

Fotos: Alan Humerose.

Donde unas y otros escriben “folclorista, dramaturgo, poeta, cantante, compositor, coreógrafo, profesor”, escribo yo: “matancero, cubano, cimarrón, rellollo... folclorista”. No tengo “el monte de Lydia Cabrera” que él mismo se sembró de helechos en el balcón de su casa para, meciéndose sobre su hamaca brasileña, recordar los más de cuarenta países que ha visitado en sus setentaicinco años de vida. Pero me siento en cualquier lugar y escribo: Rogelio Martínez Furé, hágase tu palabra entre los campos de chamico y la cimarronería de tus palabras, cultas, populares, cubanas, caribeñas. Hágase como tu poesía, como tu prodigiosa memoria que ha impedido que el mundo, incluso invadido por las nieblas del tiempo, sea un lugar de silencios y soledades.

I

Pocos lo llaman Rogelio. Ninguno Martínez. Furé es su seña, apellido heredado de su abuelo francés, padre de su madre. Lleva el pelo atado en una trenza, y en su cuello cuelgan recuerdos de Argelia, conjuros africanos contra los malos ojos, y otros símbolos.

Sin que le pregunte, me cuenta sobre las emociones que sintió cuando el gobierno de Matanzas develó una tarja en la fachada de su casa natal en el barrio de Yumurí, en homenaje a sus siete décadas y media de vida. También me advierte que no quiere hablar sobre la fundación del Conjunto Folclórico Nacional en 1962, porque ya ha tenido que hacerlo demasiadas veces.

Los gallegos, canarios, jamaíquinos, dominicanos, descendientes de mandingas, de lucumíes, de congos, de iyesá y de arará, con los que convivió en su cuadra, sí encuentran espacio en su torrente de recuerdos, que parece no detenerse. Minutos aparte también hallan en su memoria aquellos chinos que cultivaban lechugas en las huertas del pueblo y estaban casados con mulatas y negras cubanas. Mujeres preciosas que quedaban en casa por las tardes, cuando los emigrantes iban a fumar opio en cachimbas a la orilla del río. Entonces lo imagino entre ellos, no como el niño que los espiaba, sino como otro más de pelo largo y tejido en trenza.

En el barrio de Yumurí han nacido, vivido y fallecido cinco generaciones de mi familia. Mi tatarabuela murió allí de ciento cinco años de edad y allí vive todavía mi parentela. En las ciudades de provincia existe esa fidelidad: unos se desplazan hacia La Habana u otro lugar por estudios o trabajo, pero siempre queda un núcleo en el lugar de origen. Ese barrio es mi vida.

Cuando voy por la calle y alguien me dice: “Agustín, Agustín”, enseguida le digo: “Tú eres de Matanzas.” Me llamo Rogelio Agustín Martínez Furé, porque mi abuela paterna se llamaba Agustina y mi abuelo materno Rogelio. Pero como nació el 28 de agosto de 1937, día de san Agustín de Hipona, en Matanzas todo el mundo me conoció siempre como Agustín.

En la cuadra donde nació y me crié vivió Miguel Faílde, el creador del danzón. Yo escuchaba todos los días *La verbena de la paloma*, *Las Leandras*, pero también fragmentos de *Madame Butterfly*. Al mismo tiempo sonaban los tambores batá para los orishas, salían las arrolladoras en la época de carnaval arrastrando los pies, hombres que iban dándose en el cuerpo y tocando “música de bamba” (*tun, turinquin, pam*, canta Furé). Salían procesiones abakuás; mientras los niños llevábamos flores de mayo a la virgen del Carmen, y poníamos barquitos de papel en las torrentelas de agua que bajaban por las calles de piedras pelonas, cuando llovía.

¿Influyeron estos orígenes en la importancia que otorga en su obra a la tradición oral?

Lo primero que soy a plenitud es folclorista, amante y defensor de la oralidad. Creo que es una de las fuentes vitales de todas las culturas del mundo.

Desde joven me dediqué a recolectar mitos, cantos, tradiciones que se transmiten en nuestro país. Mis primeras fuentes fueron mi abuela y mi bisabuela; también mi barrio, centro de cubanía rellolla, donde estaban presentes los principales componentes de la identidad cubana.

