



COLABORADORES

De **Pedro Pablo Rodríguez** (La Habana, 1946), Premio Nacional de Ciencias Sociales, está en preparación el libro "De todas partes. Perfiles de José Martí".

Premio Nacional de Ciencias Sociales, **Fernando Martínez Heredia** (Yaguajay, 1939) tiene entre sus títulos más recientes *Las ideas y la batalla del Che* (2010), *Si breve...* (2010) y *Sociedad y política en América Latina* (2011).

Zuleica Romay (La Habana, 1958), autora de *La opinión pública en el caso de la neocolonia cubana* (Ed. Política, 2003), ha obtenido, entre otros, el segundo premio de ensayo Pensar a contracorriente, en 2009, y el Premio Extraordinario Casa de las Américas 2012.

La profesora e investigadora **Oilda Hevia** (La Habana, 1970) se ha especializado en estudios sobre la temática racial en Cuba durante el período colonial, y ha publicado libros y artículos sobre el tema en revistas nacionales y extranjeras.

Narrador y guionista de cine y televisión, a **Eliseo Altunaga** (Camagüey, 1941) se deben, entre otras, las novelas *En la prisión de los sueños* (Ed. Unión, 2003) y *Las negras brujas no vuelan* (Ed. Unión, 2007).

El poeta y guionista de radio y televisión **Ramón Fernández-Larrea** (Bayamo, 1958) tiene en plan editorial por Ediciones Unión la antología "Si yo me llamara Raimundo".

Inventarios, Esquirlas y Días de entrenamiento son algunos de los títulos publicados por el narrador **Ahmel Echevarría** (La Habana, 1974).

La profesora y ensayista **Iraida H. López** (La Habana, 1950) preparó la edición crítica de la novela *Cien botellas en una pared*, de Ena Lucía Portela (Stockcero, 2010).

Annery Rivera (La Habana, 1987), estudiante de Licenciatura en Estudios Socioculturales, resultó finalista del Premio de Poesía de *La Gaceta de Cuba* en 2010.

A inicios de este año se presentó el título *La bota sobre el toro muerto*, con el que el narrador **Emerio Medina** (Mayarí, 1966) obtuvo en 2010 el Premio Literario Casa de las Américas.

Narrador y poeta habanero que reside en Europa, **Waldo Pérez Cino** (1972) ha publicado en años recientes *Cuerpo y sombra* (poesía, 2010) y *La isla y la tribu* (cuentos, 2011).

Cuando el pueblo jugó a ser papá Dios, del escritor y periodista **Argelio Santiesteban** (Banes, 1945), fue publicado este año por Ediciones Unión.

De **Reinaldo Cedeño** (Santiago de Cuba, 1968), ganador en dos ocasiones del Premio Nacional de Periodismo Cultural (1998 y 2001), son los libros *El diablo y la luz* (2005) y *Los corderos alzan la vista* (2005).

La poeta y narradora **Reina María Rodríguez** (La Habana, 1952) dirige la Torre de Letras, espacio de promoción literaria.

Profesor en la Facultad de Matemática y Computación de la Universidad de La Habana, el doctor **Nicolás Hernández Guillén** (La Habana, 1951) es presidente de la Fundación "Nicolás Guillén".

2 DE ESCLAVO A CIUDADANO: EL DESAFÍO DE SER NEGRO2 RAZA Y COLOR A DEBATE. **Pedro Pablo Rodríguez**5 LA AFRODESCENDENCIA EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE. **Fernando Martínez Heredia**14 MITO, SOCIEDAD Y RACIALIDAD EN CUBA. **Zuleica Romay**18 ACERCA DE LA VIGENCIA DEL PARTIDO INDEPENDIENTE DE COLOR. **Oilda Hevia**22 PEDRO IVONET. IBA CAYENDO LA NOCHE. **Eliseo Altunaga**24 LOS HÉROES / DOESVIDANIA TOBARICH / MORTANDEDES / EL ÚLTIMO EN VOLAR SOBRE EL NIDO DEL CUCO. **Ramón Fernández-Larrea**26 UNA POMPA DE JABÓN. **Ahmel Echevarría**30 ANA MENDIETA, TREINTA AÑOS DESPUÉS: AL RESCATE DE LA MEMORIA. **Iraida H. López**38 EMERIO MEDINA: EL ARTE DE MANIPULAR LOS HILOS. **Annery Rivera**42 LOS LOBOS. **Emerio Medina**48 TRÍPTICO DE LOS CONTRASONETOS ANACRÓNICOS / DE "LA LUZ Y LA SOMBRA". **Excilia Saldaña**50 CUADERNO DE AMBERES. **Waldo Pérez Cino**52 AMBROSIO, EL AMARGO. **Argelio Santiesteban**54 CARIDAD RAMOS: UNA MUJER MARCADA POR EL EROS, EL DESAFÍO, EL ARTE. **Reinaldo Cedeño**57 CON LA PERSPICACIA DE LOS MUDOS. **Reina María Rodríguez****59 CRÍTICA**

KCHO EN LA ENCRUCIJADA. **Abelardo G. Mena** / LAS MANIOBRAS DEL MALHECHOR. **Daleysi Moya** / A PROPÓSITO DE LA MUESTRA 50 EN LOS 50. **Chrislie Pérez** / CONSANGUINIDAD ENTRE FONEMAS Y MORFEMAS. **Hamlet Fernández**

64 EL PUNTOLIBRE ESTOY, VINE DE LEJOS. SOY UN NEGRO... **Nicolás Hernández Guillén**

Cada autor es responsable de sus opiniones.

Director: NORBERTO CODINA · Subdirector editorial: ARTURO ARANGO · Editora jefe: MAILYN MACHADO · Sección de Crítica: LEONARDO SARRÍA · Corrección: VIVIAN LECHUGA · Directora de arte: MICHELE MIYARES · Composición: LISANDRA FERNÁNDEZ Consejo Editorial: MARILYN BOBES · CARLOS CELDRÁN · DAVID MATEO · REINALDO MONTERO · GRAZIELLA POGOLOTTI · PEDRO PABLO RODRÍGUEZ · ARTURO SOTTO · ROBERTO VALERA

Redacción: Calle 17 # 354, e/ G y H, El Vedado, La Habana, 10400. Telf.: 832-4571 al 73, ext. 248, 838-3112, Fax: 833-3158. E-mail: gaceta@uneac.co.cu Impresión financiada por Ediciones Unión / Impreso en Ediciones Caribe / Precio: \$5.00 m.n.

ISSN 0864-1706

Unión de Escritores y Artistas de Cuba
Fundada por Nicolás Guillén en abril de 1962



Ediciones **UNIÓN**

DE ESCLAVO A CIUDADANO: EL DESAFÍO DE SER NEGRO

Raza y color a debate

Pedro Pablo Rodríguez

La esclavitud fue, sin dudas, un verdadero trauma para la sociedad colonial, cuyas consecuencias aún se hacen sentir en diversos aspectos de la vida cubana. Lo más escandaloso de aquella infamante institución fue que convirtió a millones de personas en esclavos, es decir, en meras propiedades de otros seres humanos, quienes podían disponer de aquellos a plenitud. Fue, pues, una negación de la más elemental condición humana para quienes la sufrieron en carne propia.

La esclavitud, como en el resto de América, fue aportada por el sistema colonial desde sus inicios. La sociedad insular fue incluida en los procesos mundiales de la modernidad capitalista con semejante institución en su seno, la cual fue alcanzando una significación cada vez más decisiva en su devenir.

La esclavitud moderna, a diferencia de épocas históricas anteriores, se caracteriza por el color de la piel del esclavo. Aunque esta forma de explotación del trabajo se extendió por todo el mundo, su contingente mayor en términos numéricos provino del África subsahariana y se dirigió esencialmente hacia nuestro continente. Por eso desde el siglo XVI la esclavitud se asocia con el negro.

Es bien conocido que no todas las personas de piel negra venidas al Nuevo Mundo lo hicieron en condición de esclavos ni provenían solamente del continente africano. Hace mucho tiempo Fernando Ortiz nos demostró la presencia en la Cuba

del siglo XVI de los llamados negros curros, llegados de Andalucía como personas libres, muchos de cuyos rasgos sociológicos y psicológicos fueron heredados por sectores de la población libre de color, como se nos acostumbró a decir desde aquel momento.

Lo primero entonces que se ha de reconocer es que el negro fue componente del proceso formador del pueblo cubano desde sus mismos comienzos, y que su presencia está desde las bases históricas de la conformación de una sociedad mestiza en términos culturales, cuyos componentes derivados de los indígenas originarios tienden, por cierto, a olvidársenos sistemáticamente.

Pensar que la colonia arrancó como una sociedad blanca de matriz hispana es un curioso falseamiento de fuerte arraigo en la memoria cubana. Claro que ello se explica en buena medida por la pertenencia insular al imperio español, pero es muy probable que también responda a la infección veloz y totalizadora de la esclavitud generalizada desde mediados del siglo XVIII que nos hace asociar al esclavo africano con el cañaveral y el ingenio.

Hay que acabar de entender lo que llegaría a ser considerado cubano como un complicado y contradictorio proceso histórico social de múltiples mestizajes, del cual participó siempre el negro. Es claro que la entrada masiva de millones de esclavos africanos durante unos cien años, inmigración forzada que superó con creces a la que venía de la metrópoli, impuso ciertos sellos que han caracterizado al país incluso hasta nuestros días, especialmente en las expresiones del racismo y las discriminaciones raciales.

En *El espejo de paciencia* Salvador Golomón pudo ser el héroe porque ello era posible en su tiempo histórico y porque el autor del texto no era un noble de Castilla sino un canario. En la sociedad bayamesa, por entonces de las más dinámicas, la oligarquía local que se insertaba en el mercado mundial exportando cueros y alimentos mediante el contrabando, el negro esclavo podía ser ensalzado al dar muerte al pirata francés. Golomón era el defensor de aquella cultura que se mestizaba frente al extranjero que había roto el pacto con la oligarquía de la tierra, al cambiar su condición de mercader contrabandista y asegurarse la de secuestrador de la autoridad católica por la que pedía un valioso rescate. Golomón, a pesar de ser negro y esclavo, aunque fuera llamado etíope, por cierto, uno de los pocos estados africanos reconocido con esa condición por los europeos, podía ser apreciado, sin embargo, como español y católico frente al francés protestante. De algún modo aquel era también un hombre de la tierra, un criollo en ciernes, cuya condición de esclavo le deprimía socialmente, pero no le hacía un paria impedido de actuar en la sociedad de los libres.

Cuánta distancia de Golomón respecto a Cecilia Valdés, que parecía blanca pero era mulata, y para quien la sociedad blanca que ya se autocalificaba de cubana solo le permitía moverse en los márgenes. Cecilia es una heroína literaria, y todo un mito de las letras cubanas, mas no es la heroína de su tiempo, que la empujaba al fracaso en sus aspiraciones de ascenso social por más que intentase ocultar y negar su ascendencia negra. Su tez tan clara no la salva de su condición de hija ilegítima de madre negra y pobre.

Se trata de que ya entrado el siglo XIX la esclavitud generalizada —no se olvide que no era extraño que un esclavo comprase esclavos y que en el cañaveral el contramayoral casi siempre fuese un esclavo— pervertía hasta límites insospechados con anterioridad por la colonia. Mientras esta fuera una fabulosa fábrica de riquezas para plantadores y comerciantes negreros y prestamistas, sostenida a mediados de aquella centuria por las labores de cuatrocientos mil o más esclavos, y a la que se subordinaban todas las clases y estamentos del país, sería casi imposible el reconocimiento de un héroe negro.

