga la aclaración, teniendo en cuenta el origen del beisbol, la búsqueda se limitó a partir de los textos del siglo XIX—; el *Corpus de Referencia del Español Actual* (*CREA*)[431], que contiene unos 160 millones de formas procedentes de textos, tanto escritos como orales, de todos los países hispánicos, publicados entre 1975 y 2004; y, por último, sobre todo para localizar acepciones que no se encontraron en el siglo XX o ampliar algún dato, el *Corpus del Español del Siglo XXI* (*CORPES*),[432] constituido por algo más de 395 millones de formas, procedentes de textos correspondientes a todos los años del actual siglo. En esta parte me interesa, puntualmente, relacionar la fecha

[430] RAE: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <http://www.rae.es>

[431] Ídem.

[432] RAE: Banco de datos (CORPES XXI) [en línea]. *Corpus del Español del Siglo XXI* (CORPES). <http://www.rae.es> [Última fecha de la consulta: 5/08/2023].

de las primeras pruebas textuales de uso de los términos con la de su primera documentación lexicográfica en el diccionario.

Entrando en materia, no es ocioso subrayar que la mayoritaria presencia de los deportes en los medios, sobre todo de aquellos que gozan de gran popularidad, es muy superior a la de otros campos de actividad profesional, lo que contribuye notablemente a acelerar el proceso de expansión de la terminología deportiva, algo que el diccionario académico no ha pasado por alto, si bien, como señala Nomdedeu (2003),[433] todavía no en la proporción deseable de acuerdo con su grado de difusión. En este sentido, cabe esperar también, como es lógico, que unos deportes estén mejor representados que otros: no es lo mismo el nivel de divulgación del léxico del fútbol, por citar el ejemplo del no por gusto llamado deporte rey, que el del golf, la hípica o el taekwondo. Así y todo, no es de mi interés establecer comparaciones —valoraciones sobre la limitada o excesiva presencia de las voces especializadas abundan en otros trabajos—, sino centrarme en el estatus actual y la evolución que ha tenido la representación de la terminología beisbolera *per se* en el diccionario académico.

A simple vista y sin ningún listado previo de referencia, encontrar este grupo específico de vocablos en los más de 93 000 artículos que ha acumulado el diccionario en su larga vida no parece tarea fácil. Valga decir, primeramente, que los términos deportivos aparecen señalados por tradición en el diccionario con la abreviatura *Dep*., marca técnica que se introdujo por primera vez en la edición de 1970. Además de esta marca, para precisar el área de aplicación de la acepción, el diccionario recurre al empleo de un segmento —llamado en lexicografía contorno situacional ("Preámbulo", *DLE*, 2001) o contorno de especialidad (Nomdedeu, 2007, 2008)[434]— que precede a la paráfrasis definicional y está separado de esta por una coma. Este contorno, que sigue generalmente la pauta "*En* + determinante + área temática", puede ser de carácter genérico, como "En algunos deportes" o "En deportes", o de carácter específico para indicar el deporte concreto, como "En el fútbol", "En baloncesto", "En el béisbol", etcétera.

Aun con esta información esta tarea es impensable en una edición en papel. Pero la tecnología ayuda, y mucho. La versión digital en CD de la edición de 2001 del

[433] Ob. cit.

[434] Antoni Nomdedeu Rull: "La representación del conocimiento especializado mediante las marcas de especialidad: del *DRAE*-1992 al *DRAE*-2001", *Panace@: Revista de Medicina, Lenguaje y Traducción*, vol. 8, no. 25, 2007, pp. 31-41; y "Hacia una reestructuración de la marca de "deportes" en Lexicografía", ed. cit.

diccionario[435] permitía, a partir de las marcas diatécnicas o de la búsqueda en la opción "índice de formas", acceder rápidamente a los términos propios de cualquier área de especialidad. Teniendo a mano esta herramienta y aplicando algunos criterios de búsqueda específicos (que el vocablo presentara el contorno de especialidad correspondiente al beisbol, que apareciera explícitamente la palabra "beisbol" en la definición o que apareciera en esta uno de los vocablos propios del beisbol haciendo referencia a la acepción beisbolera), inicié el proceso de expurgo de los términos de beisbol registrados hasta la edición de 2001 (la 22.a). El sistema de consulta de la versión *online* de la de 2014 no ofrece estas posibilidades, de modo que para actualizar la información me valí de los documentos de trabajo enviados a las academias con las propuestas de adiciones y modificaciones para esta última edición. El cotejo de los términos que allí aparecían con lo que realmente fue incorporado me permitió aislar los últimos registros.

LA TERMINOLOGÍA PRESENTE EN LA 23.ª EDICIÓN DEL DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA

En la nomenclatura de la edición actual se cuentan un total de 64 acepciones especializadas de beisbol que junto con las 3 variantes con que se nombra el deporte suman 67 unidades. Atendiendo a su forma de inserción, se distinguen 32 términos que constituyen entradas monosémicas, como *ampáyer*, *embasarse*, *fildear*, *jonrón*, *toletero*, entre otros. Se recoge también con entrada propia el término *jonronero*, pero con las dos acepciones que presenta en el beisbol (la adjetiva más genérica de 'perteneciente o relativo al jonrón' y la sustantiva más específica de 'jugador o equipo que consigue jonrones con frecuencia'). Los 33 restantes figuran en entradas polisémicas que registran más de una acepción, como es el caso de *abanicar*, *base*, *bola*, *diamante*, *carrera* y *entrada*, por mencionar algunos de los artículos con más antigüedad en el diccionario y con múltiples acepciones consignadas, entre las que se documenta la técnica correspondiente al beisbol (por cierto, en estos casos la búsqueda de ejemplos en corpus se vuelve sumamente compleja, ya que se trata de localizar un valor semántico muy específico, en medio de una infinidad de formas con varias acepciones).

[435] También la edición de 1992 contó con una versión digital en CD que ofrecía las mismas posibilidades de búsqueda.

Desde el punto de vista de su clasificación conceptual y tomando como referencia el árbol temático del beisbol que elaboré en estudio previo (Castro, 2014)[436], se reconocen acepciones relacionadas con dos campos semánticos principales: Instalación y Partido. Dentro de estos, el subcampo nocional mejor representado cuantitativamente es el de las acciones que tienen lugar durante un partido, para el que se registran 19 términos (*abanicar, bolear; batazo, batear, blanquear, blanqueada, cachar, carrera, embasarse, fildear, fildeo, impulsada, jonronear, josear, pichar, pichear, picheo, ponchar, dejar al campo*). Le sigue el de las funciones o posiciones que ocupan los jugadores, del que se han incorporado 10 términos (*lanzador, receptor, antesalista, inicialista, intermedista, fildeador, monticulista, pícher, bateador, emergente*). Hay, además, 8 que aluden a tipos de batazos (*jonrón, leñazo, machucón, bambinazo, doblete, extrabase, roletazo, tubey*), 7 a demarcaciones del área interior del terreno de juego (*base, diamante, inicial, intermedia, lomita, montículo, antesala*), y 6 a los implementos utilizados (*bate, palo, manopla, peto, mascotín, guantilla*). Los subcampos temáticos que están menos representados, con un solo término de cada uno, son el de los componentes del terreno (*engramillado*); el de los tipos de lanzamiento (*bola*); el de los tipos de lanzadores (*apagafuegos*), el de los componentes del equipo (*cargabates*) y el del personal de arbitraje (*ampáyer*).

Mirando este mapa conceptual llaman la atención algunos desequilibrios, por ejemplo, que se recojan 8 términos que designan tipos de batazos y solo uno de los varios que aluden a los tipos de lanzamiento; que haya una serie de términos referidos a demarcaciones del área interior del terreno, pero ninguno de las áreas exteriores, o que se incluya el prestamo *pícher* y esté ausente *cácher*, correspondiente a la posición opuesta, que se representa solo con su equivalente *receptor*. A propósito de *pícher*, aparecen también su equivalente en español *lanzador* y el sinónimo *monticulista*, por lo que se cuentan 3 significantes para este primer concepto y solo uno para el segundo ubicado en el mismo subcampo semántico.

En cuanto la forma léxica de los términos, el único de carácter pluriverbal de los que funcionan en la terminología beisbolera que ha entrado al diccionario es la locución *dejar al campo*, que se lematiza, por convención, en el bloque de formas complejas del artículo correspondiente al sustantivo *campo*. Todos los demás son de carácter univerbal.

Se identifican en la selección varios de los prestamos asentados en esta terminología como consecuencia del origen de este deporte en un país de habla inglesa (*jonrón,*

[436] Lydia Castro Odio: *Bases teóricas y metodológicas para el diseño de un diccionario especializado de beisbol de la variedad cubana del español* (tesis doctoral), Universidad de La Habana, Editorial Universitaria, La Habana, 2014.

tubey, pícher), términos derivados de préstamos (*beisbolista*, *jonronear*), así como calcos o traducciones de las formas originales (*diamante, lanzador, bola*). Salta a la vista en los del primer grupo —uno de los más problemáticos para la lexicografía— que se trata en todos los casos de préstamos completamente adaptados fonética y morfológicamente al español, es decir, no se ha incluido ninguna de las formas extranjeras o híbridas que todavía conviven —a veces con una mayor frecuencia de uso— con las adaptadas o equivalentes en español en la terminología de este ámbito, lo que es coherente con el criterio normativo que privilegia el diccionario.

Por otra parte, se han incorporado las variantes prosódicas y gráficas que alternan para un mismo término: las formas *béisbol* y *beisbol* y *pichar* o *pichear*, aunque no han quedado registradas en situación de igualdad. Las entradas correspondientes a *beisbol* (de acentuación aguda) y a la forma *pichear* (con terminación –ear) remiten a las entradas con las variantes consideradas principales o preferentes, *béisbol* (con acentuación llana) y *pichar* (con terminación –ar), respectivamente, según las convenciones de la obra. En el caso del nombre del deporte, la entrada de la variante privilegiada *béisbol* no consigna información sobre áreas geográficas de uso, en cambio, en la variante secundaria (*beisbol*) a la que remite sí se añade este dato y se cuentan 11 países, de lo que se deduce una gran extensión. En el caso de *pichar* y *pichear*, las acepciones de ambas formas van precedidas de marcas diatópicas, con un saldo de 7 países para *pichar* y 5 para *pichear*, diferencia que parece justificar la preferencia.

La misma jerarquización se observa en algunas variantes sinonímicas de este vocabulario que el diccionario registra y cuya definición, siguiendo una práctica habitual de la lexicografía académica, se plantea por remisión a la forma léxica elegida como principal. Así, *pelota* remite al artículo de *béisbol*; *lomita* al de *montículo*; y *pícher* y *monticulista*, al de *lanzador*. Es posible reconocer otras entradas correspondientes a términos que también funcionan como sinónimos dentro de la terminología beisbolera, como los pares *entrada* y *episodio* y *doblete* y *tubey*; sin embargo, su relación semántica no se explicita ni jerarquiza por el recurso lexicográfico de la remisión como en los anteriores y llama la atención, además, que a pesar de aludir a la misma realidad difieran formalmente sus enunciados definicionales.

Una última consideración desde el punto de vista macroestructural concierne a la naturaleza gramatical de los términos registrados: hay 50 sustantivos, categoría prototípica en los vocabularios especializados, una discreta presencia de verbos (solo 10) y una ínfima representación de la categoría adjetivo (solo 2).

En lo que atañe a lo dispuesto al interior del artículo lexicográfico o microestructura, solo me detendré en la información de orden pragmático que acompaña a las definiciones, específicamente en la marcación técnica o delimitación de los términos

como pertenecientes al beisbol y en la diatópica o de atribución geográfica de uso, puesto que otros datos y, en particular, las definiciones, por la amplitud y el carácter sumamente especializado de su descripción, merecen un trabajo aparte.

El procedimiento de delimitación técnica que predomina es el contorno de especialidad, que está presente en 42 de las 64 acepciones beisboleras registradas (65%). Solo en cuatro acepciones, que son compartidas con otros deportes, este contorno es de carácter genérico, como sucede en el de *palo*: "En algunos deportes, como el béisbol, el golf, el polo, etc.", en que se parte de una referencia genérica y se menciona dentro de esta al beisbol, o en el de *bate* y *batear*, "En el béisbol y (en) otros juegos", en que se especifica en primer lugar el beisbol y se amplía la referencia a otros sin mayor precisión. En las restantes aparece el contorno de carácter específico con la pauta "En el béisbol"[437], que solo en una ocasión presenta la variante sin el artículo "En béisbol". Atenta contra la homogeneidad predominante la aplicación en tres acepciones (*abanicar, base* y *bola*) de la pauta "En el juego de béisbol", en la que se adiciona al sintagma el segmento "juego de".

La marca técnica señalada con la abreviatura *Dep*. solo aparece en 2 acepciones, las de *carrera* y *palo*, que presentan, además, el contorno de especialidad. Sin marca alguna o contorno referido al área temática aparecen 21 acepciones. En 8 de estas la referencia al deporte al que pertenece la unidad se incluye en la definición, como en la que comparten *beisbolista* y *pelotero*: "Jugador de béisbol"; la de *diamante*: "parte interior de un campo de béisbol" o la de *episodio*: "Cada una de las nueve partes en que se divide el juego del béisbol". En 7 términos esta información la aporta el contorno restrictivo de verbo o adjetivo, como en *blanquear*: "Dicho de un equipo de béisbol…"; o el que comparten *emergente, embasarse, fildear, josear y pichar*: "Dicho de un jugador de béisbol". Finalmente hay 5 en las que no hay referencia al beisbol pero la definición incluye algún término asociado a este deporte, como en la de *batazo*, que incluye *bate* del que se deriva o las de *jonronero* y *jonronear*, que mencionan el término *jonrón*. En este aspecto se perciben tratamientos diferenciales: por ejemplo, que el término *jonrón* esté señalado técnicamente y sus derivados no, o que *bate* y *batear* lo estén, pero *bateador* no, lo que atenta contra la sistematicidad pues hay otros términos formados de esta manera (*inicial* / *inicialista*, *intermedia* / *intermedista* o *antesala* / *antesalista*), en los que se ha aplicado por igual el procedimiento de delimitación técnica. Una incongruencia similar ocurre con las acepciones sinónimas de *entrada* y *episodio*: la primera lleva el contorno de especialidad y la segunda no.

[437] El *DLE* ha elegido para el contorno de especialidad la variante del nombre del deporte considerada como principal en la nomenclatura (la de acentuación llana *béisbol*).

Por lo que se refiere a la marcación diatópica, gran parte de las acepciones recogidas llevan marca geográfica de uso (57 del total): en 18 casos esta es de carácter supranacional (América en 3 acepciones y las Antillas en 15). Excepto 4 términos marcados como exclusivos de un solo país, todos los demás están señalados como propios de dos o más países. Los más compartidos son *jonrón* y *jonronero* (que llevan la marca América); *jonronear* (con marca para las Antillas y de 10 países más), seguidos de *pelotero* y *bola* (con uso en 9 países), *blanquear* (8 países), así como *ponchar*, *pichar* y *cachar* (7 países).

En el recuento de marcas nacionales que aporta este apartado, Nicaragua con 41, Venezuela con 36, Cuba con 30, México con 19, Puerto Rico con 14 y Panamá con 10, son los países con mayor representación de terminología beisbolera en el diccionario. Tienen asignados menor cantidad de usos República Dominicana y Guatemala (8), Costa Rica (7), Colombia, Honduras y El Salvador (5); Ecuador y EE.UU. (2); y Bolivia (1). En este sentido, sorprenden las diferentes cifras que manifiestan los tres países del área antillana en donde la tradición y relevancia de este deporte es similar.