Rogelio Martínez Furé: *Soy Agustín, soy mi infancia*

Dainerys Machado Vento

Estoy preparando un pequeño libro que se llama "El folclor de mi cuadra", porque desafortunadamente se han perdido esas vivencias. Quiero contarles a los niños cómo jugábamos la viola, la quimbumbia, el tejo; cómo empinábamos las chiringas de papel y hacíamos la guerra de los papalotes con cuchillas en los cordeles.

Cuando voy a España y doy conferencias sobre la presencia hispana en Cuba, se asombran de las melodías que les canto. Las personas mayores me dicen que eran las suyas antes del franquismo y me dan las gracias por devolverles la memoria.

Siempre menciona su infancia como fundamental en su formación. Y colofón de su trabajo en el Teatro Guiñol fue justamente la ópera de cámara Ibeyi Añá, dedicada a mostrar las tradiciones folclóricas a los niños y las niñas. ¿Cuál fue su motivación para componerla?

Yo soy mi infancia. Todo lo positivo o lo negativo de mi carácter se lo debo a mi ciudad.

Mis estudios de Derecho se interrumpieron en La Habana cuando iba a empezar la Reforma Universitaria. Entré en el Seminario de Estudios Folclóricos, de Argeliers León, en el Teatro Nacional (1960), y todo eso también me fue guiando.

Con este contacto con el mundo folclórico ya institucionalizado, y con la realidad que había en esos años de fundación o de refundación identitaria, fundé el Conjunto Folclórico Nacional, con el coreógrafo mexicano Rodolfo Reyes Cortés. A lo largo de medio siglo, he sido libretista y uno de los directores artísticos de la agrupación. Pero en esa época también tuve la suerte de conocer a los Camejo: a Carucha y Pepe Camejo, y a Pepe Carriles.

Empecé a trabajar con ellos en el Teatro Nacional de Guiñol, asesorando sus obras de temática afrocubana como *Chicherekú*, *La loma de Mabiála*, de Silvia Barros, *Shangó de Ima*, de Carriles. Al mismo tiempo que componía la música incidental para esos montajes de títeres para adultos, era yo quien cantaba, acom-

pañado nada más y nada menos que del Conjunto de Tambores Batá, cuyo director era el maestro Jesús Pérez.

Me gustaba trabajar con los Camejo. Empecé a impartir clases de cantos y de bailes a los artistas y finalmente compuse esta obra, *Ibeyi Añá*, con música aleatoria de Héctor Angulo y cantos anónimos folclóricos. Fue la primera obra para niños con temática asociada a los orishas de origen yoruba. Como generalmente se decía que la música afrocubana era demoníaca, invertimos las cosas: las fuerzas positivas eran representadas por estos cantos. Ahí integré algunos textos de mi libro *Poesía anónima africana*. La obra se estrenó en 1968 más o menos y fue un suceso increíble.

Pero esa pieza no ha integrado el repertorio de ningún colectivo teatral...

¡Ah!, está tocando la luminosidad de la muerte. Dese cuenta de que esa obra cayó bajo el período horrendo que se llamó luego el Quesadato. Fue una época de represión intelectual, también para el Guiñol. Empezaron a decir que era propaganda de la brujería y hasta quemaron muñecos de los que se usaban en la puesta... Después los Camejos se fueron de Cuba.

A pesar del rechazo a las manifestaciones religiosas, en ese momento ya usted había completado su Poesía anónima africana.

Sí, porque este es solo un capítulo de mi experiencia.

También había colaborado con Teatro Estudio, por ejemplo.

Fui profesor de Historia del folclor cubano en Teatro Estudio, cuando tenía sede en la calle Neptuno. Raquel y Vicente Revuelta me pidieron que impartiera también clases de baile a los actores. Llevaba un tamborero y demostradores y enseñaba métodos teóricos y prácticos. Ese fue el primer contacto con el mundo de las artes escénicas.

A lo largo de los años 60 estuve en el Guiñol. Luego trabajé con el Teatro Antillano de Tito Junco, con Roberto Blanco durante los montajes de *María Antonia*, y de *Una temporada en el campo*. Asesoré a David Camps con su obra *En la parada llueve*;

hice música para *Las brujas de Salem*, cuando la dirigió Gilda Hernández. Colaboré con los mimos Olga Flora y Ramón. Pero ya eso coincidió con mis inicios como cantante al lado de Sergio Vitier.

¿Con el nacimiento del grupo Oru?

Sí. En 1967 conocí a Sergio Vitier. Yo había compuesto un ciclo de siete canciones basadas en poemas de Nicolás Guillén y Sergio les hizo la instrumentación para guitarra. Las estrenamos en la sede nacional de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, en un aniversario de Nicolás. Fue una especie de regalo para él.