José Antonio Aponte y Plácido pagaron con sus vidas sus pretensiones de serlo tanto en el campo de la política como en el intelectual. Ambos eran peligrosos: uno por conspirar contra el dominio colonial y por abolicionista; el otro, por demostrar que las personas de color podían ser talentosas. Ambos, más allá de sí mismos, eran un mentís rotundo de la inferioridad cultural y mental del negro, puntal ideológico justificativo hasta en términos éticos de la servidumbre. Por esas mismas razones todavía apenas sabemos algo de la conspiración del negro libre Nicolás Morales, debelada en 1795, con centro en Bayamo y ramificada por varios puntos del Departamento Oriental, y en la que hubo conjurados blancos de rango y fortuna.

La esclavitud, se sabe, impidió que la sacarocracia y su intelectualidad fueran independentistas. La sociedad esclavista convirtió a sus críticos, cuando menos, en locos, cuando más, en enemigos. José Antonio Saco, blanco, culto, brillante, siempre reformista y nunca independentista fue expulsado de su patria por atacar la trata esclavista: era peligroso para el grupo que detentaba el poder real. A este le importaba poco que “el ilustre bayamés” pensara la identidad cubana como algo exclusivo de los blancos y que compartiera su propia postura racista cuando quería alejar a los negros y blanquear el país: la trata era parte inseparable de la esclavitud por ser su fuente esencial. El capitán general, Miguel Tacón, ejecutor de la medida contra Saco, diría años después que su decisión había sido impulsada por aquella camarilla. Las ideas de este intelectual eran un riesgo para la institución esclavista y el profundo sistema de divisiones dominadoras que ella establecía para su sostén, aceptación y reproducción.

Luego, y con más razón, el negro, y el mulato por extensión, se convierten en un peligro durante la época de la hegemonía plantadora: el libre, porque era un modelo para el esclavo, porque se consideraba cubano y hacía patente sus capacidades humanas; el cimarrón, por rebelde; el esclavo doméstico, por su convivencia con los amos; el esclavo del ingenio, porque sin él no había sistema productivo ni ganancias. Por tanto, el miedo al negro, como se dijo desde entonces, paralizó la aspiración a la independencia e impidió el éxito de los reformistas y, mucho peor, tendió a levantar una barrera racial, en la que el negro quedaba del lado negativo: era vago, cruel, bárbaro, primitivo, salvaje, idólatra, animista, lascivo, bruto, atrevido, irrespetuoso, grosero, apestoso, maleducado, etc. Y siempre estaba dispuesto a destruir la Cuba blanca: a violar a sus mujeres, a incendiar las propiedades, a destruir la cultura letrada.

Todo eso creó la falsedad del negro como unidad social para así justificar el racismo y la discriminación luego de terminada la esclavitud, y mantener esas patologías sociales que aún se advierten entre nosotros.

Hablar del negro como categoría social, insisto, solo es explicable por las perspectivas y las lógicas racistas. La cultura cubana en todos los planos, no únicamente en lo artístico y literario, es mestiza, por cierto, como casi todas las culturas. Luego la identidad nacional también lo es. En rigor, la sicología social cubana es tan blanca como negra, o, si se quiere, tan española como africana, en el entendido de que hace mucho tiempo no es estrictamente española ni africana, sino justamente cubana porque ya no se manifiesta por los moldes que caracterizan a aquellas, si es que pudiera hablarse así.

¿Cuán españoles somos si los conquistadores e inmigrantes no se consideraban españoles, y hoy hasta el Estado español reconoce las autonomías en sus fronteras? ¿Cuán españoles somos si buena parte de los inmigrantes eran canarios, incorporados a la Corona mediante conquista en fecha cercana a la llegada de Colón a América? ¿Cómo asimilar bajo el término de negros a culturas tan diferentes como las de la actual Nigeria, las de los numerosos países del África occidental, o de las regiones llamadas Congo en la época de la trata? Bajo el concepto de negros llegaron personas esclavas portadoras de diversas lenguas, religiones y costumbres; de culturas nómadas recolectoras, rurales agrícolas y urbanas mercantiles y artesanales; de sociedades con organizaciones primarias o de Estados fuertes y extensos territorialmente. Todos sufrieron por igual la deculturación consciente del explotador sistema esclavista.

La esclavitud englobó como negros al esclavo urbano y también al doméstico, más asimilado a la cultura dominado-

La afro en América L

ra que el esclavo del ingenio, de corta vida por la inhumana explotación laboral a que se le sometía y que exigía por ello la renovación y aumento constantes de brazos, hecho este último que nos impide saber cuántas vidas y expresiones culturales eliminó. La esclavitud minimizó al mestizo, al mulato, y cuando era obvio que su piel no era negra creó el eufemismo de gente de color para separarlo del blanco. La esclavitud disminuyó social y culturalmente al libre de color, por ser “de color”, y le quiso arrebatarse su orgullo de criollo y cubano por varias generaciones. Lo convirtió en persona peligrosa y le quitó muchos de sus derechos civiles. La esclavitud, aún más, introdujo al culí chino en condiciones de vida similares al negro y lo sometió a los mismos esquemas racistas y discriminatorios.

Por eso, a pesar de sus inevitables disensiones racistas, las guerras patrióticas fueron los más formidables esfuerzos para impulsar los procesos de construcción de la nación: aceleraron el fin de la esclavitud y promovieron la verdadera unidad nacional. Nos dejaron, además, el hondo proyecto revolucionario de José Martí, quien proclamó la necesidad de luchar por toda la justicia para los cubanos negros. Y por eso habrá siempre que distinguir la masiva presencia de negros y mulatos entre los libertadores, así como el destaque de jefes mambises notables como Antonio Maceo, quien se ganó la condición de líder y héroe nacional.

La Cuba posterior, ya con Estado propio y sin esclavitud, ha vivido bajo las tensiones del racismo y de las discriminaciones no solo heredadas de la esclavitud sino promovidas también por condiciones económicas y sociales de dominación. La revolución de 1959 arremetió contra semejantes taras y ha hecho de ello un imperativo ético del cubano de hoy. Empero, los hábitos arraigados en la sicología social y en el inconsciente colectivo exigen diversas formas para lograr su modificación. Los desequilibrios y reajustes de la sociedad cubana tras los años 90 del siglo pasado han provocado el aumento de las diferencias sociales y resurgimientos del racismo y la discriminación asociada que buscan justificarse en esas condiciones.

La intelectualidad cubana, desde el sexto congreso de la UNEAC, en 1998, ha entrado como vanguardia en la batalla que está dando la sociedad contra estas manifestaciones que atentan contra la nación toda. El dossier que se despliega a continuación brinda varias miradas acerca del tema y para ello aprovecha las justas conmemoraciones que en el país se realizan por el bicentenario de la muerte a manos del colonialismo de Aponte, un líder con conciencia de cubano, y el centenario del crimen contra los Independientes de Color, que mostró la incapacidad de la iniciática república cubana para avanzar por el mandato martiano de una república de respeto a la dignidad plena del hombre, con todos y para el bien de todos. ◀

descendencia

latina y el Caribe*

Fernando **Martínez Heredia**

La vastedad del tema obliga a seleccionar una perspectiva de aproximación y a la síntesis, pero considero que la dimensión histórica es imprescindible al abordar los temas relativos a los negros y mestizos en América Latina. Ante todo, porque la cuestión está gobernada en gran medida por la cultura acumulada en el continente durante siglos. Una parte muy grande de esa acumulación cultural suele oponerse de maneras pasivas o activas a las ideas de igualdad o de equidad entre todos los seres humanos caracterizados como pertenecientes a razas diferentes, y en este caso a las actitudes y las acciones que puedan favorecer a los que actualmente se suele llamar afrodescendientes. Es decir, existe un fuerte peso negativo que afecta a las comprensiones y a las estrategias. Por otra parte, la dimensión histórica es necesaria para enfrentar una tendencia reciente, que relativiza la situación tan desfavorable en que vive la mayoría de los descendientes de africanos mediante un alegado respeto a las diversidades en abstracto. Esa posición no denuncia ni ataca la injusticia permanente de la situación en que viven estos “diversos”, como consecuencia de un proceso histórico que tanto los perjudicó, y tiende a diluir lo injusto de su situación mirándola con una supuesta simpatía.

En cuanto nos asomamos a las denominaciones que hoy intentan describir a los que vivimos en esta región, encontramos cuestiones fundamentales para explicar el mundo del último medio milenio. El colonialismo y la historia de la construcción del capitalismo en Europa están en la base misma de la presencia de africanos en América. Las dos fuentes principales de fuerza de trabajo que utilizó la colonización europea en el continente fueron la de los pueblos autóctonos y la de los africanos esclavizados. Los primeros sufrieron un proceso atroz de genocidios y destrucción de sus culturas como parte de la conquista europea. En los tres siglos que siguieron, la ob-

tención de ganancias a partir de su trabajo y sus tributos estuvo íntimamente ligada a las formas mismas de economía, gobierno y dominio ideológico y cultural colonialista sobre la población y el territorio americano. Eran explotados o esquilados, y en la práctica considerados seres inferiores, a pesar de que legalmente su situación era mejor que la de los esclavos; en la última fase de la época colonial se tomaron algunas medidas favorables a ellos, que tuvieron pocos resultados prácticos.

* Conferencia para el Taller “El patrimonio cultural inmaterial y las comunidades de afrodescendientes en América Latina”, La Habana, 30 de septiembre de 2011.

A diferencia de los pueblos autóctonos, los africanos esclavizados constituían una masa de extraños al continente, capturados y traídos a través del océano con el fin —en la gran mayoría de los casos— de levantar y desarrollar empresas de exportación que se integraban a los circuitos económicos de los países centrales. Los afrodescendientes no son un elemento del paisaje actual de una América que cierto número de estudiosos ha llamado “atlántica”: son los descendientes de millones de personas que estuvieron en el centro mismo del modo de producción cuando sucedían en Europa la gran acumulación capitalista y los saltos descomunales en la producción industrial, sus medios y el mercado, para lo cual fueron forzados a producir un océano

de mercancías. Los que fueron traídos de África y los nacidos en América crearon enormes riquezas con su trabajo, y también levantaron los palacios de los centros coloniales urbanos que admiramos en la actualidad.

Para que eso sucediera se produjo el mayor traslado forzado de personas de toda la historia humana: más de diez millones de africanos fueron traídos a América entre el inicio de la conquista europea y 1865; dos tercios del total entraron entre 1701 y 1810. Una enorme cantidad de personas murió entre la captura y la llegada a su destino.¹ Fue un crimen colosal, cometido contra los esclavizados en América y, al mismo tiempo, contra el continente africano. La laboriosidad de las personas libres asalariadas, que se elaboraba entonces en Europa mediante una compleja estrategia, fue impuesta en este continente del modo más salvaje a las personas esclavizadas.² Sucedió un salto terrible en los niveles de explotación de la fuerza de trabajo y del dominio de unas personas sobre otras, a las cuales se utilizó de manera intensiva y despiadada, regida únicamente por el afán de lucro y las leyes de la ganancia. Comprar y usar personas como esclavos, despojarlas de todos los rasgos de su condición humana y su cultura que pudieran perjudicar a su explotación, y estrujarlas en el trabajo hasta la muerte fue una pasión de los dueños de los grandes negocios.³

En aquellas regiones en que se estableció la esclavitud masiva, las personas libres, pero consideradas negras o portadoras de sangre negra, y por consiguiente encuadradas en castas y objeto de clasificaciones, vieron agravarse bruscamente la condición desventajosa que ya tenían en las sociedades coloniales. Esas personas formaban parte de grupos que desempeñaban tareas y ocupaban posiciones sociales muy variadas, de acuerdo a sus trabajos y sus vínculos personales, y se les atribuían determinadas cualidades y defectos. Pero el factor de la presencia masiva de esclavos implicó un deterioro de su crédito público y su lugar social. Según fuera el caso, podían ser tratados como personas o grupos libres o ser devaluados como pertenecientes a un conjunto de seres inferiores, por ser “negros”.