Sumando los que llevan la marca de América y las Antillas, se registran 48 acepciones de uso en Cuba, el 84% del total de los geográficamente marcados. Vale señalar que hay términos de los marcados que no incluyen a Cuba pero está documentado que se usan en el país, como *blanquear*, *toletero*, *intermedia* y otros. Se observan incongruencias en este aspecto, como, por ejemplo, el caso de *intermedia*, en el que es inexplicable que no esté la marca "Cuba" cuando el término derivado *intermedista* sí la incluye —lo mismo ocurre en el par *blanquear* y *blanqueada*—; o el de *joseador*, en el que aparece la marca geográfica de Uruguay, un país que no tiene tradición en este deporte.

FECHAS DE PRIMERA DOCUMENTACIÓN LEXICOGRÁFICA

En otro orden de cosas, he podido rastrear el momento puntual de incorporación de cada uno de los términos de beisbol en el diccionario académico, a partir de la revisión de sus sucesivas ediciones, lo que me permite destacar cinco fechas fundamentales de primera documentación lexicográfica: 1970, año de la edición decimonovena en la que entran los primeros términos, incluido el nombre oficial del deporte; 1984, 1992, 2001 y 2014, que se corresponden con las últimas cuatro ediciones, en cuyas nomenclaturas se van añadiendo otros hasta llegar a la cantidad actual.

En esta progresiva incorporación, que se produce o bien con la adición de nuevas entradas o bien con la de nuevas acepciones, se pueden distinguir claramente dos etapas: una inicial, que agrupa las ediciones de la segunda mitad del siglo xx y que se caracteriza por una escasa representación con la inclusión de 8 términos en total: 4 en 1970, 3 en la de 1984 y apenas uno solo en 1992. Este dato es muy llamativo si se advierte que en 1970, primera fecha de documentación de la terminología beisbolera en el repertorio, este deporte cuenta ya con una larga tradición en varios países de América. De igual modo sorprende que en 1984 el número sea inferior y más aún que en 1992, cuando ya han transcurrido dos décadas (22 años) desde las primeras incorporaciones, lejos de notarse un aumento hay una drástica disminución.

Habrá que esperar a las dos ediciones del siglo xxi para encontrar una inclusión más copiosa, con la adición de 20 términos en la vigesimosegunda y de 39 en la vigesimotercera y actual. Junto con este notable incremento, también en 2001 se añaden por primera vez marcas de uso geográfico a las acepciones recogidas, información que se amplía en la de 2014.

Vale destacar que en la década de los 90 hay un contexto favorable para que en la primera edición del siglo xxi se produzca este significativo aumento. Por un lado, la celebración en Barcelona de los Juegos Olímpicos en 1992 y el debate en torno a la terminología deportiva difundida en los medios que se pudo apreciar en el Congreso Internacional de la Lengua Española de 1997, avivaron el interés por parte de la ASALE de incluir un mayor número de términos deportivos asociados con las disciplinas olímpicas (en ese momento el beisbol era deporte olímpico). La institución buscaba sistematizar de manera responsable este léxico especializado en creciente expansión y controlar tanto la posible propagación de prestamos innecesarios como la disparidad de formas en el proceso de adaptación de muchas de las voces técnicas al español, elementos estos que podían atentar contra la unidad del idioma en el ámbito hispanohablante.

Por otro lado, a finales de esta década la Academia empieza a explotar su recién construido Banco de datos del español, que incluye en ese momento dos grandes corpus: uno del español contemporáneo, el *CREA*, y otro de carácter histórico, el *CORDE*. Esta posibilidad que propician los avances tecnológicos de fines de siglo supone un cambio de suma importancia para la metodología de trabajo lexicográfico académico. De hecho, disponer de estas fuentes documentales para el proceso de revisión y actualización del diccionario es una de las novedades que se destacan en el prólogo de la edición de 2001.

En 2010 la ASALE publica el *Diccionario de americanismos*, cuya nomenclatura contempla una representación muy significativa de la terminología beisbolera, como

cabe esperar tratándose de un deporte extendido y popular en varios países americanos. Según Castañón (2011)[438], el deporte "ocupa el 1,41% del caudal léxico registrado", y son el beisbol y el fútbol, con 452 y 446 voces, respectivamente, los deportes con mayor presencia en la nomenclatura de la obra, seguidos de la hípica (46), el billar (32) y el boxeo (31). En estos totales Castañón incluye no solo los términos específicos de cada disciplina, sino también nombres populares de aficiones y equipos destacados, así como acepciones que se utilizan como metáforas en la lengua común (en estudios previos[439] he contado 337 términos específicos del beisbol o propiamente tecnicismos, una cifra que no deja de ser significativa).

En el "Preámbulo" a la edición de 2014 no se hace ninguna mención al léxico especializado como en ediciones anteriores, pero sí se destaca que el trabajo de revisión y actualización incluyó el proceso de armonización con otras obras académicas publicadas en los 13 años transcurridos desde la anterior, entre las que está el *Diccionario de americanismos*. A la armonización con este repertorio se debe en gran medida la cantidad de 39 incorporaciones ese año, la cifra más alta hasta la fecha.

DOCUMENTACIÓN TEXTUAL EN LOS CORPUS DE LA RAE

Ahora bien, ¿qué nos dicen los corpus de la Academia sobre estas acepciones?

La búsqueda en los corpus arroja que todos los términos del beisbol incluidos en la nomenclatura excepto uno presentan testimonios textuales, aunque no en igual proporción y concentración: en algunos casos es abundante y está concentrada en determinados períodos mientras que en otros es significativamente escasa o está dispersa. En una ojeada general se percibe que los avalados por más cantidad de ejemplos de uso son *jonrón*, *carrera* y *béisbol*, con más de mil ocurrencias solo en el *CREA*; le siguen *pelotero* y *lanzador*, con más de 600; y *base*, *bateador* y *entrada*, con más de 400 en este mismo corpus. En 10 términos la documentación se mueve en el rango de entre 100 y 400 ejemplos y en 31 entre 20 y 100. Solo 7 términos tienen menos de 10 ejemplos textuales, siendo *cachar* con una única ocurrencia, y *palo*, *joseador*, *josear* así

[438] Jesús Castañón Rodríguez: "El deporte en el *Diccionario de americanismos*", EFDeportes.com, Buenos Aires, año 15, no. 154, marzo, 2011.

[439] Lydia Castro Odio: "La terminología del beisbol en el diccionario académico", en *El español de Cuba* (Capítulo Estudios sobre lexicografía), Biblioteca de la Cátedra de Cultura Cubana "Alejo Carpentier", no. 13, Universidad de Santiago de Compostela, 2022, pp. 199-212.

como la variante *pichear*, con apenas 2, los que muestran la documentación más insuficiente de todo el conjunto.

Béisbol, la variante de acentuación llana preferente en la nomenclatura, es el término con la documentación más copiosa. Los 1253 ejemplos que tiene en el *CREA* junto con los 5054 que suma en el *CORPES* superan con creces los testimonios de la forma aguda *beisbol*, para la que se documentan 391 en el *CREA* y 1803 en el *CORPES*. Ahora bien, antes de 1970, que es la fecha en que entra al diccionario con esa grafía cercana a su pronunciación inglesa, se documenta un solo ejemplo de uso en 1951. Luego hay otros 2 en 1970 y 1972 para un total de 3 ejemplos en fechas cercanas a su incorporación. En cambio, con su forma adaptada de acentuación aguda se cuentan 8 ejemplos en textos anteriores a la fecha de su registro lexicográfico (en 1951, 1954, 1958, 1964 y 1965). Posterior a 1970 y sobre todo en las décadas de 1980 y 1990, hay abundante documentación de ambas grafías, si bien una con mayor número de ejemplos que otra, como ya señalé, sin embargo, no es hasta la edición de 2014 —una fecha bastante tardía— que se reconoce finalmente la forma aguda.

De la variante denominativa *pelota*, que se incorpora en la edición de 2001, hay suficiente documentación textual previa en los corpus aunque menor cantidad de ocurrencias que las otras variantes. Antes de 1970, cuando entra al diccionario la forma *béisbol*, se documentan 6 ejemplos de uso de *pelota* con esa acepción (más de los que tenía el prestamo en ese entonces). La primera documentación es de 1954, en un texto del historiador dominicano Rodríguez Demorizi sobre lengua y folklore en Santo Domingo, en el que, curiosamente, se acota entre paréntesis la denominación inglesa *base-ball* para salvar cualquier ambigüedad. Luego hay 3 ejemplos más en 1964, en la novela *Tres Tristes Tigres*, de Cabrera Infante, y 2 más de 1966, en *Paradiso*, de Lezama, lo que confirma que al menos en Cuba está bien asentado su uso. Posteriormente, en textos de entre 1977 y 2001, se documentan en total 202 ocurrencias, distribuidas en 11 países americanos, dato que no se corresponde con la marcación diatópica en el diccionario, que considera solamente 4 países (3 del área de las Antillas y Venezuela).

La documentación más exigua la ostenta el término *cachar*, cuyo sentido asociado al beisbol de 'servir de receptor' entra por primera vez al diccionario en la edición de 2001. Sin embargo, en ninguna de las numerosas ocurrencias que aporta la búsqueda en los textos del siglo XIX y XX se documenta el uso de esta acepción beisbolera. Un único ejemplo se localiza en el *CORPES*, en un texto periodístico de EE.UU. de 2001, por tanto, coinciden fechas de primera documentación lexicográfica y textual. Más relevante que este dato es el hecho de tener una sola ocurrencia en los corpus lo que, atendiendo al criterio de extensión, no explica su incorporación.

En el grupo de los que tienen escasa documentación está la acepción 'instrumento con que se golpea la pelota' del término *palo*, compartida con otros deportes y añadida al diccionario en 1992 —es, de hecho, la única incorporación relacionada con el beisbol que tiene lugar en esa edición. Ninguno de los ejemplos en el *CREA* se refiere al *bate* propiamente ni se relaciona con el beisbol (sí con otros deportes consignados en el contorno de especialidad del artículo como el golf), por tanto, no existe documentación textual previa a la inclusión. En siglo xxi, aparecen dos únicos ejemplos: uno de 2007, que sería la primera evidencia textual de lo registrado en el diccionario; y otro de 2010, ambos en la prensa de República Dominicana. El *CORPES* revela, además, un hallazgo semántico valioso: 38 ejemplos que atestiguan el uso del término con otra acepción dentro del beisbol no recogida en el diccionario, la de 'batazo largo de gran distancia' o 'batazo muy bueno', como se aprecia en estos segmentos:

> Veo que cada vez que el partido está en la línea, Valdez abre con un *palo* oportuno, y en otras ocasiones sorprende con un jonrón… [*CORPES*: 2004, Prensa, República Dominicana, Actualidad, ocio y vida cotidiana].
>
> Con su *palo* de vuelta entera con dos hombres en los senderos, Álvarez aseguró el triunfo de su equipo en el sexto juego del play off… [*CORPES*: 2002, Prensa, Cuba, Actualidad, ocio y vida cotidiana].
>
> Su bambinazo llegó ante el dominicano Pedro Báez (3-3) y le permitió totalizar 15 *palos* de cuatro esquinas en lo que va de la campaña [*CORPES*: 2017, Prensa, Venezuela, Actualidad, ocio y vida cotidiana].

Estos 38 testimonios se distribuyen en varios países: Cuba, que es la que más ejemplos aporta (15), México (7), Venezuela (7), República Dominicana (6), EE.UU. (2) y Puerto Rico (1), lo que demuestra que la extensión de uso de este sentido es significativamente mayor que el otro que figura en el repertorio.

De otros términos pertenecientes al subcampo temático de 'implementos del juego' recogidos en el diccionario se recupera también, en general, muy poca documentación, prueba de que es esta un área de la terminología beisbolera menos propensa a la difusión. Así, de *manopla* se atestiguan solo 3 usos asociados al beisbol, de *peto*, 5, de *guantilla*, 6, y de *mascotín*, 15. De este grupo el único que muestra una extensión considerable como para no poner en duda su incorporación es *bate*, con 302 ocurrencias.

En relación con *joseador*, su primera y única evidencia de uso en los corpus antes de su entrada en 2014, se localiza en 1997, en la prensa de Puerto Rico; el segundo ejemplo aparece en 2019, en un texto también periodístico, de Venezuela. Además de ser insuficiente la documentación textual, no coinciden los países que aportan los ejemplos con los señalados en el segmento de marcación geográfica del artículo, que

son Cuba, Nicaragua y Uruguay. Por su parte, los dos ejemplos de *josear*, que se incorpora también en esa edición, son de 2004 y 2006, por lo que la documentación textual en ambos casos sí es anterior a la lexicográfica, pero aquí tampoco ninguno de los ejemplos proviene de los países consignados en la marcación diatópica del diccionario, Cuba, Nicaragua y Venezuela, sino de República Dominicana y Puerto Rico.

De la variante gráfica *pichear*, que entra en la edición de 2014 con remisión a *pichar*, solo se documentan dos ejemplos en el *CORPES*: 1 de EE.UU. de 2010 y otro de Cuba de 2016. La variante *pichar*, en cambio, manifiesta mayor extensión de uso al sumar 26 ejemplos, distribuidos entre 2001 y 2022, en cinco de los siete países indicados por la marcación diatópica del diccionario, lo que justifica su elección como forma preferente en la nomenclatura de la obra.

Resulta interesante el hecho de que con la variante adaptada *pitchear*, que conserva la -t- del término en inglés, aparezcan mayor número de ejemplos en los corpus que con la variante registrada en el diccionario: 14 en el siglo xx (con primera fecha de documentación en 1997) y 45 en siglo xxi (con primera fecha en 2001). La misma situación se da con la variantes *pícher* y *pitcher*. El diccionario registra a partir de 2014 solo la primera, que es la forma completamente adaptada, pero en el *CREA* no hay casos con esta grafía y en el *CORPES* se documentan 52, mientras que de la segunda se atestiguan en el *CREA* 220 casos y en el *CORPES* 171. Esto demuestra que en el uso no prevalecen todavía las formas totalmente hispanizadas que entraron al diccionario.

Otro prestamo adaptado con muy poca documentación es *ampáyer*, que se incorpora al diccionario académico en 2014. En el *CREA* no hay ejemplos con esta variante gráfica, pero sí 20 ocurrencias con la grafía original inglesa (*umpire*) asociadas al beisbol (valga la aclaración porque los textos muestran un uso compartido en el fútbol y en el tenis). En el *CORPES* se registra la primera documentación textual de la forma española en 2001 y se cuentan en total solo 14 ejemplos, 13 de México y 1 de República Dominicana, distribuidos en los años que median entre 2001 y 2018. No se atestiguan usos de Guatemala, Nicaragua y Panamá, que junto con México aparecen en el segmento de marcación diatópica del artículo del diccionario. La variante inglesa, en cambio, tiene muchísima más documentación en el *CORPES* con un total de 65 ocurrencias, provenientes de la prensa de un mayor número de países: Venezuela (34) y Cuba (14) aportan la mayor cantidad de ejemplos, pero también hay usos en Puerto Rico, México, Nicaragua, República Dominicana, Colombia y Costa Rica. Constituye este resultado también una prueba de que en la lematización de este tipo de términos han primado pautas ortográficas.

Por último, entre los que tienen muy baja frecuencia en los corpus están *leñazo* y *dejar al campo*, con 6 y 5 ejemplos, respectivamente. De la acepción beisbolera de

leñazo como 'batazo muy largo…' se localiza el primer testimonio textual en la prensa dominicana en 2006, cinco años más tarde de su fecha de entrada al diccionario. Se espigan 5 ejemplos más en el *CORPES*, de 2007, 2017 y 2021; provenientes de Venezuela, República Dominicana y México, lo que contradice la marca geográfica exclusiva para Cuba con que figura la acepción en el diccionario. Un dato a resaltar es que la búsqueda arroja ejemplos también para el fútbol y el surf, lo que testimonia una polisemia del término en el ámbito deportivo de la que podría hacerse eco el diccionario. Por su parte, la primera documentación textual de la locución *dejar al campo*, con el sentido de 'derrotar al otro equipo', data de 1997, por tanto, es anterior a su primera documentación lexicográfica que tiene lugar en la edición de 2001. Solo uno de los cinco ejemplos localizados en *CREA* es de Cuba, los demás provienen de EE.UU., país que no está incluido en la información diatópica del diccionario.