Entonces comenzamos a trabajar juntos, a montar canciones, y al año siguiente actuamos en la primera velada por la muerte del Che en la Plaza Cadenas de la Universidad de La Habana. Allí surgió el grupo Oru, de música experimental. Muchos de los primeros textos están en mi disco *Oru, ritual y fiesta de la palabra*, ganador de uno de los premios Cubadisco 2008.

¿Cuándo terminó ese trabajo musical?

No ha terminado. Estuve trabajando con Sergio intensamente hasta 1985 o 1986. Fuimos creando un repertorio con música folclórica en el que también incluimos canciones tradicionales de Brasil, temas renacentistas españoles y franceses, que me gustaban mucho. El objetivo era mostrar cómo con la música tradicional pueden hacerse sonoridades contemporáneas, sin traicionar esencias.

En la tradición yoruba, Oru refiere la serie de cantos y bailes con que se saluda a los orishas. Le dije a Sergio que utilizaríamos la palabra con otro contenido semántico: una exaltación a los componentes de la identidad cubana.

Pero la vida de cantante o de músico obliga a ensayos, a giras, a presentaciones. Un día, un amigo muy querido llamado Odilio Urfé me dijo que era cierto que tenía una voz preciosa, pero que estaba dejando de escribir y de publicar.

II

Para escuchar a Rogelio Martínez Furé uno debe estar dispuesto a seguir los trazos de las civilizaciones caribeñas y africanas en el tejido de la Cuba actual. Mientras avanza su diálogo, canta sus poesías o las cita de memoria, como si se juntaran en una sola obra las líricas de Eshu (Oriki a mí mismo) y otras descargas, Briznas de la memoria y Cimarrón de palabras.

Se enorgullece de ser el autor de aquellos artículos que, desde Bohemia y La Gaceta de Cuba, anunciaron la grandeza de los entonces jóvenes y casi desconocidos escritores Miguel Barnet y Nancy Morejón, y del pintor Mendive. Disfruta como reciente la actuación con Oru en el muy francés y cosmopolita centro cultural "George Pompidou". Y aún hoy vive la certeza de que el hallazgo de su propia voz ensayística y poética se produjo en las páginas de esta misma publicación.

En 1974, publiqué en *La Gaceta* un artículo titulado "Diálogos imaginarios sobre el folclor", donde empecé a experimentar con la estructura literaria tipo descarga. Quienes lo leen suponen que es una conversación con mi maestro Fernando Ortiz, pero en realidad es conmigo mismo. Fue ahí donde comencé a emplear elementos de la oralidad.

En "Diálogos imaginarios" manejo la existencia de una tradición caribeña y comienzo a hablar de la manipulación pseudo folclorizante de la cultura, que después en otro ensayo llamo jineterismo pseudocultural y pseudoreligioso. Era duro plantear esas ideas en un momento en que había una indigenofilia tremenda en el tema. Expliqué cómo veía la tradición folclórica, cómo todo lo heredado a través de la cultura cubana no era positivo, y la necesidad de acercarse a ello con un sentido crítico. Tales ideas causaron gran impacto en los medios folclóricos, donde muchos aún piensan que las tradiciones deben

Traducir poesía no es sencillo, es recrearla en tu lengua.

conservarse intactas. Creo que si no se atrevieron a acusarme de hereje fue porque había creado el Conjunto Folclórico Nacional y rescatado tradiciones casi perdidas en Cuba.

Ese trabajo lo empezaron a publicar inmediatamente en revistas de varios países (Guatemala, Estados Unidos, México, Alemania, Inglaterra). Roberto Díaz Castillo, director del Centro de Estudios Folclóricos de la Universidad de San Marcos, en Guatemala, publicó un artículo en la revista *Casa de las Américas* donde decía que en mi *Diálogos imaginarios* estaba el aporte más importante del materialismo histórico a la folclorología en América. Eso fue muy importante para mí.

Nunca he estudiado nuestra oralidad para guardarla en fichas en mi casa, sino para devolverla a los creadores. Siempre hablo de la necesidad de rescatarla, pero no a costa de autoexotismos.

En 1988 terminó los dos tomos de Diván: poetas de lenguas africanas, que coeditó la UNESCO en 1997, y en el año 2000, Diván africano: Poetas de expresión portuguesa, en dos volúmenes. ¿Por qué demoraron tanto esos en ver la luz?