Sin embargo, tantos africanos y sus descendientes se sumaron, forzosamente, a la composición general de las poblaciones, que en muchos casos resultaron pueblos nuevos.⁴ En ciertas colonias americanas es-

tos no blancos tuvieron una implantación regional, ligada casi siempre a plantaciones y a algunas ciudades y puertos. Sus sangres, sus culturas y sus vidas se fueron mezclando y participando muy activamente en las creaciones que paulatinamente iban formando comunidades específicas. Ellos compartieron con los demás las relaciones entre los sexos y la formación de familias, fueron criados de los ricos y trabajadores para amos de sectores medios, proveyeron la satisfacción de una parte de las necesidades de bienes y servicios que crecían y se diversificaban, adquirieron muchas habilidades y oficios y desarrollaron actividades diversas, desde militares hasta artísticas.

En ese gigantesco crisol cultural intervenido de mil modos por los sistemas de dominación, un enorme número de expresiones culturales de las diferentes etnias africanas se conservaron y transmitieron en América, constituyendo signos de identidad y, en buena medida, de refugio o de resistencia cultural. Como sucede siempre como fruto de la convivencia o del dominio, esas expresiones eran influidas cada vez más por las culturas de los que habían venido de Europa y por las de los pueblos autóctonos americanos. Se produjo así un proceso gradual de formación de complejos culturales, en los cuales cada componente mantiene hasta hoy áreas de predominio o de aferramiento, y exis-

te una amplia gama de áreas en las que se mezclan o tienden a fundirse los diversos componentes.

Para no exceder los propósitos de esta comunicación, dejo fuera cuestiones tan importantes como la del mestizaje de las poblaciones, y la del contenido y la historia de las ideas y actitudes relacionadas con él.

Los africanos y sus descendientes americanos formaron parte de la vida y los problemas, los trabajos, las creencias y las fiestas, las iniciativas y las actuaciones de las comunidades en que vivieron. Entre la gente humilde constituían una parte del común, igualados por la miseria, la opresión y la falta de oportunidades. Pero en estas sociedades en las que la desigualdad era la regla, los africanos y sus descendientes llevaban en su piel una marca infamante que nadie olvidaba, la de la esclavitud, en vez de tocarles ese baldón a los dueños y sus cómplices. Ella regía por acción u omisión, de maneras abiertas o veladas, las actitudes hacia negros y mestizos y los prejuicios y valoraciones acerca de ellos, su lugar social inferior y las consecuencias que esa condición conllevaba.

Casi hasta hoy, ser descendiente de esclavos ha sido una marca y un descrédito para las víctimas, y no para los victimarios, protegidos por un manto de olvido. Si a estos les convenía esa amnesia, parecía convenirle también a los negros y mestizos, para ir mereciendo más aprecio social. Les tocaba a los no blancos padecer con espe-

cial dureza dos rasgos que son indispensables para que funcionen estos sistemas: la autosubestimación del colonizado, que interioriza su supuesta inferioridad, en su caso trasmutada en la de no ser blanco; y el deseo de imitar y llegar a parecerse al colonizador, en este caso trasmutada en imitar y parecerse al blanco.

El racismo antinegro que persiste en América Latina y el Caribe no es una "supervivencia" procedente de viejas tradiciones, ni partió del prejuicio que rechaza o subestima al inmigrante. Tiene su base en la organización social establecida por la modernidad colonialista y en su tipo de dominación, aunque se aprovechara —como tantas otras construcciones sociales— de antiguas creencias y costumbres. Convivió desde su origen con el dinero, el mercado capitalista, las ideas liberales y las nuevas instituciones burguesas. El racismo se convirtió en una necesidad del sistema, fue generalizado e impuesto por medios legales e informales, y practicado por pensadores coloniales de ideas liberales. Formó parte de la política y la ideología de las clases dominantes. Su carácter monstruoso, el ser una cultura inducida, lo define como uno de los aspectos más denigrantes de la hegemonía de la dominación en América Latina, y de las reformulaciones que ella ha sufrido.

Los sistemas de explotación y opresión necesitan convertir sus hechos y sus procedimientos —incluidos los más criminales— en un orden de cosas que se considere "normal", y están obligados a construir una hegemonía que incluya la generalización de creencias que les favorezcan y ayuden al consenso de las mayorías con el propio sistema de dominación. Toda dominación establecida es cultural. El racismo encontró su pase del orden social al orden natural —ese ideal de la injusticia institucionalizada— dándoles un valor especial al color de la piel y otros rasgos secundarios visibles en los individuos. Un logro muy importante del racismo es ser compartido por una gran parte de los considerados blancos que no son usufructuarios del sistema de explotación y dominación, o —lo que es peor— que también son víctimas de él. Eso lo convierte en un gran instrumento de división y de desarme de los oprimidos.

Me parece necesario hacer una breve digresión, relativa al concepto de raza. Las razas son construcciones sociales que identifican o marcan a grupos humanos respecto a otros grupos en dependencia de relaciones que sostienen entre sí; son construcciones elaboradas en un medio específico que se puede determinar históricamente, en íntimos nexos con las relaciones sociales, las clases, el sistema de dominación y las acumulaciones culturales de la sociedad de que se trate. Eso son las razas, y no lo que parecen ser: clasificaciones de los grupos humanos y pretensiones de que sus miembros pueden ser valorados a partir de ciertos rasgos congénitos que portan, lo que implica que unos resulten rebajados o elevados frente a los

otros, por causas “naturales” e irremediables. El orden verdadero es este: las ideas que se tienen sobre razas son las que les dan significado al color de la piel, los tipos de facciones y de cabellos y otros rasgos marcantes, no son estos los que tienen un significado por sí. Porque ya está decidido quién es uno, su familia y su raza de pertenencia, es por lo que puede reconocerse y establecerse quiénes son los otros.

Es imprescindible entender que esas creencias pertinaces son fruto de construcciones sociales, pero aún más imperioso es entender que esas creencias constituyen realidades, y que tienen graves consecuencias prácticas. Decir “no hay razas” es una proposición científica que hoy está demostrada de manera fehaciente, pero ella no implica la solución o el final de nada. Ese argumento es apenas una de las formas que se pueden utilizar para convocar a los sentimientos, comportamientos, saberes y acciones individuales y sociales que se vuelvan capaces de acabar con los racismos y sus fuentes de existencia.⁵

II

Vuelvo a la dimensión histórica. No debo ocuparme aquí del proceso desarrollado de 1791 a 1824 —que se está conmemorando ahora de manera tan insuficiente—, un tercio de siglo en el que cambiaron a fondo la relación externa de nuestro continente y, en diferentes medidas, las relaciones sociales y políticas internas. Fue la más temprana descolonización regional ocurrida en el mundo. Me limito a un comentario relativo al tema de estas palabras.

Se ha estimado en dos millones y un tercio el total de esclavos existentes en América en 1770, de los cuales el treinta por ciento estaba en Brasil, el trece en las colonias de España, y un quince por ciento en la colonia francesa de Saint Domingue.⁶ En las colonias ibéricas, solo la quinta parte de los habitantes era clasificada como blanca. Los africanos y sus descendientes eran más de la tercera parte de la población en las actuales Colombia y Argentina, y más del sesenta por ciento en Venezuela y Brasil.⁷ En otras colonias del Caribe y de Tierra Firme formaban núcleos numerosos, cuyo origen usual era la agricultura para la exportación.⁸ Los pueblos autóctonos de América constituían la mayoría de los habitantes en extensas regiones del continente, y una proporción altísima en otras.

La primera oleada de levantamientos en las colonias de la actual América Latina, en las dos últimas décadas del siglo XVIII, fue protagonizada por sectores de los más oprimidos, en su mayoría no blancos, y en su centro estuvieron demandas

de justicia social. Ellos fueron los precursores de las acciones populares colectivas que constituyeron el motor principal o le dieron su carácter a las revoluciones de independencia sucedidas entre 1809 y 1824. Sin conexión con aquellas primeras rebeldías, la Revolución haitiana —que comenzó en 1791— fue con mucho el mayor movimiento de ese tipo, y el único que triunfó. En la isla del Caribe que contenía una de las colonias de mayor producción del mundo, una masa enorme de esclavos se sublevó, peleó a lo largo de más de una década y obtuvo su libertad. Los revolucionarios de Saint Domingue forjaron sus instrumentos, su identidad y sus objetivos, vencieron a sus dueños, a un ejército invasor británico, las agresiones de España y a un gran ejército de Napoleón en la campaña final de 1803, y declararon la independencia nacional.

Aunque una proporción enorme de estos rebeldes había nacido en África, no se plantearon regresar, y durante sus luchas se llamaron a sí mismos “indígenas”.⁹ El 1º de enero de 1804 fundaron Haití, el primer Estado independiente de la América Latina y el primero sin esclavitud de las Américas, dos hechos históricos trascendentales. Haití estrenó el internacionalismo en América, influyó en las ideas sociales revolucionarias de Bolívar y le dio todo el apoyo material que pudo, y fue un ejemplo práctico y un rayo de esperanza para los esclavizados del continente.

La historia de la independencia americana está llena de contradicciones en el seno de los grupos sociales; de tensiones y enfrentamientos; de próceres y movimientos que rompen con fundamentos del orden vigente al abolir la esclavitud y repúblicas que después la mantienen; de militancias decididas por razones sociales y no por el lugar de nacimiento; de respetos y camaraderías imposibles en la vida social previa, nacidos de tremendas experiencias y sacrificios compartidos; de nuevas instituciones y normas que resulta muy difícil llevar a la práctica y hacer permanentes.

En los procesos revolucionarios confluieron las protestas, las rebeldías y los motines de la gente de abajo con los movimientos encabezados por personas y grupos de notables que se propusieron de inicio la independencia, o terminaron impulsándola. Decenas de miles de personas humildes militaron en las filas de las revoluciones, les aportaron su sangre y sus esfuerzos, priorizaron la nueva identidad y los nuevos valores que asumieron, y adelantaron la integración de naciones y de un ideal americano a un grado que hubiera sido impensable pocos años antes. A su vez, los caudillos y apóstoles revoluciona-

rios los condujeron y les abrieron horizontes que eran superiores a sus actividades y sus sueños, al mismo tiempo que oportunidades de aumentar sus capacidades, su autoestima y sus lugares sociales, y de pretender libertades personales y políticas aseguradas y permanentes. Los decretos y las iniciativas de esos líderes, que abolían la esclavitud, las prestaciones serviles y los tributos, derrotaban y castigaban a los tiranos y esbirros coloniales, daban paso al mérito militar, fomentaban la igualdad en el trato y abrían posibilidades prácticas de tener ingresos y de instruirse, constituyeron gajes concretos de las revoluciones y ayudaron a instituir individuos y sociedades con expectativas muy superiores al mundo previo. El resultado de conjunto fue un formidable avance cultural a escala continental.