Desde una perspectiva general y en relación con la primera documentación textual, el 88% de los términos (59) atestiguan su primer ejemplo de uso después de 1980. El 12% restante (8) lo hace en fechas anteriores a 1960 (2 en 1945, 4 en 1951, 1 en 1954 y 1 en 1958). La fecha más temprana de documentación es 1945, cuando se registran los primeros usos de *lanzador* y *pelotero*, que se convierten, por tanto, en los términos con mayor antigüedad en los corpus revisados. Otros con similar antigüedad son *base*, *bate* y las variantes gráficas *béisbol-beisbol* que aparecen en textos de 1951, *pelota* en 1954 y *beisbolista* en 1958. La más tardía es 2016, cuando queda testimoniada por primera vez la acepción beisbolera de *manopla*.

Atendiendo al arco temporal que abarcan los tres corpus, los años ochenta y noventa del siglo xx constituyen el período en que se registra la primera documentación del 70% de los términos: 26 en la década de 1990 (1 en 1992, 2 en 1993, 17 en 1996 y 6 en 1997) y 21 en la de 1980 (1 en 1983, 1 en 1984, 1 en 1986, 2 en 1987, 11 en 1988 y 5 en 1989). Solo en 10 términos la localización del primer ejemplo textual se ubica en el actual siglo (4 en 2001, 1 en 2004, 2 en 2006, 1 en 2007, 1 en 2010 y 1 en 2016). Es importante señalar que la prensa se presenta como la fuente principal de uso de estos términos.

Al comparar las fechas de entrada al diccionario de cada uno con las de su primera documentación textual se comprueba que la mayor parte, 58 (para un 86%), tenía al menos una evidencia textual previa a su incorporación al diccionario. En 3 casos (*batazo* y *batear*, que se incorporan en 1984 y *cachar*, que se incorpora en 2001) coinciden las fechas del primer testimonio de uso con el primer registro lexicográfico; y en 5 la documentación textual es posterior a la lexicográfica, mediando a veces un margen amplio de tiempo, como en el caso de *bateador*, que entra en 1970 y su primera documentación textual es de 1988 (18 años después), o de *palo*, que entra en 1992, y

de *manopla*, que entra en 2001, y sus primeros testimonios de uso se registran quince años más tarde (en 2007 y 2016, respectivamente). Todas las acepciones que se incorporaron a la edición última tienen ejemplos de uso previos a su entrada en el diccionario.

He dejado para el final el comentario sobre el único término no documentado del conjunto: se trata de *bolearse*, que entra en la nomenclatura en 1970 con el sentido de 'arrojarse la bola o pelota un jugador a otro', según se describe en la definición que tiene desde esa fecha con marca para el beisbol. En los corpus se identifican ejemplos asociados con el tenis, el golf o la pelota vasca, que acreditan un uso compartido del significante en el ámbito de los deportes, y, además —y esto es lo más llamativo— un uso específico del beisbol, que no se corresponde con la acepción pronominal que el diccionario refrenda. El sentido del verbo *bolear* como transitivo que registran los corpus es uno más técnico —quizá menos transparente para los no conocedores— el de 'lanzar el pícher cuatro lanzamientos malos o bolas al bateador', como se observa en los siguientes fragmentos:

> En la novena de los Azucareros, Yorkis Pérez transfirió a Adrián Beltré, ponchó a Angel Peña y *boleó* también a Reggie Williams… [*CREA*: 1996; Prensa; República Dominicana, Deportes].
>
> Benigno Arauz relevó, y llenó las colchonetas *boleando* a Gilbert Smith, pero ponchó a Juan Vicente… [*CREA*: 1997, Prensa, Nicaragua, Deportes].
>
> La decisión del choque se produjo después de varios amagos (…), cuando Osvaldo Arias echó por tierra la estrategia de *bolear* intencionalmente a José Dariel Abreu para buscar un posible doble play que nunca llegó» [*CORPES*: 2011, Prensa, Cuba, Deportes].

Esta acepción aparece en 25 textos (17 del siglo xx y 8 del xxi), provenientes de la prensa de República Dominicana, Cuba, Venezuela, Panamá y Nicaragua; con primera datación en 1996 y siguientes en los años que median entre 2001 y 2021, lo que confirma su vitalidad en la terminología de este ámbito.

Muchos más datos valiosos aporta la revisión en los corpus sobre los términos de beisbol que figuran en el diccionario e incluso sobre otros, que aparecían en la vecindad de los ejemplos aislados y no han sido incorporados, aunque por su frecuencia de uso y fecha de primer testimonio quizá sean más meritorios de ese "honor".

Tras este recorrido he podido dar una imagen de las acepciones técnicas vinculadas al beisbol que el *Diccionario de la lengua española* en vigor recoge, cuáles han sido los momentos en que se produjo su entrada y cómo en esta magna obra, tras el examen de la documentación textual en los corpus de la Academia, se comprueba que

en ocasiones no ha prevalecido la difusión como criterio para su inclusión y que hay inexactitudes en la marcación geográfica de algunos términos, lo que apunta a una necesaria y detallada revisión de este aspecto.

El diccionario académico ha de continuar incorporando lo que la realidad impone, y en ese devenir incesante los estudios lingüísticos sobre la terminología beisbolera que sirvan de argumentación y reflexión al respecto cobran una importancia cada vez mayor, donde la descripción de la indudable riqueza de significados así como la precisión de uso geográfico contribuirán a la labor lexicográfica que por vocación y destino las academias realizan.

Sé que esta cuestión representa solo una gota en el mar de tareas que el trabajo lexicográfico de actualización de un diccionario como el académico demanda. Por ello suscribo las palabras del lexicógrafo estadounidense Sidney I. Landau cuando señaló con razón que "Los diccionarios llevan mucho tiempo, no porque sean hechos por perfeccionistas, sino porque hay mucho que hacer".[440]

[440] Sidney I. Landau: *Dictionaries. The Art and Craft of Lexicography*, 2ª edición, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, p. 349, traducción y cita en Javier López Facal: *La presunta autoridad de los diccionarios*, CSIC, Madrid, 2010, p. 11.

Rafael Rodríguez Beltrán[441]

La ópera en las novelas de Alejo Carpentier

Rafael Rodríguez Beltrán (La Habana, 1947). Lingüista y ensayista. Es vicepresidente de la Fundación Alejo Carpentier y profesor titular de la Facultad de Lenguas Extranjeras de la Universidad de La Habana. Obtuvo el Premio "Alejo Carpentier" de ensayo en 2018.

> *Estamos en el mundo de la ópera, ese género exaltado y combatido a lo largo de cuatro siglos, al que tantas veces se le ha predicho su extinción, y sin embargo sigue abarrotando teatros desde Nueva York a Moscú y desde Buenos Aires a Tel Aviv.*
>
> Roberto Méndez Martínez[442]

Quiero, en primer lugar, agradecer a los miembros de la Academia Cubana de la Lengua el honor que me hacen al considerarme digno de integrar las filas de este colectivo en el que espero cumplir modestamente con las tareas que se me asignen y contribuir con mis conocimientos al trabajo de la institución.

Me ha correspondido ostentar la letra H, que se parece mucho a mí, por ser un símbolo silencioso, de valor muchas veces etimológico y que solo adquiere alguna modesta relevancia en su realización fonética cuando se asocia, en algunas lenguas romances, a otro signo y entonces es ch [č] en castellano, nh [č] en portugués, ph [f] en francés y ch [k] en italiano. Ostentó esta misma letra un amigo, el Dr. Sergio Valdés Bernal, de reconocida trayectoria como lingüista, de amplísima obra investigativa y con el cual tuve el honor y el placer de colaborar en alguna que otra ocasión.

Como muchos de mis colegas conocen, he dedicado una buena parte de mi vida profesional al estudio y la divulgación de la lengua francesa, de la cultura y muy en particular de la literatura que se produce en esa lengua, ya sea francófona o francófila.

[441] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 29 de noviembre de 2024.

[442] Roberto Méndez Martínez: *Los misterios de la ópera*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2002, p. 7.

De esta etapa de mi vida profesional destaco, además de numerosos artículos aparecidos en publicaciones nacionales y extranjeras, los libros *Curso de tipología comparada del francés y del español* y *La novela en lengua francesa (1970-2010) Actualización*, publicados respectivamente por las editoriales Pueblo y Educación y Universidad de La Habana. No obstante, desde hace ya más de quince años he trabajado en la Fundación Alejo Carpentier que preside la maestra de muchos de nosotros, la Dra. Graziella Pogolotti y en la que he estado implicado en investigaciones, ediciones críticas y anotadas, de la obra del autor de *El siglo de las luces*, que ciertamente no puedo decir que haya descubierto en este último período de mi vida laboral, porque lo "descubrí" en plena adolescencia, en medio de aquellos Festivales del Libro Cubano que se produjeron en los primeros años de la Revolución y que me permitieron tener en mis manos por primera vez una novela de Alejo —algunos de los presentes lo recordarán—, *El reino de este mundo*. Años después, auspiciado por la inolvidable investigadora Ana Cairo Ballester, compañera y amiga desde nuestros años de bachillerato, comencé a internarme en el mundo carpenteriano no ya como simple lector, sino como investigador, lo que me condujo a algunas publicaciones sobre temas diversos un poco antes de incorporarme de lleno al trabajo de la Fundación, que fue como una suerte de *kairós* en mi vida profesional. Como resultado de estas tareas destaco el ensayo *Carpentier y el Minotauro de Bayreuth*, que mereció el premio de ensayo Alejo Carpentier en el año 2018 y que fuera publicado por la Editorial Letras Cubanas.

La conferencia que van a escuchar espero, como decimos todos los conferencistas, sea del agrado de todos, pero, además de cumplir con un requisito de ingreso a esta institución, lo más importante es que se trata de un modesto tributo a Alejo Carpentier en el 120 aniversario de su nacimiento, que celebraremos el próximo 26 de diciembre. Me resulta especialmente grato el tema, pues se centra en dos de mis grandes y viejas pasiones: la obra del autor de *El siglo de las luces* y el arte lírico.

1

La ópera, que surge en la segunda mitad del siglo XVI, es un género musical impuro, dice hace ya varias décadas un profundo conocedor del género, el musicólogo René Leibowitz[443], porque no surge en realidad como resultado de una evolución natural de

[443] René Leibowitz: *Histoire de l'opéra*, Éditions Buchet /Chastel Corréa. París, 1957. Esta obra fue dedicada por su autor a Carpentier. En la portada se lee: À mon ami Alejo, avec l'espoir que ce livre lui plaira, en gratitude et amitié. Firma del autor.

la música vocal, dado que los gestores de los primeros atisbos de una nueva forma de cantar: "*un altro modo di cantare che l'ordinario*", todos florentinos, no eran en realidad músicos profesionales si bien está claro que, a pesar del amateurismo de sus creadores, ese género incipiente fue una verdadera adquisición musical. Era preciso que surgiera un auténtico compositor que le diera impulso a esa invención y ese compositor fue Claudio Monteverdi. Su primer intento, *La favola d'Orfeo* todavía seguía patrones que lo vinculaban a sus predecesores, pero *L'incoronazione di Popea*, ya posee todos los elementos que van a caracterizar el género que se desarrollará ampliamente durante el siglo XVII, tendrá un crecimiento notable durante el XVIII y alcanzará su máximo esplendor a todo lo largo del siglo XIX, y continuará, con menor impulso, aunque con novedosos patrones estéticos, durante el siglo XX hasta nuestros días.

Entre la segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII se destacan las óperas de Jean-Baptiste Lully, Georg Friedrich Haendel, Antonio Vivaldi, Giovanni Battista Pergolesi, y más tarde las de Christoph Willibald Gluck, muchas de las cuales, después de un silencio de más de un siglo han regresado triunfalmente a los teatros de casi todas las capitales del mundo, incluidos, si bien modestamente, los nuestros. Pero en la segunda mitad del siglo XVIII un genio de la música, que incursionó en los más variados géneros, nos legó una serie de óperas que nunca abandonaron las tablas desde entonces hasta la actualidad, y que se hallan en los repertorios de prácticamente todos los teatros del mundo, entre las cuales es preciso mencionar *Don Giovanni*, *Las bodas de Fïgaro*, *La flauta mágica*, *Così fan tutte* y *El rapto en el serrallo*. Me refiero, obviamente, a Wolfang Amadeus Mozart.

A todo lo largo del siglo XIX el género floreció en prácticamente todas las capitales europeas: existe una notabilísima producción italiana, por supuesto, pero le siguen las obras de los franceses, los alemanes y los rusos y su impacto se reflejó en la literatura. Hubo también una producción en América, donde surgieron algunos títulos antológicos en Brasil, me refiero a las óperas de Carlos Gomes, muy especialmente *El guaraní*, basada en la novela homónima de José de Alencar y en nuestro país con las de Laureano Fuentes que en 1875 compuso *La hija de Jefté* (tema bíblico sobre el que ya Meyerbeer había compuesto una ópera) y Gaspar Villate, autor, entre otras obras, de un notable *Baltasar*, basado en el drama homónimo de nuestra Avellaneda, y no son los únicos. Hay que decir que durante todo el siglo XIX la ópera ocupó el espacio que en el siglo XX ocuparía el cinematógrafo. Desde tiempo atrás la misma estructura de los teatros refleja esa popularidad donde la platea y los palcos de los primeros pisos eran ocupados por las clases privilegiadas, que en muchos casos asistían a las funciones operísticas por razones principalmente sociales, mientras que los balcones más elevados y el paraíso (o gallinero en el habla popular) los ocupaban los menos afortunados,

pero más apasionados y conocedores, tanto así que se ha dicho que de allí surgía el primer silbido desaprobador y el último aplauso entusiasta.

El cinematógrafo, como ya dije, le robó espacio a la ópera, pero en el siglo pasado algunos compositores de variadas latitudes siguieron comprometidos con el género y sobre todo en la primera mitad del siglo se estrenaron óperas que se pueden considerar antológicas tanto en Italia como en Francia, Alemania y Rusia, también en Cuba y en los Estados Unidos. Hoy en día el género no ha muerto y la programación de los teatros de todo el mundo así lo demuestra, si bien en los carteles aparecen, de manera privilegiada, los títulos decimonónicos que, aunque de manera intermitente, nunca desaparecieron del todo de ciertos escenarios.

2

Como sabemos, Carpentier es inicialmente hijo de las vanguardias estilísticas del pasado siglo y como casi todos los miembros de su generación asumió una actitud iconoclasta con relación a la ópera decimonónica.[444] Pero no con relación al género, es bueno aclararlo de inmediato. Fascinado en primera instancia con la producción wagneriana, que modificó de manera bastante radical las concepciones más generalizadas sobre el arte lírico, aplaudió la creación de *Peleas y Melisanda*, que cambió una vez más las reglas del juego, para luego reconocer la calidad de autores como Richard Strauss y Alban Berg, que a su vez introdujeron nuevos preceptos estéticos en la escena lírica. Es pertinente señalar al respecto que los libretos concebidos por Carpentier para esta manifestación artística, *Manita en el suelo* y la menos conocida *Les portes du soleil*, estrenada en el parisino Théâtre d'Orsay el 31 de enero de 1978, con música de Michel Puig y dirección escénica de Michael Lonsdale, se orientaron por esos nuevos derroteros del teatro musical. Lo que evidencia que no es el género en sí lo que molesta a Carpentier, sino los aspectos musicales y literarios de la producción lírica del pasado lo que él considera como demasiado elemental y primitivo.