El mundo editorial es bastante complejo. En Cuba existe una tendencia a no publicar a un mismo autor varias veces en el mismo año. Pero también algunos directivos hicieron alguna vez cosas terribles. Recuerdo que en 1990 había entregado los dos tomos de *Diván: poetas de lenguas africanas*. Después de editados, una persona me dijo que en dos tomos no era comercial, que quizás me lo publicaba si lo reducía.

Me era imposible abreviar treinta años hurgando en revistas, periódicos, folletos, libros, armando un rompecabezas, de piezas sueltas del siglo XIX al actual. Entonces entré en contacto con la UNESCO y afortunadamente al cabo de los meses fue aprobada la publicación.

He dedicado mi vida completa a ese trabajo, que ya suma siete tomos. Cuando dedicaron a Galicia la Feria Internacional

del Libro, trajeron una versión en gallego de *Poesía anónima africana*. Y es hermoso que, a través de Cuba, esa literatura se expanda.

Traducir poesía no es sencillo, es recrearla en tu lengua. Y esta gran aventura sigue con el *Pequeño Tarik. Apuntes para un futuro diccionario de poetas africanos, desde la antigüedad a la época moderna*. Tiene alrededor de cinco mil entradas de poetas letrados y orales en noventa lenguas del continente africano, y va a salir por la Editorial Arte y Literatura. Estuve trabajando con una maestra de editores como Isabel Fernández, desde 2005 hasta 2007, adaptando ese mamotreto a las normas de la editorial. Discutimos mucho sobre el concepto académico de la lengua y mi concepto cimarrón. Y siempre llegábamos a una media. Respeto mucho a los editores, sin ellos no hay libros, aunque muchos escritores los subestimen.

Más de una vez, sobre todo en publicaciones internacionales, se le incluye dentro de un grupo que representa las voces más fuertes de la literatura negra en Cuba. ¿Tal categoría no es una discriminación? ¿Se puede hablar de literatura negra en nuestro país?

La pregunta es interesante. No utilizo nunca el término negro. Lo rechazo como el de blanco o mulato, porque son clasificaciones racistas. Los africanos y los afrodescendientes no nos denominamos negros. Soy cubano rellollo, un término que rescaté y que significa "de varias generaciones nacidas en Cuba". En él asumo todos mis antecedentes. Por ello mi visión de la realidad cubana no es segmentada. Hablo la variante caribeña del español, porque considero que hay una civilización caribeña que se expresa a través de lenguas y culturas diferentes. Aunque hay un área civilizatoria con historia similar de una isla a otra y con una influencia permanente de un territorio al otro. Un universo donde ciertamente el desarrollo del componente africano es definitorio.

Lo que sucede con la literatura es que, desde la época más arcaica, ha sido controlada por las clases de poder. Por tanto los textos que se podían citar y publicar respondían a los valores defendidos por esa clase dominante y explotadora.

Opino que en el caso de la llamada literatura cubana a veces se cometen exageraciones: No estoy de acuerdo con quienes dicen que *Espejo de paciencia* es literatura cubana, porque entonces el concepto de lo cubano no existía. Mucha de la literatura que se dice cubana no representa a la mayoría de los cubanos de ese momento, aunque hay autores que sí reflejan una identificación con nuestra realidad, con sus limitaciones de la época. La identidad de los pueblos es una fórmula abierta, que va enriqueciéndose en componentes y significados.

Cuando se estudia la cultura cubana pocas veces se profundiza en su sociología. Se habla de sus aspectos formales, pero no de la gente que escribe, o de la que pinta o compone. Ese reconocimiento se queda en una entelequia idealista, en una identidad nacional en abstracto, que en realidad no existe.

Después del triunfo de la Revolución sí surgió una pléyade de escritores, tanto hombres como mujeres, prosistas y poetas, que por primera vez empezaron a mostrar el lado oculto de la identidad cubana vista desde su sector. El grupo de los cubanos afrodescendientes tiene otra interpretación de la realidad, otra perspectiva valorativa de la cultura y eso se refleja en su literatura. No coincido con que haya sido un movimiento porque no hubo ninguna declaración. Fue una necesidad espontánea de verse reflejado en el arte. Aunque aún hoy, en la televisión y en el cine, los negros son los esclavos, los marginales, o los hombres que buscan desesperadamente acostarse con una mujer blanca. Solo cuando se represente la diversidad que hoy la constituye, la cultura cubana será verdaderamente nacional. <