Es necesario divulgar el conocimiento de la historia de las sociedades latinoamericanas después de la independencia del colonialismo ibérico. La tendencia general en ellas durante el siglo XIX —y hasta momentos diferentes en el siglo XX— fue la combinación de construcciones de naciones y Estados y modernizaciones, en numerosos campos, con regímenes de dominación y explotación de las mayorías por parte de oligarquías diversas que ejercían el poder con estados de derecho y sistemas políticos muy limitados, al mismo tiempo que controlaban a su favor los sistemas económicos, en relaciones subalternas con el capitalismo mundial. En ese cuadro persistió un racismo contra los no blancos, que en cuanto a los negros y mulatos ya no tenía su base y sentido en la esclavitud, sino en las construcciones de la hegemonía de esas oligarquías.

Los sistemas de dominación vigentes después de las independencias escribieron la historia del origen de los nuevos Estados de modo que desaparecieran los papeles de la gente de abajo en aquellos procesos, o en el mejor caso configuraran un telón de fondo conveniente a su hegemonía. Los recuerdos y las resistencias han sido la base de un dilatado combate ideológico por la recuperación de la memoria histórica desde las perspectivas y los intereses de los humildes. Muchas veces esa memoria ha estado asociada a las prácticas revolucionarias de estos dos últimos siglos, otras al trabajo de historiadores y pensadores “revisionistas”. Como los demás hechos relevantes, este tipo de hechos siempre ha sostenido relaciones estrechas con los condicionamientos de cada país.

Desde mediados del siglo pasado se ha desarrollado una acumulación cultural favorable a la recuperación de esa memoria histórica. Las terribles represiones de las

dictaduras “de seguridad nacional” y los gobiernos de desastre social, neoliberalismo y entreguismo se han sucedido en un continuo político de conservatización, en cuya estrategia está inscrita la inducción de la desmemoria. Confluyen esa política de los dominantes de la región y la extirpación del pasado de los pueblos que forma parte de la guerra cultural mundial en curso del imperialismo. La nueva fase que está viviendo el continente también está influyendo positivamente en la recuperación de la memoria de los pueblos, pero los límites que tiene todavía pueden advertirse, por ejemplo, en el caso del llamado Bicentenario.

Aludo sintéticamente al caso cubano, tardío en cuanto a la independencia y también en cuanto a la masividad de la esclavitud, pero que tuvo esta última a una escala solo comparable a la de Brasil. Este caso nos brinda elementos valiosos para la comprensión del problema en la América contemporánea. El siglo XIX —y no los tres siglos anteriores— fue el de la implantación en Cuba de un racismo tremendo, que se benefició un poco de la tradición, pero dependió de su propio designio y de las necesidades de la nueva dominación que regía una formación económica de un dinamismo colosal, que convirtió a Cuba en una de las colonias más ricas del mundo. La composición de la población, las relaciones sociales principales y muchos elementos de la cultura del país que existe hasta hoy se formaron bajo un modo de producción que utilizó masivamente un millón de africanos importados como esclavos en el breve lapso de un siglo. El racismo antinegro, intencional, legalizado y socializado de todas las formas que la clase dominante tuvo a su alcance, constituyó una de las instituciones modernas de la Cuba del XIX, y logró generalizarse. Fue uno de los elementos constitutivos de la cultura en la época de la creación de la nación.

Pero un período revolucionario de treinta años —de 1868 a 1898— le asestó un golpe formidable a aquel racismo y lo hizo retroceder de muchos modos. La primera revolución (1868-1878 y 1879-1880) no logró la independencia nacional ni pudo abarcar todo el país, pero asumió el abolicionismo revolucionario como un aspecto central de su programa y su actuación, y sostuvo un ejército plurirracial en el que negros y mulatos alcanzaron rangos de oficiales y jefes. El convenio de paz de 1878 reconoció que todos los esclavos que habían sido rebeldes quedaban libres, lo cual fue un gran golpe moral y político a la esclavitud. A diferencia de Brasil y Estados Unidos, en Cuba la abolición quedó unida a la revolución libertadora en las

representaciones de los no blancos. Pero la Revolución del 95 (1895-1898), el evento que convirtió a Cuba en una nación y un Estado, fue aún más trascendente. La guerra popular anticolonial librada a partir de una insurrección masiva creó un gran Ejército Libertador —realmente plurirracial en sus mandos, y no solo en sus filas—, enfrentó un genocidio en el que pereció la quinta parte de la población y venció al mayor ejército que ha venido de Europa a América en todos los tiempos. Esa revolución tuvo una ideología expresamente antirracista.¹⁰ Su mayor legado ideal, el pensamiento y el proyecto de José Martí, era extraordinariamente superior para la convivencia humana en cuanto a las razas que los postulados de la ciencia y la civilización imperialistas triunfantes entonces en el mundo, que proclamaban la supremacía del hombre blanco, destinado a cumplir la misión colonialista de civilizar a todas las demás razas del planeta.

Los negros y mulatos participaron masivamente y de manera destacada en la revolución, y en esa praxis se transformaron. Adquirieron nuevas e importantes capacidades humanas, se formaron para el ejercicio de la ciudadanía republicana y para la centralidad de lo político en la conciencia social, tuvieron el orgullo de constatar que como negros y mulatos habían hecho un aporte descomunal a la creación de la nación independiente y al mismo tiempo hicieron de la cubana su identidad fundamental. Porque aquel cambio trascendental lo obtuvieron en una epopeya nacional en la que pelearon, murieron o compartieron todo tipo de experiencias unidos a los demás cubanos, dentro de instituciones y bajo normas plurirraciales, y no a partir de una identidad y unas luchas raciales. La revolución también

operó transformaciones muy importantes en los participantes blancos, en cuanto a las relaciones con los no blancos y las valoraciones de sus cualidades.

A consecuencia de la Revolución del 95 se vivió una nueva etapa de la construcción social de razas y del racismo en Cuba que fue menos desfavorable para los no blancos, a pesar del profundo retroceso que trajeron la ocupación militar norteamericana de 1898-1902 y la época posrevolucionaria respecto a los objetivos de la Revolución. Sucedió algo muy trascendente, que ha pesado hasta la actualidad: a) la doble autosubestimación que engendran el colonialismo y el racismo en los no blancos fue quebrantada por las prácticas y las nuevas visiones del mundo promovidas por la Revolución, y por una identidad de cubano negro, que se reconocía como participe en la creación de la nación y como ciudadano de la república; b) la ley, el sistema y las ideas políticas republicanas, las percepciones de la nación y ciertas organizaciones sociales fueron definitivamente integracionistas. La abolición de la esclavitud solo se había completado en 1886, en una sociedad colonial, pero dieciséis años después la nueva república implicó la vinculación de ambos logros –la independencia y la abolición–, un arsenal simbólico que fundía el origen revolucionario y el Estado nacional con la igualdad racial, y un espacio real para que los no blancos se esforzaran y lucharan por el ascenso social y por el reconocimiento efectivo de sus derechos.

Los hechos están ahí: unos en contra, otros a favor de una integración de los cubanos sin racismo antinegro. Pero el Estado existente desde 1902 fue un instrumento del capitalismo liberal y quedó bajo la sujeción neocolonial a Estados Unidos. La burguesía cubana –dominante en el país y dominada por el extranjero– fue incapaz de alterar esa situación y lograr un desarrollo económico autónomo que mejorara la situación de sectores amplios. Como nunca fue revolucionaria, le fue fácil alejarse de los ideales y el programa revolucionarios, y abandonar proyectos como el de una integración nacional antirracista. Pero solo pudo ser hegemónica con un personal político procedente de la Revolución y reconociendo el peso tremendo del nacionalismo popular.

En la Cuba republicana, el racismo fue condenado políticamente y se mantuvo socialmente. Lo erosionaron el peso efectivo de los no blancos en la vida política y sus adelantos crecientes en niveles educacionales y en otros campos; las asociaciones, las demandas, el ejercicio del periodismo y el

magisterio, el fantasma del proyecto revolucionario, contribuyeron también a esa erosión. La mayoría de los blancos aceptaba la igualdad racial como un requisito de la cultura cívica, y muchos la veían como una conquista y una exigencia del patriotismo. La conjunción de la cuestión social emergente de las características de la formación económica y la acumulación cultural que ya poseía el pueblo acercó o reunió a los explotados y oprimidos de todos los colores, y nuevas experiencias e ideas contribuyeron a su integración. Pero el racismo siguió siendo muy fuerte en la sociedad, reforzado por las nuevas nociones de la civilización imperialista, y siguió rigiendo una gran parte de las relaciones y las valoraciones de las personas en la vida cotidiana, y negando a los no blancos desde oportunidades hasta espacios públicos.

Hasta 1959, los no blancos padecieron la peor situación en cuanto a medios materiales, condiciones de vida y oportunidades dentro de los grupos en que podemos clasificar a la mayoría de la población del país, la que era más explotada o vivía en la miseria. Aunque después de 1886 el modo de producción dominante ya no necesitaba directamente el racismo, el capitalismo cubano lo incluyó dentro de sus reformulaciones de la hegemonía. La acumulación cultural existente en el país no tuvo fuerzas suficientes para impedirlo, y más bien mantuvo al racismo dentro de su acervo, de maneras vergonzantes; así lo vivió –en grados y formas diversos– la mayoría de la población cubana. Sin duda, hubo una evolución positiva de los problemas raciales entre 1902-1958, sobre todo durante el período que llamo la segunda república, pero ella nunca logró cambiar lo esencial de la situación de los no blancos.

III

América Latina y el Caribe están lejos todavía de convertir en realidades los ideales humanos, sociales y políticos que se han formulado desde la independencia hasta hoy. Una mirada muy somera a aspectos negativos muestra que a amplios sectores de la población se les han negado la igualdad efectiva y muchos derechos formalmente establecidos, en todo aquello que las minorías dominantes en cada país han considerado necesario para no arriesgar sus ganancias, su poder político y social, su propiedad privada, su

concepción del orden social y de la vida, y un ordenamiento legal y político que los favorezca. También se advierte fácilmente que los centros del capitalismo mundial han seguido sometiendo a la región al despojo de recursos y riquezas, y a relaciones de explotación y subordinación sobredeterminadas por las características de las fases sucesivas de ese orden mundial. El neocolonialismo ha sido la relación principal de los centros del capitalismo mundial con la región, y esa relación ha estado íntimamente ligada a sociedades en las que la economía y la política han estado al servicio de minorías.

Estas sociedades reúnen la incapacidad de integrar a todos y la política de excluir a los expoliados o empobrecidos y sus familias. Su complejo capitalismo ofrece, en un abanico insólito, numerosos rasgos de las sociedades llamadas desarrolladas y todos los horrores a los que las dominaciones han sometido a las personas y los grandes grupos sociales. Dentro de ellas, el dinero reina como el gran igualador de los individuos, si se dispone de él, y la cultura racista persiste como la faceta más infame de la hegemonía del sistema. La construcción social de razas y racismo en las colonias –una función del modo de producción, la organización social y el tipo de dominación– fue profundamente abarcadora y persistente. Pero como apunté arriba, después de 1824 y durante más de un siglo la mayoría de las repúblicas mantuvo en la práctica el racismo como una función de sus órdenes de dominación económica y social y sus modernizaciones subalternas al capitalismo mundial, y predicó y puso en práctica políticas de “blaqueamiento” de la población. El racismo regía numerosas relaciones sociales, la conciencia común, la educación y las ideas civilizatorias. A pesar de los cambios registrados desde entonces, el racismo se ha mantenido como un cáncer crónico hasta hoy.