Recordemos que, cuando su padre abandona el seno familiar, Carpentier entra de lleno en el mundo del periodismo. Al principio, con el nombre de pluma de su madre,

[444] Esa actitud se modifica con el tiempo como podemos observar en el artículo "Desagravio universal", publicado en 1979, Carpentier declara: "Si bien la generación de los años 20, movida por impulsos polémicos fue injustamente negativa en cuanto al aprecio debido a grandes compositores de las dos generaciones anteriores, debe reconocerse que estos, en el presente, son objeto de un universal desagravio", *Prisma latinoamericano*, La Habana, 5(80), abril de 1979, p 43.

Lina Valmont (que en realidad se llamaba Ekaterina Vladímirovna Blagoobrazova), publica en la sección Un tema diario del periódico *El País*, un número considerable de pequeños artículos sobre variadísimos temas culturales. Si efectivamente, como demuestra el estudioso Sergio Chaple[445], estos primeros artículos fueron escritos por el propio Carpentier, encontramos en ellos la primera alusión a una ópera, en este caso francesa, *La condenación de Fausto*, de Héctor Berlioz, que, como se declara en *Recuento de moradas*, era una partitura que su madre "tuvo siempre por tremendamente aburrida"[446]. En este relato, publicado a mediados de 1923, cuando el joven Alejo cuenta con apenas 18 años, resulta que Mefistófeles y Fausto visitan la "ciudad luz" e intrigados por el hecho de que en el Palacio Garnier, o sea la Ópera de París, se anunciaba la citada obra, deciden entrar y quedan consternados con la manipulación que tanto libretista como compositor habían llevado a cabo con respecto a su historia.

> Llegaron a la Ópera y entraron atraídos por un cartel donde se leía en letras rojas *La condenación de Fausto* por Héctor Berlioz. Paro allí faltó poco para que el alquimista interrumpiera la representación, indignado por verse paseado por Hungría y de ver falseadas sus hazañas por obra del músico. Mefistófeles lo sacó del teatro, lo tranquilizó y para hacerle beber algo entraron en un café.[447]

El salto temporal presente en el relato, por una parte, y el tema de la relación entre las fuentes literarias o la historia con los libretos de las óperas serán dos elementos que nos hacen pensar casi de inmediato en *Concierto barroco*, que solo verá la luz unas cinco décadas más tarde.

Ya en el plano de la crítica musical, dos artículos aparecidos uno en *La Discusión* el 3 de julio de 1924 y el otro en la revista *Chic*, en septiembre de ese mismo año se ocupan, el primero de la que entonces se consideraba la primera ópera de Wagner, *La prohibición de amar*[448] y el segundo sobre la que Carpentier califica de "obra maestra del teatro lírico", el *Peleas y Melisanda* de Claudio Debussy. Y no es casual, son los dos

[445] Sergio Chaple: "La Carpentier. Consideraciones en torno a la génesis de su narrativa y labor periodística", en Sergio Chaple: *Estudios de narrativa cubana*, Ediciones Unión, La Habana, primera publicación de Alejo 1996.

[446] Alejo Carpentier: *Recuento de moradas,* Biblioteca Alejo Carpentier. Colección Documentos, Editorial Letras Cubanas, La Habana 2017, p. 84.

[447] Lina Valmont: UN TEMA DIARIO. "La última andanza de dos héroes", *El País* (s.f. probablemente de mediados de 1923).

[448] En realidad, la primera ópera de Wagner, *La boda*, quedó inconclusa y la segunda, *Las hadas*, se estrenó póstumamente.

grandes compositores que admirará en esa primera etapa de su vida, en oposición al repertorio tradicional omnipresente en todos los teatros del mundo donde, incluso en esas primeras décadas del siglo, aparecen con frecuencia los títulos más "populares" de los más reconocidos autores italianos y franceses de los tres primeros cuartos del siglo XIX y que Carpentier condena en un artículo aparecido en 1925 en *El Heraldo*: "(…) muchos de nuestros pretendidos melómanos viven en la creencia que Bellini, Donizetti y Meyerbeer —terribles maestros del mal gusto— siguen entronizados en los teatros del viejo continente con sus arias melosas, sus orquestaciones oleaginosas y esa concepción tan falsa y errónea de la ópera".

Es bueno destacar que en la lista de esos "terribles maestros del mal gusto" no figuran ni Mozart, cuyas obras para la escena lírica son más que frecuentes, sobre todo en la sección "Letra y Solfa" de *El Nacional* de Caracas donde se le califica de "inmortal autor de *La flauta mágica*;[449] ni Rossini, considerado junto a Cimarosa y Paisiello entre los "músicos encantadores";[450] ni Verdi, de quien Carpentier "salva" sus tres últimas óperas: *Aïda*, *Otello*, y *Falstaff*.[451] Por este camino va a transcurrir su periodismo musical, como lo demuestran sus numerosos artículos sobre la ópera y el drama musical que aparecen recogidos en diversas antologías entre las cuales destaco los tres tomos de *Ese músico que llevo dentro*, compilados por Zoila Gómez y publicados en 1980, *Temas de la lira y el bongó*, publicado en 1994, y los dos tomos dedicados a la música de la serie *Letra y Solfa*, editados por Teresa Blanco en 2008, además de los artículos de Jesús Gómez Cairo recogidos por Radamés Giro entre los apéndices de la más reciente edición cubana de *La música en Cuba. Temas de la lira y el bongó* que viera la luz en 2012. Otros muchos estudiosos han investigado la obra musicológica de Carpentier; de ellos cabe mencionar, en Cuba, a María Teresa Linares, Argeliers León, José Ardévol, Harold Gramatges, María Antonieta Enríquez, Leonardo Acosta, Roberto Méndez, Radamés Giro y en otros países Pablo Montoya, Nelly Rajaonarivelo y Benito Pelegrín y tal vez olvide a alguno. Casi todos ellos, de alguna manera, hacen referencia a la temática que nos ocupa, tanto en el periodismo carpenteriano como en sus ensayos y obras de ficción, pero solo algunos de los que he consultado centran su atención en particular en la presencia del arte lírico, llámese ópera, melodrama lírico o drama musical en su obra de ficción.

[449] Alejo Carpentier: *Acanio en Alba*, en: *Letra y Solfa. Música 1956-1959*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008, p. 46.

[450] Alejo Carpentier: "El mundo de la ópera breve", en: Ibídem, p. 164.

[451] Véase "¿Conocen Uds. a Verdi?", en Alejo Carpentier: *Letra y Solfa. Música (1951-1955),* vol. 11. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008, pp. 358-360.

3

Luego de una fugaz e intrascendente alusión a *La Traviata* de Giuseppe Verdi, la ópera y el drama musical irrumpen en dos ocasiones en su primera novela, ¡Écue-Yamba-Ó! En ambos casos esta presencia intertextual reviste un tono humorístico: Crescencio Peñalver, el negro presumido, amante de la ardiente mulata Cándida Valdé, canta él solo, el cuarteto de Rigoletto y pretende ir a la Scala de Milán para "desarrollar la vó" y cantar el *Oteyo*.[452] Después de estas simpáticas alusiones verdianas, en el capítulo que lleva por título "La decapitación del Bautista", tendrá lugar un rito muy sincrético en el que Carpentier nos relata que: "Un gramófono preparaba los ánimos, tocando "música de iglesia". Cantaban las cuerdas el preludio de *Lohengrin*, misteriosamente extraviadas en el trópico".[453]

A su regreso a Cuba, Carpentier trabaja en una novela posiblemente iniciada antes de su partida de Francia, pero que él declara haber comenzado en 1943 y que quedó inconclusa: *El clan disperso*. Algunos pasajes aparecidos en diferentes publicaciones dieron a conocer la llamada por el autor "conjura de *Parsifal*".[454] Pero no queda claro para el lector común el porqué de ese título: ocurre que el protagonista, Francisco Melchor, el inmóvil, condenado a una reclusión por su asma agresiva (como la del propio novelista), conoce por la prensa el próximo estreno en La Habana de esa última ópera del maestro de Bayreuth y se empeña, en contra de la voluntad de su familia, en asistir a esa función. Logra conspirar con una de sus tías para lograr su objetivo. Lo que el público todavía no conoce, pero que próximamente conocerá, es que en capítulos subsiguientes Melchor, el inmóvil, asiste con su tía a la representación y se relata con todo detalle la puesta en escena de la obra, desde el momento en que los músicos afinan sus instrumentos hasta que cae el telón en el último acto. Resulta de gran interés un pasaje que nos traslada, una década después, a ciertas consideraciones sobre el origen de la música que aparecerán en *Los pasos perdidos*.

> El adolescente no lograba seguir el discurso, ni advertía que tal pasaje fuera el desarrollo de una célula primera, de un pensamiento primordial, pero se sentía envuelto, llevado, alzado por aquel organismo sonante, por aquella ordenación de las frecuencias, por aquella vida sublimada, de la membrana

[452] Alejo Carpentier: ¡Écue-Yamba-Ó!, Biblioteca Alejo Carpentier, Edición crítica, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2012. [pp. 191 y 195].

[453] Ibídem, p. 223.

[454] Alejo Carpentier: "La conjura de Parsifal", en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, año 66, no. 1, La Habana, enero-abril de 1975, pp. 25-30.

> tensa, de la cuerda estirada, del metal de calderería —por aquella doma de las materias con las cuales el hombre más primitivo, el hombre de las selvas, de las cavernas, hiciera su música primera, aún sometida a fluctuaciones telúricas.[455]

Pero más adelante, en esta misma obra, Carpentier declara de manera transparente que cierta escena entre Alberto y Ana, otros dos personajes de la novela inconclusa son idénticas a la que se produce en el primer acto de *La Bohème* de Puccini. En esta, el viento ha apagado la vela que alumbraba a Mimi;[456] en *El clan disperso*, la escena también se desarrolla en una buhardilla del barrio latino de París, pero son los fusibles los que han explotado:

> A poco de haber saltado los plomos de la casa, un perfume seco, de árbol y de especias, penetró en su habitación, después de un leve roce de falanges en la puerta.
>
> —¿Tiene usted cerillas?
>
> ("¡Como en *La Bohème*!", pensó Alberto).
>
> Sacudió la cajetilla antes de dejarla en el hueco de una mano cálida.

La mano no será "gélida", como en la ópera, pues la escena ocurre en verano. Y no hay que sorprenderse de que Puccini irrumpa en esta novela. Para esta época Carpentier, que nunca había simpatizado con el compositor luqués —aunque había reconocido su serio melodismo, las innovaciones musicales que ya había introducido desde los primeros compases de su *Madama Butterfly* y sus cualidades como hombre de teatro— lo califica de "excelente músico" en un artículo aparecido en el semanario *Tiempo* en junio de 1941[457], y, en 1958, próximo a cumplirse el centenario del músico, escribe en la sección Letra y Solfa del diario *El Nacional* de Caracas un artículo que no podemos sino calificar de elogioso:

> En el discurso musical de Puccini había una flexibilidad, una habilidad modulatoria, una eficiencia lírica, que le pertenecían por entero. Sin hacer

[455] Alejo Carpentier: *El clan disperso*, capítulo primero, subcapítulo V "Se alza el telón", Fundación Alejo Carpentier, colección de manuscritos. Clan FAC 1 C III p. 43.

[456] En la obra de Henri Murger, que es la base del libreto de *La Bohème* de Puccini, los personajes que protagonizan ese pasaje no son Mimí y Rodolfo, sino el escultor Jacques D. y la joven Francine.

[457] Alejo Carpentier: "22 de diciembre de 1958. Nace Giacomo Puccini", en Alejo Carpentier: *Crónicas del regreso*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002, pp. 187-188.

> alarde de ello, se valía de procedimientos armónicos sumamente avanzados. Sin recurrir a complejidades inútiles, el tratamiento de su orquesta revelaba la mano del maestro.[458]

Siguiendo la cronología de las novelas, cabe ahora mencionar la discreta presencia de la ópera en *El reino de este mundo*. Tan discreta que para muchos lectores puede pasar inadvertida: se trata de *El desertor*, ópera de Pierre-Alexandre Monsigny, estrenada en 1769, pero que llegó a América en 1801[459] y de dos óperas de Rossini: *Tancredo* y *La italiana en Argel*, estrenadas ambas en 1813 y que se conocieron en América solo un poco más tarde. Además de contribuir en cierta medida a brindar un cierto color local, las fechas de estreno y presentación en América son postes indicadores en una novela que sin ser histórica en el sentido tradicional del término se basa en la historia bajo novísimos presupuestos.

Los pasos perdidos es una novela diferente en el sentido de que la música ocupa un lugar prominente. El narrador es un músico y la "escuela alemana" está presente de manera especial en particular el casi omnipresente Beethoven, pero también Brahms. En ella se destacan como compositores operísticos, Wagner en primer lugar, al que se alude de manera profusa de forma directa o indirecta. En mi ensayo *Carpentier y el Minotauro de Bayreuth* destaco los velados puntos de contacto entre Rosario y Kundry, único personaje femenino protagónico del *Parsifal* wagneriano, cosa que el mismo músico-narrador nos revela al final de la novela cuando, de regreso a la "civilización" se la describe a Ruth: "En medio del drama que tenía este conocido aposento por marco, me iba divirtiendo malignamente en aumentar el desconcierto de mi esposa, con el aspecto de Kundry que mis palabras prestaban a Rosario".[460]

Hay también alusiones más discretas a otros autores que se destacaron en la escena lírica como Wolfgang Amadeus Mozart, Gioachino Rossini, Ferdinand Hérold, Gaetano Donizetti, Claude Debusssy y Modest Mussorgski. Digamos, de paso, que una mención explícita a Donizetti —que, como hemos visto, más de veinte años atrás Carpentier lo situaba entre los maestros del mal gusto— establece una suerte de doble intertextualidad, pues Mouche y el músico-narrador asisten a una puesta en escena de *Lucia de Lammermoor*; el innominado protagonista declara inicialmente: "Pensaba

[458] Alejo Carpentier: "El centenario de Puccini", en: *Letra y Solfa. Música (1956-1959)*, vol. 10, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008, pp. 301-302.

[459] Véase Alejo Carpentier: *La música en Cuba. Temas de la lira y el bongó*, Ediciones del Museo de la Música, La Habana 2012, p. 79.

[460] Alejo Carpentier: *Los pasos perdidos*, Editorial Letras Cubanas, Biblioteca Alejo Carpentier, Colección Popular, La Habana, 2017 p. 215.

divertirme con los ridículos de la ópera que iba a representarse dentro de las grandes tradiciones de la bravura, la coloratura, la fioritura" para luego afirmar que se sentía dominado por un "indefinible encanto hecho de recuerdos imprecisos y de muy remotas y fragmentadas añoranzas". Pero más adelante la pareja abandona el teatro ya que Mouche se declara incapaz de seguir soportando la función "pues aquello —dice— es así como la *Lucia* vista por Madame Bovary en Rouen".[461]

En *El acoso* hay, como sabemos, mucha música. De forma muy especial, la *Tercera Sinfonía en Mi bemol mayor Opus 55* de Beethoven. Pero no hay ópera. En todo caso, cierta evocación del juicio de Radamés en la *Aïda* de Verdi, cuando en el cuarto acto al protagonista se le exige reiteradamente que se disculpe y cuando se enjuicia a un traidor en presencia del futuro acosado y reiteradamente se le incita a defenderse, *mutatis mutandis*: *Discolpati*, *discolpati*! y Defiéndete, defiéndete.[462]

4

En las novelas precedentes la inclusión del teatro lírico en sus diferentes formas tiene un valor intertextual que es esencialmente musical y adopta funciones sobre todo de locación espacio-temporal. No hay verdaderas alusiones al texto. Pero no hay que olvidar que este desempeña un papel importante en muchas ocasiones. Algunas óperas, sobre todo italianas, francesas y alemanas ofrecen libretos que conservan su función eminentemente literaria y que el público de otras épocas apreció en su justa medida. Unos pocos ejemplos bastan para demostrarlo: *La flauta mágica* de Mozart transparenta la filiación masónica de su autor, aunque para muchos esto pase inadvertido; el *Nabuco*, *Los lombardos*, *La batalla de Legnano* de Verdi fueron en su época óperas inspiradas en sentimientos patrióticos contrarios a la dominación austríaca del norte de Italia; algunas de las operetas inglesas del binomio de Gilbert y Sullivan perseguían objetivos de crítica social, baste mencionar *El mikado*, *Patience*, *Trial by jury* y otras tantas. A lo que pudiera añadirse los excelentes libretos de algunas óperas de la autoría de Arrigo Boito y de Hugo von Hofmannsthal, por solo mencionar algunos ejemplos.