Una de las consecuencias más nefastas de estas realidades es la situación en que vive la mayoría de los descendientes de africanos. La simple observación muestra lo que las investigaciones corroboran y profundizan: este sector tiene menos ingresos y escasos o peores empleos, malas viviendas, grandes desventajas en cuanto a los servicios básicos, precario prestigio y lugar social y menos oportunidades en general. Millones de ellos están entre los depauperados, marginalizados o empobrecidos de las grandes ciudades, y también de muchos poblados y campos. Las adversidades se refuerzan unas a otras, configuran un cuadro que parece destinado a ser permanente y es inevitable que sea asociado a la raza a la que pertenecen los que así malviven. La vida cotidiana está llena de entendidos –casi nun-

ca expresos— que ratifican y refuerzan el racismo, y la naturalización de la injusticia hace “normal” lo que sería inadmisibles. Las consecuencias son convertidas en causas, lo cual es caldo de cultivo para el racismo y para la autosubestimación de las víctimas.

Es indudable que la prolongada historia de esclavización y deculturación, el aprovechamiento del trabajo barato, las normas y costumbres perjudiciales para los no blancos, la reproducción de las condiciones desventajosas de existencia, opresiones y manipulaciones, están en la base de esa situación tan adversa y de su cronicidad. Pero desde que los latinoamericanos y caribeños comenzaron a representarse la necesidad de su liberación del colonialismo y de la explotación, y a actuar en consecuencia, se empezó también a rechazar el racismo y a tomar conciencia de su naturaleza específica y de su función como parte de los sistemas de dominación. Una prolongada y persistente historia de resistencias —y también de rebeldías— ha estado en la base de esa conciencia; en muchos casos ella se ha ligado a ideas, representaciones y movimientos más abarcadores de poblaciones oprimidas, en busca de justicia social, buen gobierno y liberación nacional.

Durante el siglo pasado y lo que va de este ha habido en el continente una gran actividad de iniciativas de cambios y reformas, de modernizaciones y revoluciones, que han pretendido transformar la vida de las personas y las relaciones sociales, y darles a los países de la región una autonomía y una viabilidad que les permitan desarrollar sus sociedades con bienestar para las mayorías y estructuras fuertes y capaces. Al mismo tiempo, se desarrollaron ideas y movimientos de descendientes de africanos acerca de la cuestión racial, con una riqueza y una fuerza crecientes. Fue difícil el encuentro de una identidad propia, en un medio que estaba ocupado por la cultura de la civilización y el progreso trasladada de los países centrales —portadora de un racismo “científico” y una perspectiva colonizadora—, y por un nacionalismo que no aceptaba particularidades que a su juicio lo pudieran debilitar.

Los pensadores, los activistas y las primeras organizaciones tuvieron que enfrentar esos gigantescos obstáculos. Al mismo tiempo que reivindicaban que los descendientes de aquellos africanos y africanas comparten la identidad del conjunto de los pueblos y naciones que contribuyeron a formar —con su trabajo, las culturas que portaban, sus sacrificios, sus vidas y su participación en las luchas por la libertad, la soberanía y la justicia social—, planteaban que este grupo social se reconoce a sí mismo y se aprecia en cuanto tal, y debe ser identificado respecto a los rasgos y las cua-

lidades que proceden del tronco originario de sus antecesores, y a las elaboraciones que como negros han creado y desplegado en este continente.

Esa identidad grupal fue ligada, como es natural, a demandas concretas de derechos y mejora de la situación de los no blancos. Se multiplicó el asociacionismo “de color”, en busca de ayuda mutua, servicios, reafirmación mediante actividades sociales y presencia propia en la sociedad. En condiciones tan adversas, fue natural que combinaran sus luchas y afanes en defensa de su especificidad con los tendientes a obtener respetabilidad y un digno lugar subalterno en la sociedad. Cierta número de activistas divulgaron sus posiciones, organizaron movilizaciones y llegaron a constituir movimientos sociales que obtuvieron experiencias, un número amplio de participantes, alcance práctico a las ideas, conciencia y orgullo de ser negro. Algunos intentaron constituir organizaciones políticas desde la identidad y las demandas de los no blancos.

Esta nueva cultura proveyó una alternativa nueva a los descendientes de africanos, opuesta al usual olvido de sus raíces como estrategia de sobrevivencia o de ascenso social, a las formas tradicionales de imitación de los modelos “blancos” y al ansia de traspasar la barrera del color. En la actualidad posee una larga y diversificada historia, y una acumulación cultural notable. Los sistemas de dominación siempre establecieron o fomentaron relaciones y nexos más o menos organizados a partir de reconocer la procedencia racial de origen africano, con prácticas clientelares y manipulaciones. Los líderes o los órganos de los no blancos podían negociar o presionar desde esas relaciones, o aliarse a alguna de las fuerzas que disputaban poder dentro del sistema. Pero aunque ese tipo de relaciones sigue vigente, hoy existen numerosos movimientos de descendientes de africanos que defienden sus identidades y demandas con autonomía y atentos a sus principios; en realidad, eso beneficia sus posibilidades reales de resistir y avanzar, y de confrontar o negociar.

Como otros movimientos populares, los de descendientes de africanos se han visto ante la necesidad de comprender su identidad y sus acciones no solo en sí mismas, sino en relación con las realidades sociales que los condicionan, los conflictos fundamentales y los demás participantes en las luchas por cambios que favorezcan a las mayorías. Una parte de ellos toma conciencia de que la situación en que viven se relaciona con las secuelas de la esclavitud y la persistencia del racismo, pero a la vez con la pertenencia a sociedades regidas por sistemas de explotación y dominación

capitalistas, subordinados, además, a los centros imperialistas.

Sin duda, esa conciencia potencia sus ideas y el valor y el alcance de su actuación, pero ella no está exenta de conflictos. Las demandas y la contienda antirracistas serán más efectivas y tendrán más probabilidades de victoria si están inscritas en estrategias que vayan más lejos que ellas y que sean más ambiciosas. Pero, al mismo tiempo, es indispensable exigir esas demandas específicas y denunciar y condenar expresamente el racismo, con gran rigor y consecuencia, desde el inicio de toda lucha por el mejoramiento humano y la liberación social, mantener esa actitud en todo momento y no hacer concesiones en nombre de doctrinas y tácticas que pospongan el antirracismo para etapas futuras, por estimar que de inicio resulta inconveniente enarbolarlo. Además, es un error grave la creencia en que un cambio general de la organización social —como sería el caso del socialismo— traerá automáticamente la superación de la situación de los no blancos y el fin del racismo. Eso forma parte de una incompreensión del racismo y del socialismo, que tiene consecuencias funestas.

La transición socialista, para serlo realmente, debe ser una época histórica de verdadero poder popular, de muy profundas e incansables transformaciones de las personas, las relaciones y las instituciones, de educación para la libertad y la justicia, de creaciones extraordinarias que jalonan el camino de la formación de una cultura de liberaciones y de vida cotidiana y ciudadana radicalmente diferente a la del capitalismo, de revoluciones de sí misma que apunten hacia la realización de su proyecto. Claro que enfrenta a los más poderosos enemigos y a casi insondables insuficiencias propias. Pero si no hace concesiones de principios encontrará en sus propias fuerzas la capacidad de enfrentarlas y vencerlas, y si hace ese tipo de concesiones se deslizará por un plano inclinado hacia su liquidación. Los problemas dimanantes de la existencia del racismo forman parte de la complejidad que debe encarar la transición socialista, su planteo acertado y las políticas efectivas para su erradicación constituyen también una prueba para esa transición socialista. Pero vuelvo al tema general de este trabajo.

Desde hace décadas se han generalizado los movimientos sociales de descendientes de africanos a lo largo del continente, que suelen ser muy activos en la defensa y divulgación de sus identidades y sus propuestas, la promoción o el apoyo a demandas y la articulación de sectores combativos. En sus eventos se comparten experiencias, se confraterniza y se debaten posiciones y estrategias. Son importantes las relaciones que se establecen entre los movimientos de la

región y sus intercambios, de manera que este es uno de los sectores que generan lazos y vínculos latinoamericanos. El mundo de la política no puede desconocerlos, y los gobiernos y los partidos los toman en cuenta o se relacionan con ellos.

Crece la conciencia de la obligación que tienen las instituciones de no permanecer indiferentes, ni silenciar o disfrazar las discriminaciones por raza, mediante prácticas que incluyen no recolectar y ofrecer información desglosada por color de la piel, no agregar esa variable en las mediciones y valoraciones y utilizar para ello instrumentos y métodos idóneos, y no incluir la cuestión —o hacerlo pobremente— en los estudios y las estrategias institucionales, en la enseñanza, en las campañas de divulgación y en otras actividades afines. Sin embargo, hasta un período muy reciente no se han instrumentado medidas a partir de reconocer la especificidad de los descendientes de africanos dentro del conjunto de los que padecen pobreza, desnutrición, carencias de servicios básicos y de capacidades, y otros males, y apenas se comienza a reconocer la descomunal deuda histórica contraída con los millones de personas que fueron trituradas por un cúmulo de iniquidades en nombre de los negocios y del progreso.

Todavía son muy insuficientes los avances y numerosas las recaídas, pero si asumimos una perspectiva histórica y de análisis que brinde su lugar a los conflictos, podemos constatar que la cuestión ha recorrido un largo camino que contiene una acumulación cultural sumamente valiosa de resistencias, búsqueda o rescate de identidades, ideas, movimientos sociales y prácticas políticas. Varios Estados han avanzado en considerar seriamente la situación y los problemas de los descendientes de africanos como tales, han plasmado en sus Constituciones o en leyes el reconocimiento de derechos y medidas favorables a ellos, y han creado estructuras o instituciones dedicadas a atender problemas en ese sector. Por su parte, las sociedades se muestran más sensibles a estas realidades, en grado y profundidad muy diferenciados. De este modo confluyen en la actualidad resultados de los esfuerzos de los activistas y las organizaciones de afrodescendientes con los requerimientos generales de la política y la elaboración de los consensos.

Un comentario breve acerca de una de las estrategias de intervención estatal en las cuestiones raciales: la política de acciones afirmativas. Considero que constituye un avance en el enfrentamiento de la situación desventajosa de los negros y mestizos, que les brinda asideros legales y administrativos. Pero sus límites son obvios. Ella es un recurso de los que dominan en las sociedades para corregir en

alguna medida ciertas características de su régimen que ya no resultan aceptables, y que pueden acarrear protestas y desorden social. La asignación de recursos, las ordenanzas y las acciones de esa política no ponen en cuestión lo esencial, que son las causas del desvalimiento de los no blancos y la naturaleza del racismo y sus funciones para la dominación. Por consiguiente, no son educativas ni constituyen pasos hacia cambios profundos en las personas y las relaciones sociales. Es decir, no son acciones realmente antirracistas.

IV

América Latina está viviendo una coyuntura crucial. En los años recientes se está recuperando respecto al cúmulo de adversidades y desgracias que vivió en la etapa previa en la economía, el empobrecimiento y la miseria social, las grandes represiones y el aplastamiento de la protesta popular, muy alto grado de dominio por parte de Estados Unidos, y gobiernos civiles con conservatización social e ideología neoliberal. Se registra un crecimiento económico en condiciones muy favorables para la exportación de productos primarios fuera de la región, y crecen las relaciones económicas y políticas entre los países latinoamericanos y caribeños. Numerosos Estados participan en coordinaciones y pasos tendientes a la integración, en busca de nexos que les sean beneficiosos y cierta autonomía respecto a los centros del capitalismo mundial. Al mismo tiempo, los gobiernos tienen muy en cuenta que los pueblos cada vez toleran menos las democracias de entreguismo, negocios sucios y miseria generalizada. Surgen situaciones en las cuales ciertos intereses del propio país se fortalecen y encuentran vehículos políticos y consensos amplios, utilizan los mecanismos gubernativos y enfrentan urgencias de los sectores más desposeídos.