En *El siglo de las luces* se mencionan numerosas óperas de los autores más representativos de la época: Monsigny, Grétry, Philidor, Pergolesi, Cimarosa y Paisiello,

[461] Ibídem, pp. 38-39.

[462] Véase Alejo Carpentier: *El acoso*, Editorial Letras Cubanas, Biblioteca Alejo Carpentier, Edición Crítica, nota 99, p. 130.

que contribuyen también al color local y a la localización espacio-temporal, pero me detengo en dos por el significado de los textos en el desarrollo de la narración. Muy al principio de la novela, Víctor Hugues entona el aria "*Oh, Richard! Oh, mon Roi*!", de la ópera *Ricardo Corazón de León*, del compositor francés André Ernest Modeste Grétry con texto del dramaturgo Michel-Jean Sedaine, uno de los iniciadores del drama burgués del siglo XVIII. Carpentier aclara que solo cantaba esa primera línea "pues ignoraba el resto"[463]. Y esa ignorancia es pertinente comentarla: la obra, y en particular esa aria, fueron asumidas como propaganda monárquica por sus contemporáneos y resultaría por lo menos contradictorio, en ese momento, que sea Víctor quien la cante, si no fuera porque Carpentier ya desde el primer capítulo nos está sugiriendo el carácter camaleónico del personaje. Esta aparente contradicción nos será aclarada mucho más adelante, cuando nos dice que los colonos de filiación realista se enardecían al escuchar esa aria.[464]

La otra obra a la que quiero referirme es *El adivino de la aldea*, del filósofo que también llevaba un músico dentro, Juan Jacobo Rousseau. De esta ópera el adolescente Mozart realizó años después una parodia aparentemente ingenua con su ópera *Bastián y Bastiana*. En esta ocasión, Carpentier cita *in extenso* algunos pasajes importantes del libreto de la ópera del filósofo, representada en la isla de Guadalupe y nos narra la muy interesante reacción de los asistentes:

> El público, muy agudo en lo de agarrar alusiones al paso, supo aplaudir las estrofas dotadas de algún contenido revolucionario que el personaje de Colin, interpretado por Monsieur Faucompré, se afanaba en señalar con guiños dirigidos al Agente del Directorio y a los oficiales y capitanes acompañados de sus amigas.[465]

La función termina con una gran fiesta en la cual el propio Faucompré, vestido de *sans-culotte* entona himnos revolucionarios a continuación de lo cual tiene lugar "un gran sarao en el Palacio de Gobierno". Como vemos aquí el texto del ginebrino, más que su música es el verdadero protagonista del pasaje.

Algo semejante veremos en *Concierto Barroco*. Pero aquí el libreto de la ópera *Montezuma* de Vivaldi es el centro de atención de buena parte de la narración.[466] El

[463] Alejo Carpentier: *El siglo de las luces*, Editorial Letras Cubanas, Biblioteca Alejo Carpentier, Edición anotada, La Habana 2022, p. 74.

[464] Ibídem, p. 214.

[465] Ibídem, p. 216.

[466] Cf. Roberto Méndez Martínez: "Alejo Carpentier y el *Montezuma* de Vivaldi, entre la Historia y el delirio", en *Revolución y Cultura*, no. 1, enero-abril, 2024, Época V, La Habana, pp. 4-11.

espíritu descolonizador que planea sobre toda la novela se manifiesta de diversas maneras. En el prólogo a la edición crítica de la misma abordo suficientemente el asunto, pero ahora quiero insistir en cómo el diálogo entre nuestro *Espejo de paciencia* y el libreto de Alvise Giusti más que un simple elemento intertextual asume un rol protagónico que se hace muy palpable en más de una ocasión. Recordemos que, durante la representación de la ópera, cuyos textos son reproducidos unas veces en español y otras en italiano, el indiano protesta ante las numerosas libertades que el libretista se ha tomado con respecto a la historia de la conquista de México; al caer el último telón, leemos lo siguiente, reminiscencia, tal vez, de lo que hemos leído en el tercer capítulo de la segunda parte del Quijote[467]: "El indiano […] seguía insistiendo: 'La Historia nos dice…' —'No me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética…'".

Es pertinente señalar que, durante el proceso de creación de *Concierto Barroco*, Carpentier revisó otras óperas en las que se aborda el tema de la conquista, en particular, el *Fernand Cortèz ou la Conquête du Mexique* de Spontini, *Les Indes galantes* de Rameau, cuyas partituras poseía, *La reina india* de Purcell, el *Cristóbal Colón* de Milhaud, obras estas que ya conocía y que solicitó a la famosa casa editora Ricordi de Milán la partitura de la *Alzira* de Verdi, basada en la obra homónima de Voltaire.[468]

En *El recurso del método*, la presencia de la ópera es sin dudas casi tan extensa y tan relacionada con la secuencia narrativa, que merecería un capítulo aparte. Hay alusiones a la producción italiana, francesa, alemana de notable importancia a lo largo de toda la novela. Un momento especialmente humorístico es aquel en que el Primer Magistrado, decepcionado por una puesta en escena de *Peleas y Melisanda* en el Metropolitan Opera House de Nueva York, declara: "Mira: aunque nuestro amigo, el Académico, y el otro, el D'Annunzio me digan que esto es una maravilla, me quedo con *Manón*, *La Traviata* y *Carmen*… Y ya que hablamos de putas, llévenme a una casa de putas".[469]

Pero me detendré solo en otros tres momentos uno de los cuales es archiconocido y otros dos a los que se ha aludido menos en la bibliografía consultada.

---

[467] Véase Miguel de Cervantes Saavedra: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Gobierno Revolucionario, Imprenta nacional, tomo III, capitulo III, p. 713; en este leemos, en boca de Sansón Carrasco, "… uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna".

[468] Cf. Rafael Rodríguez Beltrán: "Carpentier en busca de la olvidada Alzira", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XLVI, no. 91. Lima-Boston, 1er semestre de 2020.

[469] Alejo Carpentier: *El recurso del método*, Biblioteca Alejo Carpentier, Edición anotada, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2020, p. 69.

El más conocido se refiere a la gira de una compañía de ópera contratada por el muy real empresario Adolfo Bracale. El capítulo se inicia con una visión teatralizada de la ciudad en medio de una suerte de Danza de los Millones, muy semejante a la que se vivió en nuestro país en las primeras décadas del siglo xx: "… las gentes se integraban en una enorme feria de birlibirloque, donde todo era trastrueque de valores, inversión de nociones, mutación de apariencias, desvío de caminos, disfraz y metamorfosis".[470] Esa ciudad carnavalizada será descrita más adelante cuando el Primer Magistrado decida brindar una extraordinaria temporada de ópera con los mejores cantantes del momento: "Pensó el Primer Magistrado en la posibilidad de instalar la Ópera dentro de la Ciudad-Ópera, Capital de la Ficción".[471] Desfilarán por las páginas de la novela Lucrecia Bori, Titta Rufo, Gabriella Besanzoni, Ricardo Stracciari y otros muchos más, pero sobre todo el archifamoso y ya entonces mediático Enrico Caruso, quien protagonizará una de las escenas más burlescas del relato: su huida por las calles de la Capital en atuendo de Radamés. "[El Ministro de Italia] avisaba que Enrico Caruso, arrestado en la calle por un guardia, estaba detenido en la V Estación de Policía, por llevar disfraz fuera de carnavales; y disfrazado de mujer, y maquillado de ocre, con boca y ojos pintados —detallaba el Acta— lo cual lo hacía caer bajo el peso de la ley…".[472]

Aunque, repito, las alusiones a la ópera son en esta novela frecuentísimas, me detengo, además en las dos siguientes: la cita textual —en alemán— de la primera estrofa de la "Canción de la primavera" como se conoce el aria de Sigmund en la tercera escena del primer acto de *La valquiria*, de Wagner. Aquí hay un rejuego irónico: para los militares alemanes, retenidos en Puerto Araguato, la guerra ya ha terminado y pueden dedicarse a "cultivar su jardín", por lo que uno de los marinos le da la bienvenida a la primavera con ese texto que, en esta ocasión Carpentier no se ocupó de traducir y que dice así: "Los rigores del invierno cedieron a la llegada del mes de mayo; en medio de una dulce luz resplandece la primavera".

El otro pasaje, también wagneriano nos brinda una faceta de la personalidad de Ofelia, la hija del Primer Magistrado, que se propone visitar Bayreuth, donde asistirá a una puesta en escena de *Tristán e Isolda*, más por frivolidad mundana que por verdadero interés en la obra del músico alemán. El Académico, no obstante, ajeno a la verdadera motivación de la joven le aclara que: "… la peregrinación a Bayreuth era algo que toda persona culta tenía el deber de realizar, aunque no fuese más que una vez en

[470] Alejo Carpentier: Ibídem, pp. 253-254.

[471] Ibídem, p. 255.

[472] Ibídem, p. 263.

la existencia —como iban los mahometanos a La Meca o ascendían los japoneses el Fujiyama".[473]

En *La consagración de la primavera*, ya se ha dicho que además de la personalidad ineludible en la narración de Igor Stravinski, la personalidad de Wagner planea por toda la obra. Aquí, en cambio, el autor de *Los maestros cantores* es mencionado con frecuencia por el vínculo que por determinadas razones históricas se estableció con el nacionalismo a ultranza de la aberración fascista en Alemania. Como ejemplo cito un breve fragmento en el que se menciona una puesta en escena wagneriana en medio de la Segunda Guerra Mundial nada menos que en el neoyorquino Metropolitan Opera House, de *El crepúsculo de los dioses*:

> "¿Wagner aquí, en plena guerra?" —preguntó Teresa. —"En eso los yankis dieron muestras de alguna inteligencia —cosa que no siempre sucede— Nueva técnica: saber aprovecharse de las obras del enemigo…". "Pero, en fin… Wagner es el músico favorito de Hitler" —dije. —"Pero aquí, la noche en que fui al Met, la platea estaba llena de militares de uniforme, prestos a embarcar, pocas horas después, para el África del Norte. Y todos consultaban un programa donde se les explicaba que la destrucción del castillo de Gunther era una prefiguración de la caída de Berlín y que el incendio final del Walhalla, en el ocaso de los viejos dioses germánicos, era como un anuncio de la victoria aliada".[474]

No hay óperas en *El arpa y la sombra*. Acaso la novela, como algunas de las anteriores sea, hablando metafóricamente, una ópera en tres actos, con arias, dúos y concertantes finales. O mejor, una *gesamtkunstwerk*.

No sería ocioso, para concluir, que en fecha reciente presenté en un coloquio celebrado en Francia para conmemorar el 120 aniversario del nacimiento de Alejo Carpentier, un trabajo relacionado con este concepto, al que me referiré brevemente.[475] Se cree que fue el filósofo romántico Karl Friedrich Eusebius Trahndorff (1782-1863) quien en su ensayo Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst publicado en Berlín en 1827 utilizó por primera vez el concepto de *Gesamtkunstwerk*, traducido generalmente en castellano como "obra de arte total". No obstante, su generalización, y

[473] Ibídem, p. 55.

[474] Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979, pp. 230-231.

[475] Cf. Rafael Rodríguez Beltrán: "Alejo Carpentier y la *Gesamtkunstwerk* wagneriana", en *Revolución y Cultura*, no. 1, enero-abril, 2024 / Época V / pp. 13-19.

empleo frecuente correspondió a aquel músico revolucionario, transgresor y por ello considerablemente polémico, que Nietzsche bautizó con el nombre de "Minotauro de Bayreuth" y que luego fue objeto de una perversa manipulación por parte del nacional socialismo, hasta su reivindicación o, como se le llamó su "desnazificación" en fecha no tan lejana: Richard Wagner.

La *Gesamtkunswerk* u obra de arte total fue llevada a la práctica por este compositor en lo que él denominó drama musical. El drama musical, según el biógrafo de Wagner, Marcel Schneider, tiene las siguientes características: abandono de la separación de la obra en "números", esto es, arias, dúos, tríos, escenas de conjunto, etc., a favor de una melodía continua; empleo de los *leitmotiven* o motivos conductores que identifican a personajes, objetos, sentimientos y situaciones dramáticas; preferencia por los temas legendarios y mitológicos; preeminencia del texto literario fundido en la música; pero sobre todo por la fusión de las diferentes artes en una obra que es una suerte de *summa* en la que se conjugan la literatura, la música, las artes plásticas, la actuación y la danza.[476]

Es bueno señalar que, aunque esa concepción de la obra de arte total ha estado vinculada inicialmente solo a esa forma de drama musical que cultivaron Wagner y algunos de sus seguidores (Vincent d'Indy, con su *Fervaal* y Ernest Reyer con su *Sigurd*, para solo mencionar algunos de los casos más destacados), la investigadora Hilda Meldrum Brown, autora de un riguroso ensayo sobre el tema, *The Quest for the Gesamkunstwerk and Richard Wagner*,[477] fundamenta la idea de que el *Fausto* de Goethe sería una obra de arte total. De hecho, el escritor alemán había concebido la posibilidad de que Giaccomo Meyerbeer, —¡nada menos que el judío Meyerbeer!— denostado en múltiples ocasiones por el propio Wagner, musicalizara esa magnífica obra, como recoge Eckerman en sus famosas *Conversaciones*: "Mozart hubiera podido escribir la partitura de *Fausto*. Meyerbeer también pudiera hacerlo; pero no se dejará tentar por semejante tarea, pues tiene demasiados compromisos con los teatros italianos".[478]

Este criterio nos hizo pensar que la *Gesamtkunstwerk* no tenía que ser obligatoriamente una obra sustentada en un texto musical como punto de partida, sino que otras manifestaciones artísticas podrían ser la fuente de una creación que reuniera

[476] Marcel Schneider: *Wagner,* Éditions du Seuil. Solfèges, Paris, 1960.

[477] Hilda Meldrum Brown: *The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner,* Oxford University Press, Oxford, UK, 2016.

[478] Cf. *Conversations de Goethe recueillies par Eckermmann,* Charpentier, Paris, 1863 y Lionel Dauriac, Meyerbeer, Ed. TOR, Buenos Aires, 1952.

características semejantes a las que en general definen la obra de arte total. De hecho, para algunos estetas, las artes plásticas e incluso la arquitectura pueden participar de ese principio creador.

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

> Sería interesante preguntarnos si no será que el autor de *Los pasos perdidos* ha sido capaz de crear también una suerte de obra de arte total en muchas de sus novelas. Ya se ha dicho que cada obra de Carpentier es una suerte de *mise en scène*, en la que hay un texto que dimana de una situación comunicativa dada, en un ámbito espacial determinado donde danzan numerosos contextos sensoriales y culturales que sirven de apoyo a la narración. […] Esa suerte de puesta en escena nos conduce, metafóricamente hablando, a una obra de arte total que no partirá de la ilusión dramática, sino de la ficción narrativa, en la que se imbricarán, por solo mencionar dos aspectos, lo plástico y lo musical, la imagen visual y la huella sonora…[479]

Esa fusión de manifestaciones artísticas y literarias es la que me ha sugerido la idea de que, como los maestros de la obra de arte total, las novelas de Carpentier participan de esta unión de dimensiones artísticas diversas que se insertan de manera armónica en la estética que preside la obra de nuestro excepcional narrador. Y así el autor de *El siglo de las luces* es, acaso sin saberlo, un continuador de la *gesamtkunstwerk*, que probablemente pueda aplicarse a autores anteriores tales como, a veces, Zola, y antes, en algunos pasajes, el propio Balzac y algunos románticos y, como asevera Hilda Meldrum Brown, el mismísimo Goethe.