En Venezuela y Bolivia se desarrollan procesos de cambios dirigidos por gobiernos populares radicales, que junto a Cuba y otros países de la región han creado el ALBA, un nuevo polo de integración que está inspirado por voluntades políticas. Las acciones de resistencia de los pueblos contra su empobrecimiento, la entrega de recursos y riquezas de sus países y los gobiernos culpables de esas realidades y de abusos y latrocinios, han estado en la base de las movilizaciones y las victorias electorales que permitieron la formación y garantizan la permanencia de los gobiernos populares radicales y de otros que mantienen políticas sociales positivas y defienden la soberanía nacional y grados de autonomía respecto al sistema mundial capitalista. Un factor muy importante de la situación y las perspectivas del

continente está constituido por numerosos movimientos populares combativos y radicales, que luchan por sus demandas a la vez que promueven nuevas ideas de cambios sociales profundos y procuran ser instancias de transformaciones personales para sus propios miembros.

América Latina y el Caribe posee una gran acumulación de cultura política y social, capacidades económicas, identidades, experiencias e ideas, que la hacen potencialmente capaz de enfrentar en mejores condiciones que otras regiones del mundo el cúmulo de males y la recolonización selectiva que han sufrido en las últimas décadas, la rapacidad y el recurso descarado a la fuerza del imperialismo y la crisis en curso del sistema. El gran dilema está a la orden del día: los que sigan subordinados estarán obligados a ser cómplices menores y mantener políticas antipueblo, porque la naturaleza actual del capitalismo ha cerrado a la mayoría del planeta la posibilidad de satisfacer bajo su dominio las necesidades básicas de sus poblaciones, defender sus soberanías nacionales, desarrollar sus economías y sus sociedades, aprovechar sus recursos y organizar su vida de acuerdo con el medio natural. La opción de reunir alianzas de autónomos y una falange de pueblos y poderes en trance de liberaciones puede crear un polo de fuerza suficiente y una oportunidad de transformaciones profundas al servicio de las mayorías y las soberanías, que permita hacer posibles y convertir en realidades la creación de sociedades nuevas.

Como sucede en los eventos que después serán históricos, en la época que comienza se está levantando una concurrencia de fuerzas muy diferentes —incluso divergentes—, a quienes unen necesidades, enemigos comunes y factores estratégicos que van más allá de sus identidades, sus demandas y sus proyectos.

Sería ilusorio creer que los avances de América Latina se obtendrán sin enfrentar muy duros conflictos. El gran capitalismo y el poder norteamericano no dejarán de utilizar sus medios, que son tan poderosos y diversos, para socavar las voluntades y los procesos, e impedir los cambios. Sin desdeñar el recurso a las agresiones de todo tipo, emplean la guerra cultural en ese empeño, y a mi juicio ella es la pieza principal de su estrategia en esta región. Dentro de este marco, a nadie se le escapa que los movimientos de afrodescendientes y las políticas hacia ellos son hoy un campo de batalla en nuestro continente. En realidad, quienes ejercieron durante una prolongada época histórica las formas más brutales de opresión en nombre de la supremacía colonialista, burguesa, machista y racista del hombre blanco,

desde hace unas pocas décadas intentan sacarle provecho al reconocimiento de las diversidades humanas, sociales y de los pueblos cuya existencia se vieron obligados a aceptar en el curso del siglo xx. Es el caso, entre otros, de la pretensión de manipular las identidades y los movimientos de los descendientes de africanos, que en su mayoría forman parte de los pobres, explotados, oprimidos o marginalizados del continente.

El neologismo “afroderecha” identifica una posición que pretende un maridaje entre una pertenencia racial y una militancia política e ideológica. Para los que gustan de pluralismos abstractos se trataría de una variedad más; los que analizan las motivaciones y comportamientos de los grupos podrían, en ciertos casos, explicarlo a partir de la cooptación de quienes tienen poca conciencia y pocos medios por los que tienen mucho poder y dinero. Pero a esta altura de la confrontación entre las mayorías y las minorías explotadoras y opresoras, está claro que la “afroderecha” sirve en última instancia al imperialismo y a los poderes burgueses.

Es necesario desarrollar entre todos el rescate y la valoración positiva de la participación de los africanos y sus descendientes en la creación y el desarrollo de cinco siglos de América Latina y el Caribe, en pie de igualdad con la de la población procedente de otras regiones del planeta. El conocimiento de las desventajas y desigualdades que confrontan en la actualidad, las vías para superarlas y las tareas prácticas para convertir las estrategias en realidades, deben ser asunto de todos, y no demandas de un sector al que se mira con benevolencia o simpatía. Son inaceptables el paternalismo y las donaciones. Es imprescindible integrar este campo dentro de los empeños latinoamericanos por lograr la plena soberanía, la autodeterminación y las transformaciones sociales profundas a favor de las mayorías, y procesos de integración que potencien la independencia efectiva, las relaciones y la solidaridad entre sus países y el bienestar de sus pueblos. Y las reivindicaciones y las ideas de los movimientos de descendientes de africanos, como tales grupos sociales, no pueden ser ocultados dentro de la corriente general del campo popular, o pospuestos para que supuestamente se resuelvan como consecuencia de una solución general: deben formar parte como tales de los procesos mismos de cambios y de liberación.

Llamarnos afrodescendientes constituye un paso de progreso fuerte en la coyuntura actual, dentro del prolongado y arduo camino de la América Latina y el Caribe. Pero las exigencias actuales y las

perspectivas tendrán que conducir a que las sociedades del continente sean capaces de revolucionarse una y otra vez para sobrevivir, para conquistar toda la justicia y para avanzar. Entonces también se revolucionará la cuestión racial, y llegará un día en que no sea necesario llamarnos afrodescendientes.

Arriba nos referimos a particularidades de la historia cubana respecto a las cuestiones de raza y racismo. La revolución socialista de liberación nacional que triunfó en 1959 realizó tareas maravillosas, que establecieron la dignidad de la condición humana, el ejercicio de derechos iguales –vitales y ciudadanos–, oportunidades y grados muy notables de bienestar para la población, no para una parte de ella. En Cuba se ha logrado cambiar la vida a favor de las mayorías, redistribuir la riqueza y garantizar los servicios sociales y la pacificación de la existencia a un grado ejemplar, conquistar la plena soberanía nacional y defenderla con éxito frente a la agresión sistemática y la enemistad de la mayor potencia imperialista del planeta. En todos esos aspectos ha beneficiado a las cubanas y cubanos descendientes de los africanos que fueron traídos a la Isla como esclavos.

Sin embargo, las manifestaciones de racismo y situaciones más desfavorables que el promedio si se comparan con las del total de la población, en varios campos, han afectado y afectan a los cubanos no blancos. A esto han contribuido el peso de las desventajas previas y del arraigo del racismo en la cultura cubana, la falta de una política específica y enérgica de la Revolución ante estas cuestiones y su errónea confianza en que el desarrollo de su transición socialista las resolvería, los límites que se vio obligada a aceptar la Revolución y las consecuencias negativas que han tenido para su profundización socialista, agravados por los efectos de la gran crisis económica de los años 90 y de una parte de los cambios introducidos en la sociedad cubana para combatirla y salir adelante. En la actualidad cubana, el combate contra la situación desfavorable que afecta a una parte notable de los no blancos tiene necesidades específicas y, al mismo tiempo, forma parte del combate general contra el crecimiento de las desigualdades, y el combate contra las pervivencias del racismo forma parte de la lucha actual por la victoria del socialismo.

Por sus logros, por el ejemplo de que sociedades más justas son posibles en este mundo y por su solidaridad internacionalista con los pueblos, Cuba goza de un inmenso prestigio en América. Pero su voz resulta muy insuficiente en el terreno de las luchas y las ideas de los descendientes de

africanos por sus identidades, sus derechos y sus demandas, y no se siente una política cubana articulada y actuante en ese campo. Los debates, las ideas y sobre todo las acciones de nuestra sociedad para superar sus insuficiencias serán las mayores contribuciones cubanas, pero es indispensable que también se desarrolle una participación en las ideas y las actividades de latinoamericanos y caribeños contra el racismo y a favor de sociedades más justas. <

¹ La dinámica interna de ese prolongado período histórico de trata de esclavos no puede ser abordada en esta ocasión. Para las cifras totales, por etapas y por áreas que tenía la misma metrópoli colonialista, utilicé la tabla 2, “Arribo de cautivos africanos en miles”, en Robin Blackburn: *The American Crucible. Slavery, Emancipation and Human Rights*, Verso, Londres-Nueva York, 2011, p. 24.

² “En general, la esclavitud disfrazada de los asalariados en Europa exigía, a modo de pedestal, la esclavitud *sans phrase* (desembozada) en el Nuevo Mundo”. Carlos Marx: *El Capital. Crítica de la Economía Política* (1867), Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1975, t. I, p. 949.

³ Conceptos como el que transcribo a continuación pueden ayudar al conocimiento de estos procesos: “Entendemos por deculturación el proceso consciente mediante el cual, con fines de explotación económica, se procede a desarraigar la cultura de un grupo humano para facilitar la expropiación de las riquezas naturales del territorio en que está asentado y/o para utilizarlo como fuerza de trabajo barata, no calificada. El proceso de deculturación es inherente a toda forma de explotación colonial o neocolonial”. Manuel Moreno Fraginals: *Aportes culturales y deculturación*, Ed. Pablo de la Torriente, La Habana, 1995, p. 5. (Publicado originalmente en *África en América Latina*, Siglo XXI, México DF, 1977).

⁴ “[...] pueblos nuevos, surgidos de la conjunción, deculturación y fusión de matrices étnicas africanas, europeas e indígenas [...] que componen entidades étnicas distintas de sus matrices constitutivas”. Darcy Ribeiro: *Configuraciones histórico-culturales de los pueblos americanos*, en *Pensamiento Crítico*, n. 51, La Habana, abril de 1971, p. 32.

⁵ He tomado estos dos párrafos de Fernando Martínez: “La cuestión racial en Cuba y este número de *Caminos*”, en *Raza y racismo*, antología, Ed. Caminos, La Habana, 2009, p. 13-14.

⁶ Robin Blackburn: ob. cit., tabla 1, p. 5.

⁷ Cálculos de Alejandro de Humboldt y elaboraciones de Leslie Bethell, en *The Cambridge History of Latin America*, vol. III, *From Independence to c. 1870*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983, y de George R. Andrews: *Afro-Latin America 1800-2000*, Oxford University Press, Oxford, 2004. Tomado de Richard Gott: “América Latina como una sociedad de colonización blanca”, conferencia en la Sociedad de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Essex, Reino Unido, 13 de octubre de 2006.

⁸ Por ejemplo, en el Virreinato del Perú los esclavos eran una proporción ínfima –3,7% del total–, pero en la Intendencia de Lima estaba el 73,7% de ellos en 1791, y en la propia capital eran el 25,6% de la población total. Datos tomados de *Aristocracia y plebe. Lima, 1760-1830*, del historiador Alberto Flores Galindo, que hace en esta obra aportes muy valiosos acerca de las cuestiones raciales (Mosca Azul Editores, Lima, 1984).