Muchas gracias.

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

Zuleica Romay Guerra[480]

¿Literatura afrocubana? Caminos para renovar esencialismos o reinventar la tradición

Zuleica Romay Guerra (La Habana, 1958). Investigadora social, ensayista y profesora, especializada en estudios afrodiaspóricos. Ha obtenido el Premio Casa de las Américas sobre la Presencia Negra en las Américas y el Caribe y el Premio Anual de la Academia Cubana de la Lengua. Desde 2015 fundó y dirige el Programa de Estudios sobre Afroamérica de la Casa de las Américas.

Nacer en una casa sin libros, estudiar y enseñar Química, reorientarme hacia las ciencias sociales y reafirmar en la madurez mi vocación por la investigación sociocultural son hitos importantes de una existencia que me ha premiado —y, sobre todo, retado— de diversas maneras. Cada recodo de mi vida ha requerido que fije metas para el aprendizaje y me exija la mejor disposición y el mayor esfuerzo. Con esa actitud asumo mi elección como miembro de número de la Academia Cubana de la Lengua, reconfortada por el afecto y la confianza de sus miembros. Me congratulo, además, de recibir la letra M, prestigiada hasta hace poco por la académica honoraria Graziella Pogolotti Jacobson. A Graziella, que ha abonado mi crecimiento personal con su integridad, juicio agudo y calado analítico, le agradezco su estímulo y ejemplo.

Mi debut en las ciencias sociales me introdujo en los complejos cursos de la opinión pública y su entramado de lenguajes y discursos. El desafío de construir senderos antes de intentar cada primer paso, me acostumbró a mirar hacia afuera desde dentro y valorar el potencial de las subjetividades. Mi genealogía de "gente sin historia" me incentiva a conectar pasado y presente en la mixturada africanidad que nos constituye. En consonancia con mis investigaciones más recientes, ensayaré una mirada panorámica a los procesos de transnacionalización de identidades que hoy se reconocen afrodescendientes y los modos en que esos aconteceres se han reflejado en la literatura de y sobre gente negra en Cuba. Para hacerlo, tengo en cuenta los diálogos e interconexiones de intelectuales, instituciones y proyectos editoriales promotores de *lo negro* en las Américas y Europa desde los años treinta del pasado siglo, una época de apertura, a

[480] Ingresó en la Academia Cubana de la Lengua el 19 de diciembre de 2024.

través de la música y la literatura —sobre todo, la poesía— a una aprehensión popular de nuestra africanidad.

Los debates que configuraron el campo de estudios afroamericanos durante el último medio siglo despliegan ejes analíticos que se solapan y entrecruzan de modo constante. Una primera perspectiva, de carácter histórico, disputa o fundamenta narrativas étnicas compartidas por millones de personas a ambos lados del Caribe y el Atlántico. Otro razonamiento, de impronta cultural, interpela o argumenta la afinidad de experiencias trascendentes de lenguas y cartografías, pero signadas por la resistencia, el trauma y el dolor. Y aún otro enfoque —que incorpora a los anteriores *lo político*—, discute o establece atributos y pautas de reconocimiento de una identidad trasnacional —la afrodescendencia— sintetizada en un autónimo de alcance global: afrodescendiente, vocablo a cuyo uso denotativo se le objeta el monopolio, a favor de las personas negras, del común origen de la especie humana con poco reconocimiento a una legitimidad asentada en prolongadas luchas para redimir existencias estigmatizadas.

Asistimos a procesos de resignificación de las literaturas de y sobre la negrura que introducen ajustes teórico-metodológicos, precisan políticas editoriales e influyen en la formación de públicos y las estrategias de promoción de libros y autores, todo lo cual promueve el fomento de un canon distinguido por su perspectiva afrocentrada y vocación revisionista. El crecimiento de instituciones académicas, catálogos editoriales, diseños curriculares, cátedras universitarias y eventos referidos al devenir de la diáspora africana testimonian esos procesos, iniciados hace más de medio siglo en los Estados Unidos y hoy manifiestos, con diferentes ritmos y alcances, en Colombia, Brasil, Ecuador, Costa Rica, Perú y Puerto Rico.

Un examen de Silvia Valero sobre las políticas identitarias que nutren la construcción de un canon de literatura afrocolombiana, reconoce antecedentes en las búsquedas y teorizaciones emprendidas por la academia estadounidense y la subsecuente conformación de un campo literario que, a criterio de esta autora, se muestra fértil para el cultivo de los esencialismos, irrigado por las prácticas de racialización de un activismo cada vez más afirmativo.[481]

[481] Silvia Valero: "¿De qué hablamos cuando hablamos de 'literatura afrocolombiana'? o los riesgos de las categorizaciones", *Estudios de Literatura Colombiana*, no. 32, enero-junio de 2013, pp. 15-37. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/16290> Consultado el 4 de julio de 2024; y de la misma autora: "La crítica literaria frente a las narrativas afrohispanoamericanas: generalizaciones y racialización", *Cuadernos de literatura*, vol. XX, no. 39, enero-junio de 2016, pp. 41-52. Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/15099> Consultado el 26 de julio de 2024.

Sin embargo, para Doris Sommer:

> […] el análisis literario tiene un valor agregado especial […] mostrar las maniobras extraordinariamente complejas y sutiles empleadas por los artistas afrodescendientes que convierten condiciones materiales y políticas desmoralizantes en triunfos creativos. Esas victorias deberían contar a la hora de reclamar un territorio cultural […].[482]

La adecuación cubana de las ideologías del mestizaje fraguó una identidad mulata muy convincente por su nacionalismo y algo problemática en su expresión, habida cuenta de que el argumento transracial de *lo cubano*, consensuado socialmente a la altura de 1940, no logró desenraizar las jerarquizaciones epidérmicas. Con el paso del tiempo, las porosidades y contaminaciones de la convivencia borraron ciertos límites y el neologismo afrocubano —una designación antropológica socializada por Fernando Ortiz—[483] perdió lastre hasta convertirse en adjetivo cualificador de nuestra africanidad. No obstante, la visión predominante ha debido lidiar con una disidencia epistémica que politiza ese significante identitario y se enfrasca en el rescate de una tradición que asigna cursos específicos a sus prácticas discursivas, incluida la literatura, aunque no exista todavía un público lector que, reconociéndose afrocubano, responda a la codificación y sus intelecciones y retroalimente ese campo significante, como ha observado Valero en el caso de Colombia.[484]

En sintonía con Anthony Giddens,[485] entiendo la tradición como una reinterpretación del pasado que organiza la memoria colectiva y proporciona un punto de apoyo, una "confianza básica" para la reproducción de rasgos que las personas y los grupos sociales adscriben a la autocomprensión de sí mismos. Su contenido normativo le confiere carácter vinculante a través del tiempo y el espacio, mediante procesos concatenados de borrado y regeneración de esas relecturas del pasado.

---

[482] Doris Sommer: "Libertades literarias. La autoridad de los autores afrodescendientes", en Alejandro de la Fuente y George Reid Andrews (eds.): *Estudios afrolatinoamericanos. Una introducción*. Traducción: Julia Benseñor, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Clacso, 2018, p. 386.

[483] Fernando Ortiz: *Hampa afrocubana: Los negros brujos (apuntes para un estudio de etnología criminal),* Madrid, Editorial América, 1906.

[484] Silvia Valero: "¿De qué hablamos cuando hablamos de 'literatura afrocolombiana'? o los riesgos de las categorizaciones", ob., cit.

[485] Anthony Giddens: "Vivir en una sociedad postradicional", en Ulrich Beck, Anthony Giddens y Scott Lash: *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*, traducción: Jesús Alborés Rey, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pp. 75- 136.

Somos herederos de una tradición que hizo de la lengua y la religión pivotes fundamentales de la cultura. Andaluces, gallegos, vascos y catalanes fueron "hispanizados" en las Américas, al mismo tiempo que la ignorada diversidad de indígenas y africanos, pero no en las mismas condiciones. Entre los subalternos, la lengua adoptada y la religión impuesta forjaron identidades que no son comprensibles sin la historia grupal, la extendida huella de gentes y acontecimientos acerca de los cuales las narrativas hegemónicas solo incorporan líneas gruesas. Los pueblos afroamericanos comparten una historia de esclavismo y opresión, inagotable creatividad ante el infortunio, avances costosos y nunca depuestas esperanzas. Ella sostiene otra tradición que cuestiona o interpela el acervo cultural de matriz hispánica y confiere a su mutua interacción cierto grado de conflictividad. Puesto que las relaciones sociales en su manifestación concreta jerarquizan o marginan determinadas prácticas discursivas, la tradición también puede ser percibida —nos dice Noé Jitrik— como "una estructura de comportamiento que reaparece bajo ciertas condiciones".[486]

La demanda de reconocimiento de las escrituras afrodescendientes no me parece una práctica voluntarista que fuerce adscripciones extemporáneas para generar un campo literario artificial. Un examen de la evolución de las ideas en Afroamérica que se proponga subsanar borraduras, subestimaciones y silencios revelará nombres, fechas, títulos y hechos que adquieren nuevos significados si se valoran los nexos forjados por afinidades históricas. Hace casi cien años, en marzo de 1925, Arturo Alfonso Schomburg dio a conocer el ensayo "The Negro Digs Up His Past" en una edición de la revista *Survey Graphic* dedicada a Harlem. En él, llamó a exhumar el pasado de las genealogías africanas para forjar una tradición de grupo que actuase como antídoto contra los prejuicios, argumentó que la historia podría sanar el daño causado por la esclavitud[487] si su aprendizaje y ejercicio develaban los lastres asociados a la forzada servidumbre, y sostuvo varias tesis que muestran plena vigencia en nuestros días.

Alain L. Locke —profesor de Filosofía en la Universidad de Howard y editor invitado del número especial de *Survey Graphic*— incluyó el texto de Schomburg en *The New Negro: An intepretation*, antología conformada por poemas, narraciones, ensayos y textos dramáticos escritos por treinta y tres mujeres y hombres, en su mayoría negros, nacidos en los Estados Unidos, Jamaica, Panamá y Puerto Rico. La noción de "Nuevo Negro" apropiada por Locke, alcanzó notoriedad pocos años antes, al calor

[486] Noé Jitrik: "Canónica, regulatoria y transgresiva", en Susana Cella (ed.): *Dominios de la literatura: acerca del canon*, Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1998, p. 27.

[487] Arthur A. Schomburg: "The Negro Digs Up His Past". Recuperado de <https://scalar.lehigh.edu/african-american-poetry-a-digital-anthology/arthur-a-schomburg-arturo-schomburg-the-negro-digs-up-his-past-1925> Consultado el 28 de julio de 2024. La traducción es mía.

del activismo antirracista en la convulsa retaguardia industrial de la Primera Guerra Mundial. Con tal expresión, Hubert Harrison —orador, escritor, periodista y crítico literario nacido en las Islas Vírgenes de los Estados Unidos— avizoró la emersión de un sujeto político dotado de la fortaleza psicológica, los saberes y valores necesarios para emprender las batallas del momento.

Iniciada la década de los treinta, la utopía del Nuevo Negro trianguló las ciudades de Nueva York, París y La Habana. En el mes de marzo de 1932 la publicación bilingüe *Revue du monde noir*, fundada por Paulette, Jane y Andrée Nardal en la ciudad luz se hizo eco de la propuesta, animada por el propósito de crear "un vínculo intelectual y moral entre los negros del mundo, sin distinción de nacionalidad".[488] Es probable que este haya sido un tema recurrente en el salón literario que las jóvenes martiniquenses organizaban en su casa de la calle Hervé, en la periferia de París, a las que asistieron amigos como René Maran, Alain Locke y Langston Hughes. Un año después, en 1933, Gustavo Urrutia —el hombre que lideró la página "Ideales de una raza" y la columna "Armonías" en *Diario de la Marina* y que decidió publicar los ocho poemas de *Motivos de son* sin prevenir a Nicolás Guillén— difundió a través de la radio una formulación cubana de la filosofía del *Nuevo Negro*[489] que observa notable simetría con la visión de Locke, hecho que asumo como evidencia de que también en la Isla iniciaba la fragua de una identidad afrodiaspórica.

Advierto una rémora colonial en el destaque del "descubrimiento" europeo del arte africano como catalizador del interés por lo negro en Cuba, sin reparar en la dispersa y diversa obra de los autores afrodescendientes ni registrar que tan entusiasta revalorización se hizo posible por el saqueo del patrimonio cultural de ese continente y el traslado de decenas de miles de piezas a los museos de Francia, Alemania, Holanda y otras naciones europeas para ser apreciadas, como señaló René Depestre,[490] sin conexión con las personas y los modos de vida que les dieron origen. La compilación bibliográfica dada a conocer por Carlos Manuel Trelles[491] en 1927 y el esfuerzo desplegado en similar época por intelectuales negros para poner en valor la obra de Vicente

[488] *La Revue du Monde Noir*: "Ce que nous voulons faire", *La Revue du Monde Noir*, no. 1, París, 1931, p. 3.

[489] Esta alocución apareció como texto de una conferencia dictada en 1937. Al respecto, véase Gustavo E. Urrutia: "Puntos de vista del Nuevo Negro", en Tomás Fernández Robaina (comp): *La cuestión racial en Cuba. Pensamiento y periodismo de Gustavo Urrutia*, Editorial José Martí, La Habana, 2018, pp. 208-237.

[490] René Depestre: "Aventuras del negrismo en América Latina", en Leopoldo Zea (ed.): *América Latina en sus ideas*, México, Unesco / Siglo XXI, 1986, pp. 345-360.

[491] Carlos Manuel Trelles: "Bibliografía de autores de la raza de color, de Cuba", *Cuba Contemporánea*, enero-abril de 1927, pp. 30-78.

Silveira, Cristina Ayala[492] y Manuel Cabrera Paz,[493] entre otros autores, acreditan un devenir literario nacido de la anómala conjunción del romanticismo y el esclavismo. De espaldas a la evidencia, la admirada curiosidad que percibió fuentes de inspiración en las obras robadas o compradas en África a precios irrisorios, prohijó muchas veces una mirada ajena que, a falta de experiencias directas, exotizó la existencia de los africanos y sus descendientes cual "Otros" posicionados en los márgenes de la configuración ideal de la nación.

En esas circunstancias, resulta común que el ejercicio crítico de "traducir" la cultura "Otra" desde los referentes hegemónicos no logre movilizar los recursos sicosociales necesarios para trascender la exterioridad de la mirada, dificultad que está en la base de las insatisfacciones de Alejo Carpentier con ¡Écue-Yamba-O! y que tanto él como Fernando Ortiz y Lydia Cabrera[494] llegaron a comprender muy bien. Apropiarse la palabra de "Otro", o escribir sobre él, plantea exigencias que desbordan el ámbito del lenguaje y ponen a prueba las percepciones, sensibilidades y códigos de comunicación construidos por las vivencias cotidianas.

Lo cierto es que otras influencias, ajenas a la "moda europea", impactaban las subjetividades subalternas en Afroamérica. Entre ellas, me interesa citar el incremento de la actividad política de obreros, mujeres y campesinos descendientes de africanos; el estímulo proporcionado por las políticas raciales de la Tercera Internacional a la articulación de identidades trasnacionales en el Caribe y Norteamérica; la expansión del sentipensar afrodiaspórico fundado por la Revolución haitiana y legitimado por cuatro congresos panafricanos entre 1900 y 1927; y la experiencia compartida por africanos y afroamericanos de diversos orígenes nacionales en espacios interculturales metropolitanos como la parisina *Rue Fontaine*, apodada la "calle cubana".[495]

Varios ejemplos ilustran las fecundas confluencias entre activistas, intelectuales y artistas que estudiaban y trabajaban en las antiguas metrópolis, platicaban en cónclaves políticos y culturales o interactuaban a través de revistas y periódicos desde ambos lados del Atlántico. Entre ellos cito el artículo "El negro en Cuba" de la periodista afroestadounidense Margaret Ross Martin, que apareció en la página "Ideales de una

[492] Amauri Gutiérrez Coto: Ob. cit., p. 68.