⁹ José Luciano Franco: *Documentos para la historia de Haití en el Archivo Nacional*, Publicaciones del Archivo Nacional de Cuba, La Habana, 1954, p. 51.

¹⁰ Un ejemplo de ello es el contraste radical entre la presencia abrumadora de referencias a razas en la copiosa documentación personal de esos años y las decenas de miles de páginas de documentación oficial cubana de los años de esa guerra, que no contienen ninguna mención a razas. La República en Armas prohibía toda mención a la raza de una persona, y solo permitía utilizar el tratamiento de ciudadano.

En los territorios coloniales de América, casi sin excepción, la casta dominante de comerciantes y hacendados —europeos y criollos, blancos y ricos— utilizó diferentes estrategias de control social, entre ellas la categorización y el consecuente tratamiento de las personas según el color de su piel y otros rasgos fisonómicos, mediante tipologías que René Depestre identificó como “ardides semánticos de la colonización”. En los virreinos de Perú, Nueva Granada y Nueva España, por ejemplo, los taxonomistas coloniales, apremiados por la diversidad de las mezclas con aportaciones de ibéricos, indios y negros, llegaron a proponer nomenclaturas representativas de la “progresión racial” de las personas, maniático ejercicio discriminatorio que llegó a computar ciento veintiocho categorías raciales, según C.L.R. James.¹ La invención de “razas de librería”, como las llamó José Martí, reflejó la preocupación de los dominadores por adaptar el rígido sistema de castas imperante en las colonias a los procesos transculturales que nutrían la formación de las nacionalidades americanas, y garantizar con ello la perdurabilidad del escalonamiento social impuesto.

engranaje productivo de las colonias. El miedo a Haití, donde una casta de mulatos con solvencia económica e influencia en ciertas capas de la administración colonial terminó respaldando el empeño liberador de los negros, encontró en Cuba una válvula de escape con las limpiezas étnicas de 1812 y 1844, las cuales, arguyendo articuladas conjuras —la encabezada por José Antonio Aponte— o rebeliones en ciernes —la llamada Conspiración de la Escalera—, disiparon las amenazas de protagonismo social de los mulatos y negros libres.

Mito, sociedad y raza

Zuleica Romay

Considerados un estrato intermedio por los colonizadores europeos, los mulatos fueron utilizados como amortiguador de las naturales colisiones entre blancos y negros. Sus relaciones de parentesco y complicidad con la clase dominante, su aspiración a “adelantar” por la vía del blanqueamiento epidérmico e ideocultural, facilitaron su participación en el apaciguamiento y control del estamento negro y su acceso a puestos subalternos en el

A la larga, la política divisionista de los colonizadores rindió sus frutos y Haití volvió a ofrecer un buen ejemplo cuando “las peripecias de la revolución agraria enfrentaron las dos capas étnicas que habían dirigido la lucha de liberación nacional. Los mulatos se erigieron en herederos de los antiguos propietarios blancos y en numerosos casos no vacilaron en exhibir títulos de propiedad falsos. La capa dominante de generales y oficiales negros no se los toleró”.² Muchos años después, Rómulo Lachatañeré, cuyo aguzado juicio nunca perdió de vista los antecedentes históricos de los problemas de su época, observó: “en sus reacciones íntimas propias, los mulatos no se consideran a sí mismos como negros —y, no obstante, saben que no son blancos—. En consecuencia, un primer impulso es ‘negar su propia raza’ [...] y realizar los ajustes necesarios para acercarse o alejarse de los negros de acuerdo con que sean favorables o desfavorables las reacciones del ambiente en donde se desenvuelven”.³

Síntesis de las contradicciones inherentes a la pirámide de subordinaciones con que Enrique José Varona identificó a la sociedad colonial cubana, es una entre varias versiones de una decimonónica copla que reza: “Ser blanco es una carrera/ mulato, una maldición/ negro un saquito e’ carbón/ que se le vende a cualquiera.” Ella refleja cómo el negro, situado en el nivel más bajo de la pirámide social, cargaba con las taras de la cosificación y desposesión implícitas en la esclavitud, mientras el mestizo, fruto de la mezcla de extremos y contrarios, se debatía en busca de una identidad racial y cultural. Este proceso, en desarrollo en todos los territorios donde el colonizador plantó su bota y con ella toda la violencia de su cultura impuesta, fue más complejo allí donde el indio introvertido y numeroso convivió y se amalgamó tanto con el blanco europeo como con el africano traído a América como esclavo.

Sin embargo, para entonces ya resultaba imposible sustentar, biológica ni culturalmente, la existencia de razas superiores e inferiores, gracias a la masiva y extensa mixtura de pueblos y culturas acaecida desde los inicios de la civilización. “Las guerras, las conquistas, la es-

tonces una mera construcción discursiva, no cultural, su reiterado uso político para argumentar la capacidad de liderazgo de las élites criollas fue simiente de uno de los más extendidos mitos culturales de Iberoamérica: el mestizaje.

Derrotadas las huestes españolas y materializado el ideal republicano en el otrora imperio luso, en varias de las recién constituidas repúblicas americanas las élites “blancas” criollas, beneficiarias del empeño libertario de diferentes clases, grupos y estratos sociales, emprendieron la construcción de una retórica sobre el mestizaje racial y cultural, la cual, aunque con fines bastante parecidos, particularizó narrativas, enunciados, destinatarios y exclusiones, en virtud de modos diferentes de vivir la experiencia de la emancipación. Dichas construcciones teóricas alcanzaron un alto nivel de elaboración a finales del siglo XIX, adoptando diversas denominaciones en nuestros países: democracia racial en Brasil, mulataje en República Dominicana, crisol de razas en Panamá.

El discurso vindicador del mestizaje se integró orgánicamente a los modos de interpretar la historia y a las manifesta-

Las “teorías” del mestizaje –tantas como países han incorporado nuestra miscegenación esencial a sus maneras de entenderse como nación–, con sus desiguales grados de sustentación teórica, formas de popularización y arraigo en los imaginarios nacionales, sintetizan procesos de cimentación cultural en cuyo entramado subsisten elementos cognitivos y afectivos, pues son obra del intelecto y la emoción. Se trata de un constructo que Doris Summer, en su análisis de los procesos de formación de las nacionalidades latinoamericanas, denominó “ficciones fundacionales”.⁶ Utilizadas inicialmente para apuntalar las aspiraciones de eugenesia racial, conciliación social y legitimación política de las élites nativas, las teorías del mestizaje se fueron infiltrando selectiva y paulatinamente entre el pueblo llano, el que contribuyó a su enriquecimiento y validación desde abajo.

Refiriéndose a la realidad de su país, Alfonso Múnera reflexiona:

La idea de la naciente república, dotada de un mestizaje más o menos completo, ha servido para ocultar a los ojos de los estudiosos de la historia co-

Racialidad en Cuba*

clavitud, la servidumbre, la pernada, los descubrimientos, las aventuras, las cruzadas, las misiones, las empresas extractivas y coloniales, etc. –razona Fernando Ortiz–, han marcado su paso histórico por una estela de mestizos. Los invasores que han cubierto la tierra de muertos, la llenaron también de nuevas vidas. Hubo siempre cruces de engendros y de amores, aun donde hubo cruces de armas y de odios.”⁴

Algunos estudiosos de nuestros procesos de construcción nacional identifican las Cortes de Cádiz, en 1811, como primer escenario ideopolítico y de confrontación de diferencias culturales entre las colonias americanas y la metrópoli española. Según Marixa Lasso, fue allí donde se argumentó por primera vez el carácter mestizo de los nuevos súbditos de España, cuando “los diputados americanos resaltaron una idea de nacionalidad que privilegiaba el nacimiento, la cultura y el amor por la patria sobre los orígenes raciales”.⁵ Aunque tal argumento fue por

ciones artísticas y literarias de nuestros pueblos, a la par que explicitó tradiciones y costumbres y aportó herramientas teóricas para la descodificación de la identidad de los pueblos americanos. Sin negar su contribución a los procesos de integración nacional, por su efectividad para construir representaciones identitarias favorecedoras de una mayor cohesión social, es justo reconocer que el discurso del mestizaje también fue un modo de racionalizar y asimilar míticamente la subalternidad racial y cultural de los iberoamericanos que propugnaban el racismo científico y el determinismo geográfico preponderantes en el pensamiento social del siglo XIX. Racionalización que sirvió a los propósitos de legitimar las políticas de blanqueamiento masivo de la población, enmascarar las desigualdades sociales heredadas de la colonia y entronizar la quimera reformista de “la gran familia nacional”, el mito de colectividades multiétnicas y multirraciales sin fisuras ni conflictos internos.

lombiana uno de los ejes sobre los que giró la formación misma de la nación en el siglo XIX: el descomunal esfuerzo por someter y suprimir las razas negra e indígena del territorio patrio, y la construcción temprana, desde los textos fundacionales del pensamiento criollo colombiano, de una idea de nación brutalmente violenta y excluyente de las llamadas razas inferiores.⁷

El mestizaje, validado desde la política, la literatura, las artes y las ciencias, fue un sustento ideológico de acontecimientos y procesos culturales tan disímiles como la novela costumbrista hispanoamericana, la revolución mexicana y el indigenismo asimilacionista. Y aunque los procesos de amalgama racial y cultural resultan tan viejos como el hombre mismo, la versa-

* Fragmento del capítulo homónimo del libro “Elogio de la altea o las paradojas de la racialidad”, Premio Casa de las Américas 2012.

tilidad instrumental de esta elaboración ideológica sirvió, incluso, para justificar el genocidio de nuestros pueblos originarios, si nos atenemos a la exhortación realizada por el político mexicano Emilio Rabasa a finales del siglo XIX: “Todo pueblo atrasado padece y se diezma al contacto del pueblo que le es superior y, sin embargo, no es humano impedirlo porque no hay más medio que la vida común con todas sus asperezas, sus intolerancias, sus injusticias, sus abusos, sus violencias y sus crueldades, para que el inferior, por el ejercicio de la lucha y el dolor, se fortalezca y sobreviva.”⁸

La inmanencia y sostenibilidad del mito es perceptible también en la valoración, un tanto ingenua, de un intelectual de la talla del brasileño Darcy Ribeiro:

En América Latina, el prejuicio racial es predominantemente de marca y no de origen. Es decir, recae sobre una persona en proporción a sus rasgos racialmente diferenciadores e implícitamente incentiva la miscegenación porque aspira a “blanquear” y homogeneizar a toda la población [...] se trata, sin duda, de un prejuicio racial porque la sociedad solo admite al negro o al indígena como futuros mestizos, rechazando su tipo racial como ideal de lo humano. Pero se trata de un prejuicio menos grave porque discrimina el fenotipo negroide e indígena por no estar todavía diluido en la población mayoritariamente mestiza, cuyo ideal de relaciones interracial es la fusión.⁹

El caso de Cuba, última joya de la Corona Real española, fue algo diferente. Inhibido el ideal emancipador por la élite conservadora que rechazó las tímidas propuestas antiesclavistas realizadas por José Miguel Guridi y Alcocer y Agustín Argüelles en las Cortes de Cádiz –cuya expresión más concreta fue la tecnicista ponencia presentada por Francisco Arango y Parreño en julio de 1811–, ninguno de los proyectos civilistas elaborados por la vanguardia intelectual cubana durante la primera mitad del siglo XIX se propuso la abolición de la esclavitud. Hubo de pasar tiempo suficiente para que los hijos de la generación de Román de la Luz, Luis Bassave y Joaquín Infante, estimulados por el ejemplo de las revoluciones americanas, y crecidos en una sociedad que se reconocía mayoritariamente como cubana en todos sus matices y colores, fundieran independentismo y abolicionismo en un mismo propósito liberador.