[493] Armando Guerra: *Presencia negra en la poesía popular cubana del siglo XIX*, La Habana, Alfa, 1938. Reproducida en Oscar Fernández de la Vega y Alberto N. Pamies: *Iniciación a la poesía afro-americana*, Miami, Ediciones Universal, 1973, pp. 119-133.

[494] Fernando Ortiz: "'Prejuicio'. Prólogo", en Lydia Cabrera: *Cuentos negros de Cuba*, La Habana, Editorial La Verónica, 1940, pp. 7-11.

[495] Alejo Carpentier: "La Rue Fontaine: calle cubana", *Crónicas caribeñas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2012, pp. 74-78.

raza" el 28 de septiembre de 1930[496] —probablemente traducido por Urrutia—; fue incluido en *The Crisis* por W.E.B. Du Bois, en la edición correspondiente a enero de 1932[497] y terminó su itinerario dos meses después, en la revista que gestionaban las hermanas Nardal en París.[498]

Por fortuna, tal ampliación de perspectivas no solo fue atributo de órganos importantes como *The Crisis* y *Diario de la Marina*. La revista homónima de la sociedad *Adelante* —que produjo más de cuarenta números mensuales entre 1935 y 1939— distinguió por la solidaridad antifascista con Abisinia, la crítica al doble rasero migratorio de las autoridades cubanas en perjuicio de los braceros antillanos y la difusión de los argumentos antirracistas expuestos en *La igualdad de las razas humanas*, obra de Josep Anténor Firmin cuyas conclusiones el público cubano pudo leer por primera vez en castellano.[499] En similar época, *Nuestra Raza* (1933-1948), una revista uruguaya de orientación socialista y definido perfil literario, rompió lanzas por las causas de Abisinia y la República española; denunció de manera reiterada la discriminación racial en el empleo y enfatizó el discurso antirracista de la ciencia con traducciones propias de *Las culturas negras en el Nuevo Mundo*, obra del antropólogo brasileño Arthur Ramos.[500] *Adelante* y *Nuestra Raza* se reconocieron mutuamente en 1937 mediante el intercambio de un número de cada revista, sin que pueda demostrarse la existencia de un diálogo regular entre ellas.[501] Ambas compartieron su admiración por Antonio

[496] Al respecto pueden consultarse a Margaret Ross Martin: "'El negro en Cuba', Ideales de una raza", *Diario de la Marina*, 28 de septiembre de 1930; y Pedro Alexander Cubas Hernández (comp.): *Ideales de una raza, 1928-1931. Raza, nación y cultura*. *Antología*, Saabrücken, Alemania, Editorial Académica Española, 2012, p. 100.

[497] Margaret Ross Martin: "The Negro in Cuba", *The Crisis*, vol. 39, no. 1, January, 1932, pp. 453-455.

[498] Margaret Ross Martin: "The Negro in Cuba", en Jean Michel Place (ed.): *Le Revue du monde noir, 1931-1932*, Collection Compléte, no. 1-6, París, 1992, pp. 262-269.

[499] El juicio conclusivo del antropólogo haitiano fue publicado en dos ediciones consecutivas de la revista. Al respecto, véase Josep Anténor Firmin: "La igualdad de las razas", *Adelante*, año 2, no. 8, enero de 1936; y *Adelante*, año 2, no. 9, febrero de 1936. Casi ocho décadas después, una editorial cubana dio a conocer la primera edición mundial en castellano. Ver de este autor: *La igualdad de las razas humanas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2012.

[500] En seis números, aparecidos entre julio de 1940 y abril de 1941, *Nuestra Raza* publicó fragmentos de *Las culturas negras en el Nuevo Mundo*, una de las obras más importantes de este autor. Véase: Arthur Ramos: *As Culturas Negras no Novo Mundo*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1937.

[501] María Elena Oliva Oliva: "Hacia una dimensión diaspórica de los contrapúblicos afrodescendientes. *Nuestra Raza* y *Adelante* en el mapa de la prensa negra/afro en América Latina", *Revista Chilena de Literatura*, no. 105, mayo de 2022, pp. 489-509. Recuperado de <https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0718-22952022000100489&lng=es&nrm=iso> Consultado el 10 de octubre de 2024.

Maceo, Booker T. Washington y W.E.B. Dubois, se implicaron en la campaña internacional por la libertad de los "Nueve de Scottsboro" y defendieron los intereses de las mujeres negras con argumentos y en palabras de ellas mismas.

Las acciones de significación canónica[502] de la "poesía negra" —membrete capitalizado por intelectuales blancos de extracción burguesa— incrementaron su visibilidad en las Américas entre 1934 y 1936. De ello dan fe los cuadernos de Emilio Ballagas,[503] Ramón Guirao[504] y Vicente Gómez Kemp;[505] las antologías preparadas por Ballagas[506] e Ildefonso Pereda Valdés;[507] y los primeros ensayos de Fernando Ortiz sobre la "poesía mulata".[508] Por entonces, las publicaciones gestionadas por los estratos ilustrados de ascendencia africana mostraban una política editorial reivindicadora de lo negro, aún anclada en la tradición cultural euroccidental; *West Indies, Ltd.* ensanchaba los cauces de la poesía cubana, marcando el paso de lo particular negro, a lo general cubano hasta alcanzar la dimensión antillana —como apreció Ángel Augier[509]—; y la Biblioteca Pública de Nueva York atesoraba, tras la primera incursión habanera de Schomburg,[510] los cuadernos fundadores de la poética de Guillén, versos de Marcelino Arozarena,

[502] En el ámbito literario estas acciones suelen ser ejecutadas por instituciones, proyectos culturales o grupos interesados y apelan, entre otros recursos, a la elaboración de antologías, ediciones comentadas, ediciones críticas y compendios bibliográficos; la adaptación de textos a los lenguajes radial, televisivo y cinematográfico; el "bautizo" de premios, eventos, colecciones editoriales y compilaciones bibliográficas con los nombres de autores y obras; y la inclusión de estos en los diseños curriculares de la enseñanza pública.

[503] Emilio Ballagas: *Cuaderno de poesía negra*, Santa Clara, "La Nueva", 1934.

[504] Ramón Guirao: *Bongó, poemas negros*, La Habana, Úcar y Cía, 1934.

[505] Vicente Gómez Kemp: *Acento negro*, La Habana, Hermes, 1934.

[506] Emilio Ballagas (ed.): *Antología de poesía negra hispanoamericana*, Madrid, Editorial Aguilar, 1944. [1935].

[507] Ildefonso Pereda Valdés (ed.); *Antología de la poesía negra americana*, Santiago de Chile, Ercilla, 1936.

[508] Fernando Ortiz: "La poesía mulata, presentación de Eusebia Cosme, la recitadora", *Revista Bimestre Cubana*, vol. 24, no. 2-3, septiembre-diciembre de 1934, pp. 205-213; "Los últimos versos mulatos", *Revista Bimestre Cubana*, vol. 35, no. 3, mayo-junio de 1935, pp. 321-336; y "Más acerca de la poesía mulata, escorzos para un estudio", *Revista Bimestre Cubana*, vol. 37, no. 1, enero-febrero de 1936, pp. 23-39, vol. 37, no. 2, marzo-abril de 1936, pp. 218-227 y vol. 37, no. 3, mayo-junio de 1936, pp. 439-443.

[509] Ángel Augier: *Nicolás Guillén*, La Habana, Ediciones Unión, 1971, p. 185.

[510] Sobre la visita, realizada a finales de 1932, véanse: Arthur A. Schomburg: "My Trip to Cuba in Quest of Negro Books", *Opportunity*, vol. 11, 1933, pp. 48-50 Recuperado de <https://archive.org/details/sim_opportunity-a-journal-of-negro-life_1933-11_11_11> Consultado el 26 de enero de 2024; y Gustavo E. Urrutia: "La visita de Mr. Schomburg", en Tomás Fernández Robaina (comp.): Ob. cit., pp. 130-132.

decenas de libros y folletos sobre temas afrocubanos y una copia de la partitura de *El manisero*, autografiada por Moisés Simons y Rita Montaner.

Mientras tanto, al otro lado del Atlántico una polémica desbordó los cauces de la academia tras la aparición de *Negro: An Anthology*,[511] un voluminoso libro publicado en Londres, en 1934. La selección de 855 páginas a cargo de Nancy Cunard, acaudalada iconoclasta británica con oficios de poeta, editora y periodista, distingue por su diversidad, pues a las obras de géneros históricos —dígase poesía, narrativa, ensayo y teatro— firmadas por autores de las Américas, África y, en menor medida, Europa, se adicionan textos sobre historia, derecho, pedagogía, filosofía, ciencia política, artes plásticas y música, además de cientos de fotografías. La vocación totalizante de este libro concilia polaridades —que Ezra Pound y George Padmore encarnan muy bien—, auspicia debates de los que toman parte Cunard, Eugene Gordon y W.E.B. Dubois y suma, en función de autores y traductores, a escritores no afrodescendientes de distintas generaciones como el establecido Theodore Dreiser y el casi debutante Samuel Becket.

En su primer ejercicio crítico acerca de la poesía contemporánea cubana un joven Roberto Fernández Retamar resaltó la vanguardista transitoriedad del negrismo y el ahondamiento discursivo que forzaba el cambio de una poética superficial, fruitiva, a otra de vocación social y fuerte anclaje identitario.[512] Mucho después, otros estudiosos, entre los que figuran Depestre,[513] Jorge Schwartz[514] y William Luis[515] coincidirán en la apreciación de un curso paralelo de carácter endógeno, una poética más orgánica y radical que el intelectual haitiano denominó "literatura de identificación".

La iluminación de las sendas discursivas de la literatura caribeña llevada a cabo por Luis Álvarez Álvarez y Margarita Mateo Palmer[516] muestra cómo el negrismo y su subsecuente radicalización coexisten con manifestaciones más complejas de las subjetividades afroamericanas, entre ellas la negritud, el indigenismo haitiano, Rastafari y

[511] No pude acceder a la primera edición de esta obra. Por tanto, todas mis referencias editoriales y bibliográficas se corresponden con una edición posterior. Al respecto, véase Nancy Cunard y Hugh Ford (eds.): *Negro: An Anthology*, New York, Frederik Ungar Publishing Co., 1970.

[512] Roberto Fernández Retamar: *La poesía contemporánea en Cuba 1927-1953*, La Habana, Orígenes, 1954, pp. 45-62.

[513] René Depestre: Ob. cit., p. 352.

[514] Jorge Schwartz: *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1991.

[515] William Luis: *Las vanguardias literarias en el Caribe: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana. Bibliografía y antología crítica*, Orlando, Editorial Iberoamericana Vervuet, 2010.

[516] Luis Álvarez Álvarez y Margarita Mateo Palmer: *El Caribe en su discurso literario*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2005.

diferentes expresiones de nacionalismo negro. Ellas compactaron la trama de sentidos de las filosofías y cosmovisiones africanas que tan bien estudiaron Rogelio Martínez Furé, Natalia Bolívar y Tomás González Pérez. Desde la inmigración forzada de más de doce millones de africanos, la espiritualidad de los sujetos subalternos en sociedades configuradas por la trata y el esclavismo en las Américas yuxtapone construcciones discursivas que no pueden descifrarse con herramientas simples de análisis literario. Cuando Guillén le confiesa a una muy joven Nancy Morejón: "Yo no hubiera podido escribir los *Motivos de son* en Camagüey",[517] alude al universo de sensaciones, prácticas culturales y nuevas relaciones que impactaron su subjetividad al llegar a La Habana.

A finales de los años treinta la festiva exterioridad del negrismo se vio desplazada por "la expresión artística de la vida, costumbres, aconteceres y conflictos de la población hispanohablante de origen africano y de los problemas socioeconómicos, políticos y culturales que la han afectado y afectan".[518] La observación de Salvador Bueno, referida a la narrativa de y sobre gente negra en Afroamérica, también es atinente al género de ensayo, cuyo canon ignora, casi sin excepción, las contribuciones del campo intelectual afrocubano durante la primera mitad del siglo xx. La omisión de los pensadores negros del periodo republicano promueve el olvido de las reinterpretaciones y propuestas de Armando Guerra y Gustavo E. Urrutia acerca de las artes y la cultura cubanas y de las polémicas promovidas por Martín Morúa Delgado, Ángel César Pinto Albiol y Juan René Betancourt. La ínfima presencia de estos y otros autores en los catálogos editoriales de los últimos sesenta años produce una desconexión entre pasado y presente, el horadamiento de una tradición que revela en nuestros días un curso de trazos discontinuos.

Nancy Cunard, Jacques Roumain, Langston Hughes y Nicolás Guillén coincidieron en las sesiones de clausura del Segundo Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura, efectuadas en París el 16 y 17 de julio de 1937. Las charlas sostenidas por esos días y los encuentros de Cunard con Hughes y Guillén durante las jornadas españolas del evento —que ella cubrió como corresponsal de *The Manchester Guardian*— dieron vida al artículo "Three poets: Langston Hughes, Nicolás Guillén, Jacques Roumain" aparecido en octubre de ese año en la londinense *Left Review*.[519] Traducido al castellano por su autora, el texto fue publicado por la revista argentina *Pan*, el 5 de febrero

[517] Nancy Morejón: "Conversación con Nicolás Guillén". En Nancy Morejón (ed.): *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, La Habana, Casa de las Américas, 1974, p. 40.

[518] Salvador Bueno: "Prólogo", en Salvador Bueno (ed.): *Cuentos negristas*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2003, p. IX.

[519] Nancy Cunard: "Three poets: Langston Hughes, Nicolás Guillén, Jacques Roumain", *Left Review*, London, *Left Review*, no. 2, October, 1937.

de 1938.[520] En correspondencia con la misión de constituirse "una antena colocada en la mitad de nuestra tierra iberoamericana", *Repertorio Americano* reprodujo el artículo una semana después.[521] Con toda probabilidad, Pereda Valdés lo leyó en su natal Uruguay e hizo a su amiga británica una solicitud especial, pues Cunard modificó título y contenido y le remitió un texto de temática parecida. "Poetas negros y poetas de España: Langston Hughes y Nicolás Guillén"[522] circuló en Montevideo en ediciones sucesivas de la revista *Nuestra Raza* correspondientes a los meses de abril y mayo de 1938. La reconstrucción —quizás todavía parcial— del recorrido de ambos textos por cuatro países de dos continentes en apenas ocho meses, constituye otra muestra de la función que jugaron las traducciones en la forja de una comunidad ideal de sujetos afrodiaspóricos.

Puestos en contacto durante la década de los treinta e inicios de la siguiente en los entornos relacionales de Fernando Ortiz, Gustavo Urrutia y Langston Hughes, un pequeño y heterogéneo grupo de intelectuales negros y sus aliados desplegó una influencia concertada sobre los modos de percibir, enjuiciar y promover la literatura en Afroamérica; propósito cumplido gracias a la labor de personas que facilitaban los intercambios desde las posiciones menos protagónicas de periodista o traductor. Estos creadores no han sido percibidos por la historiografía ni la crítica literaria como integrantes de una red intelectual en el sentido enunciado por Marta Casaus Arzú: un "conjunto de personas ocupadas en los quehaceres del intelecto que se contactan, se conocen, intercambian trabajos, se escriben, elaboran proyectos comunes, mejoran los canales de comunicación y, sobre todo, establecen lazos de confianza recíproca".[523] En consecuencia, los sistemas de relaciones, influencias y legados de estos intelectuales suelen ser analizados a escala individual, con apreciaciones que resaltan la jerarquía científica y consistencia metodológica de hombres como Fernando Ortiz y Jean Price-Mars; el conocimiento de Ildefonso Pereda Valdés acerca de las literaturas afroamericanas; o la significación cultural e impacto social de la obra literaria de Nicolás Guillén, Langston Hughes y Jacques Roumain, sin que tales encasillamientos —solo útiles para

[520] Nancy Cunard: "Tres poetas: Langston Hughes, Nicolás Guillén, Jacques Roumain", *Pan: síntesis de toda idea mundial*, vol. IV, no. 144, 5 de febrero de 1938, pp. 12-13.

[521] Nancy Cunard: "Tres poetas: Langston Hughes, Nicolás Guillén, Jacques Roumain", *Repertorio Americano, Semanario de Cultura Hispánica,* año XIX, no. 838, San José de Costa Rica, 12 de febrero de 1938, p. 91.

[522] Nancy Cunard: "Poetas negros y poetas de España: Langston Hughes y Nicolás Guillén", *Nuestra Raza*, no. 56, abril de 1938, p. 5; y *Nuestra Raza*, no. 57, mayo de 1938, pp. 2-4.

[523] Marta Casáus Arzú: "Prólogo", en Eduardo Devés-Valdés: Ob. cit., p. 22.

la formulación de un bosquejo analítico— ignoren la rotundez de la prosa orticiana, o los aportes de Roumain al pensamiento etnológico del Caribe.

La valoración de los escritos literarios, periodísticos, epistolares y académicos que vinculan a las figuras por mí estudiadas, se beneficia del modelo de análisis concebido por Eduardo Devés-Valdés para diseccionar las articulaciones del pensamiento "periférico". Así, la literatura creada por estas personas, su implicación coordinada en eventos, instituciones y propuestas editoriales, las cartas intercambiadas, las dedicatorias personalizadas y los datos reunidos por biógrafos concienzudos me inducen a pensar que durante un corto e intenso período Ortiz, Price-Mars, Pereda Valdés, Guillén, Hughes, Roumain, Cunard y Urrutia insertaron a Cuba en un circuito de difusión y promoción de literatura afroamericana que abarcó Europa occidental, los Estados Unidos, Haití y Sudamérica.[524] La dispersión generada por la Segunda Guerra Mundial y el cambio de agenda impuesto por el avance del fascismo en Europa, quebraron vínculos que no pudieron ser restablecidos al finalizar la conflagración porque había cambiado la situación interna en los países de residencia de los miembros del grupo y con ella, las demandas de trabajo cultural bajo el polar influjo de la Guerra Fría y las luchas por la emancipación africana.

Veinticinco intelectuales afroamericanos asistieron al Primer Congreso de Escritores y Artistas Negros, celebrado en la Universidad de La Sorbona en septiembre de 1956. Haitianos,[525] estadounidenses[526] y martiniquenses,[527] muy activos en las discusiones de París, demostrarían con sus creaciones y activismo político posterior estar preparados para diseminar el espíritu del congreso en la inquieta espiritualidad de Afroamérica. Este alentaría también en la obra más significativa del cubano Walterio Carbonell,

[524] Con todo y ello, prejuicios de diferente corte indujeron la trivialización o el borramiento histórico de algunas de estas figuras. Tal es el caso de Nancy Cunard, mejor conocida por su alcoholismo y liberalidad sexual que por su implicación en las batallas más importantes de la intelectualidad progresista de su época; y de Gustavo E. Urrutia, cuya alianza y subordinación al dictador Fulgencio Batista actúa como contrapeso a su brillante hoja de servicios a favor de la cultura cubana.

[525] Asistieron en representación de Haití: Gerard Bissainthe, René Depestre, Albert Mangones, Emmanuel Casséus Paul, René Piquion, Jean Price-Mars, Emile Saint-Lot y Maurice-Alcibiade Lubin. Para esta nota y las número 45 y 46 véase: *Présence Africaine*, no. 8-10, 1956, pp. 402-408.

[526] La delegación estadounidense estuvo integrada por: Horace Mann Bond, Mercer Cook, John Aubrey Davis, William Fontaine, James Ivy y Richard Wright. W.E.B. Dubois y Paul Robeson no pudieron asistir porque el Departamento de Estado retuvo sus pasaportes.

[527] La contribución de Martinica al éxito del congreso corrió a cargo de Louis Thomas Achille, Aimé Césaire, Frantz Fanon y Edouard Glissant.

único representante de la zona hispanohablante. *Cómo surgió la cultura nacional*[528] —publicada en 1961— no solo fundamenta la africanidad raigal de la cultura cubana, sino que enjuicia, además, las narrativas elitistas y eurocéntricas que estructuran el núcleo fundacional del canon literario cubano.

El segundo encuentro de escritores y artistas negros, efectuado en Roma entre el 26 de marzo y el 1 de abril de 1959, renovó la dirección de la Sociedad Africana de Cultura, constituida en el congreso anterior. La presidencia de Jean Price-Mars y la presencia de más de veinte creadores afroamericanos[529] en la directiva de esa sociedad favorecieron la efusión continental de un sentipensar afrodiaspórico enraizado en la cultura y tensionado en lo político al intentar una imposible equidistancia de los dos bloques geopolíticos rivales.

La conquista por medio de las armas del poder revolucionario en Cuba subvirtió esa visión "neutral" y radicalizó los proyectos panafricanistas. La puesta en vigor de las políticas tercermundistas de la Isla restableció el diálogo trasatlántico de sus intelectuales con el resto de la diáspora. Los cubanos retomaron el contacto con el África real mediante un sostenido ejercicio de solidaridad internacional; celebraron el nacimiento de la narrativa africana contemporánea en las letras de Chinua Achebe[530] y Amos Tutuola;[531] y accedieron a las primeras ediciones populares de autores afroamericanos, encabezados por Frantz Fanon y Aimé Césaire. En esa coyuntura el afroamericanismo[532] en construcción desde la década del veinte se articuló, si bien tácticamente, con el tricontinentalismo.

[528] Walterio Carbonell: *Cómo surgió la cultura nacional*, 2ª edición, La Habana, Ediciones Bachiller, 2005.

[529] La Sociedad Africana de Cultura fue constituida durante el Primer Congreso de Escritores y Artistas Negros. La asamblea de 1959 aprobó una directiva de más de cincuenta miembros de África, las Américas y el Caribe. Eric Williams, Edison Carneiro, Joséphine Baker-Bouillon y James Ivy fueron electos como vicepresidentes. Entre otros, integraron su Comité Ejecutivo: Jacques Stephen Alexis, Marian Anderson, Louis Armstrong, Aimé Césaire, René Depestre, W.E.B. Dubois, Catherine Dunham, Frantz Fanon, Franklin Frazier, Édouard Glissant, Langston Hughes, George Lamming, René Maran, Abdías Do Nascimento, George Padmore, Arnoldo Palacios, Paul Robeson y Richard Wright. Véase Présence Africaine, no. 24-25, 1959, p. 431.

[530] En 1958 el nigeriano Chinua Achebe dio a conocer el primer título de su reconocida *Trilogía africana*. Ver de este autor*: Todo se desmorona*, Madrid, Editorial Debolsillo, 2010 [1958]; *Me alegraría de otra muerte*, Madrid, Editorial Debolsillo, 2010 [1960] y *La flecha de Dios*, Madrid, Editorial Debolsillo, 2010 [1964].

[531] Amos Tutuola: *El bebedor de vino de palma*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1967.

[532] Eduardo Devés-Valdés define el afroamericanismo como un movimiento que articuló discursos, acciones y proyectos para la reivindicación de las culturas americanas de matriz africana, manifestándose en tres dimensiones: una científica (a través de la antropología y los estudios

Obras referidas a las culturas negras en Cuba y Afroamérica acusan la formación, desde finales del siglo xx, de un consenso sociopolítico que alimenta, en mayor o menor medida, la forja identitaria de sectores ilustrados autorreconocidos como afrodescendientes. Sobre todo, en los Estados Unidos y en menor medida, Colombia, Brasil, Ecuador, Puerto Rico, Perú y Costa Rica los discursos afrodiaspóricos han infiltrado sistemas de categorización y metódicas de análisis literario. Su crítica a los lastres del esclavismo, su reivindicación de las raíces africanas de la americanidad y de las identidades enhebradas por añejas interacciones trasnacionales, han inducido desarrollos en casi todos los géneros literarios. Desfasados de la realidad, los estudios cubanos aún recurren a estancos temporales, temáticos o disciplinarios para examinar la presencia negra en la literatura cubana, sin prestar atención a los itinerarios y las confluencias que revelan su afroamericanidad.

Para desentrañar los antecedentes de la resignificación identitaria que observamos aquí y ahora, decidí valerme de lo que Eric Hobsbawm y Terence Ranger denominaron "tradición inventada", una noción que remite a "[…] prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado".[533] Al hacerlo, no desdeño la objeción de Giddens quien acota que "todas las tradiciones son tradiciones inventadas",[534] sino que me detengo, como Hobsbawm, en construcciones socioculturales con evidentes propósitos de legitimación. La incursión de este autor y sus colaboradores en los rituales de la coronación en Inglaterra, la institucionalización de la III República francesa, la reconstrucción icónica de la cultura popular escocesa y la dramaturgia de los desfiles conmemorativos del Primero de Mayo aporta ejemplos de orígenes socioclasistas y signos ideológicos diversos. Lo mismo si es fraguada por las elites que por el pueblo llano, la funcionalidad social de la tradición está determinada por la disposición de un campo de fuerzas donde lidian, de modo constante, la permanencia y la innovación.

---

culturales); otra artística, con expresiones concretas en la música, la literatura y las artes plásticas; más una política que sustentó los programas y objetivos de instituciones, asociaciones y partidos. Al respecto, véase Eduardo Devés-Valdés: "Afroamericanismo e identidad en el pensamiento latinoamericano en Cuba, Haití y Brasil, 1900-1940", *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, vol. 25, no. 49, 2000, pp. 53-75. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/08263663.2000.10816792> Consultado el 26 de octubre de 2024.

533 Eric Hobsbawm: "Introducción". En Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.): *La invención de la tradición*, traducción: Omar Rodríguez Estellar, Barcelona, Editorial Crítica, 2002, p. 8.

534 Anthony Giddens: Ob. cit., p. 120.

Como parte de esas luchas identitarias, asistimos a la ampliación y espesamiento de un corpus literario con potencialidad para trascender los cánones nacionales y rehacer, o reinventar, una tradición desvaída por el silencio ominoso de las narrativas coloniales. Entretejida por aprendizajes y resistencias múltiples, en ella se inscriben los testimonios de Mary Prince, Frederick Douglass y otros abolicionistas negros; la poesía de Phillis Wheatley y Juan Francisco Manzano, entre otros escritores esclavizados; la historia del mundo que nos cuenta Manuel Zapata Olivella en *Changó, el gran putas*;[535] las grandes novelas que desnudan las lacras del colonialismo y la esclavización —*Batouala*,[536] *Beloved*,[537] *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem*,[538] *La ceiba de la memoria*[539] —; y la promoción cultural afrocentrada de Urrutia y Alioune Diop, el fundador de la revista y la editorial *Présence africaine*.

Impulsada en alguna medida por la labor académica de las últimas décadas, la afrodescendencia se consolida como creación popular generadora de un universo de significados al que las historias particulares abren diferentes cursos de intelección. En este complejo entramado identitario coexisten distintas africanidades si se comparan, en una nación como Colombia, las poblaciones negras del Caribe y el Pacífico; se confrontan, en el contexto caribeño, las representaciones de lo afro en Cuba y República Dominicana; o se intenta esclarecer entre pobladores de la mayor de las Antillas, qué se entiende por literatura afrocubana. La comunidad identitaria dimana de poéticas y discursos que exhuman el dolor inoculado por la trata y la esclavización; recrean los nexos visibles e invisibles con el continente madre; exaltan la resistencia activa como filosofía vital, comparten una experiencia histórica que no resulta única, pero sí particular; y hacen del antirracismo un precepto ético. Uno o varios de estos signos se erigen cardinales en la obra de Domingo Alfonso, Natalia Bolívar, Tomás Fernández Robaina, Gerardo Fulleda León, Tomás González Pérez, Eugenio Hernández Espinosa, Georgina Herrera, Julio Llanes, Rogelio Martínez Furé, Inés María Martiatu, Nancy

[535] Manuel Zapata Olivella: *Changó, el gran putas*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1982.

[536] Esta novela, ganadora del Premio Goncourt en 1921, fue traducida al español y publicada al año siguiente por la editorial madrileña V.H. Sanz Calleja. Pese a ello, la industria editorial y la crítica literaria le confirieron poca visibilidad a lo largo del siglo xx. Su edición más reciente data de 2023. Véase: René Maran: Batuala, traducción: José Manuel Fajardo, Madrid, Ediciones Siruela, S.A., 2023.

[537] Toni Morrison: Beloved, traducción: Iris Menéndez, Barcelona, Random House Mondadori, S.A., 2011.

[538] Maryse Condé: *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem*, traducción: Martha A. Alonso Moreno, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2012.

[539] Roberto Burgos Cantor: *La ceiba de la memoria*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2009.

Morejón, Fátima Patterson, Alberto Pedro Torriente, Pedro Pérez Sarduy y Excilia Saldaña; en la renovación discursiva de la generación siguiente —pienso en Alberto Abreu Arcia, Teresa Cárdenas Angulo, Israel Domínguez Pérez, Marcial Gala, Alberto Guerra Naranjo, Ariel Ribaux Diago, Joel Franz Rosell, Sinesio Verdecia Díaz y Roberto Zurbano Torres— y, por supuesto, en las creaciones de la insurgente poesía hablada cuyo coloquialismo y emotividad remiten a la tradición oral africana. No tengo dudas de que la obra de ellos y otros que no he mencionado inserta a Cuba en el curso creativo de la literatura afroamericana.

Llegada a este punto, tal vez resulte innecesaria la pregunta: ¿procede reconocer la existencia de una literatura afrocubana?

Entendido lo afrocubano como "espacio teórico que la tradición del pensamiento antirracista y descolonizador cubano construyó a lo largo del siglo xx" y "lugar de enunciación desde el cual se han articulado y re-pensado los vínculos del sujeto negro y mulato con la identidad nacional, la cultura y el poder político",[540] reconozco un corpus literario casi bicentenario, de perfiles definidos, enraizado en las tradiciones culturales de este país, aunque subsistan desacuerdos sobre la nomenclatura a utilizar y no haya cristalizado aún el proyecto de construcción canónica iniciado por Inés María Martiatu y Tomás Fernández Robaina, consistentes hacedores de antologías, indagaciones temáticas, compendios bibliográficos y textos críticos de diverso calado.

Bien sé que la evocación de África y la veneración de sus orisha no constituyen monopolio de las personas negras en Cuba, que la literatura creada por estas no acredita un tipo específico de sensibilidad y que un color de piel no legitima ni desvirtúa el argumento antirracista. Pero los escritores que he mencionado no precisan recrear la primera persona, no demandan traductores ni ventrílocuos. Son depositarios de una historia que comenzó con el primer secuestro, el primer barco negrero, el primer grillete, la primera noche en el cepo sin agua y sin pan, el primer cimarrón en carrera hacia la libertad. Esa experiencia negra —porque la literatura no tiene color; pero la experiencia, sí— reproduce modos de entender y explicarse una sociedad que se muestra cada vez más compleja y desigual. La literatura se nutrirá de ella sin tener en cuenta los extravíos de la crítica. Veremos robustecerse ese discurso en las letras nuevas del siglo xxi, aunque todavía nos tome algunos años definir los vocablos que han de nombrar la realidad.

[540] Alberto Abreu Arcia: Ob. cit., p. 23.