Lanzada una parte de la población a la manigua para conquistar la independen-

cia cuando el país había alcanzado cierto desarrollo de sus relaciones de convivencia, las representaciones sociales de lo cubano no requirieron construirse en torno a un híbrido equilibrador de colores y culturas. La gesta independentista, en la que negros y mulatos fueron masa decisiva y también paradigmática oficialidad –sobre todo en su tercera y decisiva etapa–, cimentó lo cubano en el sentimiento nacionalista y anticolonial, redujo brechas clasistas y dibujó jerarquías no necesariamente asociadas al color. La aspiración a la igualdad racial, ideal que alcanzara sus más altas cotas en la prédica de José Martí, se robusteció en los campos de batalla y emergió de ellos como “derecho conquistado”. Reformulado propagandísticamente por las clases que detentaban al poder en los albores de la república, el ideal de igualdad racial se incorporó al discurso legendario de la sociedad como mito tranquilizador.

Durante la república, la visibilidad política más que estadística de los negros cubanos tornó imposible que estos pudieran ser negados racialmente y diluidos en la parábola de una nación mestiza. El viejo proverbio “quien no tiene de congo, tiene de carabalí”, admitió lo mulato e incluso lo blanco cubano –color siempre relativo y sospechoso de inextricables mezclas– sin renunciar a las raíces negras, por muy ocultas que estas estuvieran, mientras el discurso bioantropológico del siglo XIX ascendió, en la cuarta década del XX, a una dimensión sociocultural. Desde la prédica de Martí hasta la lírica de Guillén, en Cuba el mestizaje es más sentimiento que teorización, pues se asume como prueba de la materialización de la democracia racial en los espacios privados de la sociedad y como expresión del persistente anhelo de unidad de la nación.

Luis Duno Gottberg afirma que “el discurso martiano constituye una instancia fundamental en el afianzamiento de la imaginación mestiza, la imaginación que produce una identidad ‘estable’ para lo cubano”;¹⁰ pero me parece que exagera. Cuando Martí –quien leyó a Spencer y a Darwin– escribe “No hay odio de razas porque no hay razas”, toma partido por la unidad de la especie humana y la nulidad de las diferencias biológicas entre los hombres. Su verbo no trastoca, exhorta, y lo hace con argumentos esgrimidos desde la tribuna y las páginas de *Patria*, el órgano de prensa del partido que prepara la revolución. Su discurso no es académico, sino político. Su razonar no niega (invisibiliza) al negro, ni pretende aculturarlo por la vía de la integración; sino que lo suma con su historia, su tradición y su cultura al ejército que ha de libertar a la nación y acomete

ter la construcción de lo que Ada Ferrer identifica como nacionalidad transracial.¹¹ No fue Martí un ideólogo del mestizaje porque fue la unidad, no la conciliación étnica, la fuente de sus desvelos. Tampoco lo fue Guillén, pese a que su verso portentoso fundió en un mítico y forzado abrazo a sus abuelos blanco y negro; porque Guillén no le cantó al mulato como arquetipo contemporizador de razas encontradas, sino como figura insurgente en el blanco escenario desde el que se narra el devenir de la nación.

Desde el período colonial, la interpretación metropolitana de las mixturas étnicas y raciales que sustentaron el surgimiento de nuevas poblaciones en ultramar acudió al determinismo biológico y geográfico acuñado por los relatos de viajes y las ciencias médicas de la época, con estereotipos prontamente trasvasados a la literatura y las ciencias humanísticas. Refiriéndose a la notable influencia francesa en las letras y las ciencias de los siglos XVIII y XIX, Jean Lamore, entre varios ejemplos de construcción de arquetipos asociados a la corrupción del hombre blanco europeo, destacó la mezcla de sensualidad y fatalismo que emanaba de Cecily, el dulce demonio de *Los misterios de París*, la más famosa novela de Eugene Sue, así como la acusada voluptuosidad de la mulata antillana reflejada en varios poemas de *Las flores del mal*, antológica obra de Charles Baudelaire.¹²

Por ello no resulta extraño que en nuestro siglo fundador la construcción de la mulata –y no del mulato– como símbolo de la cubanidad intentara resaltar cualidades refutadoras de la españolidad y sintetizar rasgos psicológicos distintivos de lo nacional, aún reproduciendo representaciones sociales construidas por los grupos hegemónicos. La pasión, la volubilidad, la picardía, la sensualidad –otra vez el género es femenino– de la mulata, y por extensión de los cubanos, fue exaltada desde las primeras manifestaciones del arte y la literatura raigalmente cubanos, reconociendo lo mestizo como atributo valioso de nuestra identidad. Desde entonces nuestra mulatez, muy visible en el discurso cultural mientras se atenúa en el político y se desvanece en sus instrumentaciones bioantropológicas, es como el fiel de una balanza: se desplaza en uno u otro sentido –negándola o afirmándola como condición esencial– en dependencia del contexto epocal y social, pero cada vez más alejada del romántico entusiasmo manifestado por Elías Entralgo en las conferencias dictadas en el Club Atenas durante 1942: “El mulato ha venido como a liberar al blanco de su codicia, de su antigua iracundia y de su nueva soberbia, y

al negro de su miseria, de su antiguo rencor y de su nuevo resentimiento. El papel más justo del mulato consiste, a mi juicio, en mirar con un ojo de comprensión hacia arriba y con un ojo de hermandad hacia abajo”.¹³

En su negación del mestizaje como antídoto contra el racismo, Elisabeth Cunin argumenta que “Por el contrario, precisamente cuando las diferencias son menos visibles, cuando las fronteras de la alteridad se debilitan a través del mestizaje, están más presentes el prejuicio de color y la ideología racial.”¹⁴ Pues resulta que, históricamente, la mixtura de los extremos de la escala de color no ha hecho sino incrementar la percepción de las diferencias. En un medio social racialmente mezclado, los blancos “lucen” más blancos y los negros, más negros, a la par que la franja intermedia en el espectro de color –los mestizos– origina un nuevo binomio de relaciones de poder basadas en la jerarquización somática, dupla en la que el negro vuelve a quedar en posición subordinada, esta vez frente al mestizo.

En los territorios donde ocurrió tal recomposición socio-racial, la diferenciación clasista reproducida en los estratos medio-bajos de la sociedad colonial como resultado de la ascensión social de artesanos, pequeños propietarios y privilegiados profesionales, creó una matizada capa intermedia que se apropió de pequeñas parcelas de poder. Así, prominentes mestizos

matriculados en agrupaciones políticas en las que se construían relaciones estrechas de amistad y de parentesco mediante las alianzas matrimoniales, borraron de sus nuevas representaciones el color de la piel. No eran blancos ni podían pretender serlo, pero tampoco estaban dispuestos a aceptarse como negros ni como mulatos. Construyeron ese “algo distinto” que caracterizó a los afrodescendientes libres y con algún grado de ilustración a finales del siglo XIX, y cuya existencia se extiende hasta los días de hoy.¹⁵

Las historias sociales de República Dominicana y Cartagena de Indias ofrecen ejemplos paradigmáticos de esta situación. Por su parte, Hettie Malcomson, en su estudio de las representaciones raciales en Veracruz, confirmó que cuando el discurso hegemónico naturaliza la condición mestiza de los pobladores, se instaura una especie de racismo por omisión que encubre el carácter racializado de las relaciones sociales. Así, “la identidad mexicana durante el siglo XX se ha desracializado y nacionalizado: el discurso nacional ha sustituido ‘raza’ por nación, de tal suerte

que las personas se consideran mexicanas en lugar de, o junto con, pensarse como mestizas”.¹⁶ En tales casos la condición racial de los negros puede ser reinterpretada, subvirtiendo la percepción negativa de los estereotipos raciales anclados en el imaginario social, como señala Malcomson: “En la medida que los veracruzanos hacen una apropiación ‘positiva’ de la ‘negritud’ (como ‘auténtica’), esta apropiación simultáneamente, fija estereotipos raciales [...] La ‘negritud’ es presentada como equivalente de ser bueno en el baile, sexualmente ‘caliente’, feliz, rítmicamente apto, etc.”¹⁷

Sobre todo en el Caribe, resulta común que negros con pelo ondulado, narices perfiladas, ojos rasgados o labios magros, enarbolan sus características fenotípicas como prueba de mestizaje e incluso como testimonio de una lejana blanquitud. De modo que la apropiación de lo mestizo como símbolo o esencia de lo nacional, aunque positiva en su papel de aglutinante social, también ha contribuido a estimular la persistencia en nuestra conciencia colectiva de clasificaciones raciales que, imperceptiblemente, reproducen estereotipos y representaciones racistas entre los no blancos. ◀

¹ C.L.R. James: *Los jacobinos negros*, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 2010, p. 27.

² René Depestre: “Prólogo a la edición cubana”, en Jean Price-Mars: *Así habló el Tío*, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1968, p. XXV.

³ Rómulo Lachatañeré: “Algunos aspectos del problema negro en Cuba”, en: María Paumier: *La cuestión tabú. El pensamiento negro cubano de 1840 a 1859*, Ed. Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2007, p. 334.

⁴ Fernando Ortiz: *El engaño de las razas*, Fundación “Fernando Ortiz”, La Habana, 2001, p. 434.

⁵ Marixa Lasso: “Un mito republicano de armonía racial: raza y patriotismo en Colombia, 1812-1820”, *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, n. 27, agosto de 2007, p. 38.

⁶ Doris Summer: “Foundational fictions: The national romances of Latin America”, *University of California Press*, Berkeley, 1991.

⁷ Alfonso Múnera: *Fronteras imaginadas: la construcción de las razas y de la geografía en el siglo XIX colombiano*, Ed. Planeta Colombiana, Bogotá, 2005, p. 40.

⁸ Citado por Olivia Gall: “Desigualdad, diferencialismo, asimilacionismo, segregacionismo y exterminio: racismos ordinarios en el mundo y en México”, www.computo.ceiich.unam.mx/webceiich/docs/curri/GASO561021.pdf.

⁹ Darcy Ribeiro: “La cultura latinoamericana”, en Leopoldo Zea (comp): *Fuentes de la cultura latinoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1993, p. 105.

¹⁰ Luis Duno Gottberg: *Solventando las diferencias: la ideología del mestizaje en Cuba*, Ed. Iberoamericana, Madrid, 2003, p. 58.

¹¹ Ada Ferrer: *Cuba insurgente. Raza, nación y revolución, 1868-1898*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, 2011, p. 199.

¹² Jean Lamore: “La mulata en el discurso literario y médico francés del siglo XIX”, *Del Caribe*, Santiago de Cuba, año VI, n. 13, 1989, p. 48-58.

¹³ Elías Entralgo: *La liberación étnica cubana*, La Habana, 1953, p. 185.

¹⁴ Elisabeth Cunin: “Asimilación, multiculturalismo y mestizaje: formas y transformación de la relación con el otro en Cartagena”, en Claudia Mosquera, Mauricio Pardo y Odile Hoffmann (ed.): *Afrodescendientes en las Américas. Trayectorias sociales e identitarias*, UN, ICAANH, IRD, ILSA, Bogotá, 2002, p. 288.

¹⁵ Alfonso Múnera Cavada, Rafael Díaz Díaz, Darío Henao Restrepo y Alfredo Vanin Romero (coord.): *Rutas de libertad. Quinientos años de travesía*, Ministerio de Cultura de Colombia, Bogotá, 2009, p. 63.

¹⁶ Hettie Malcomson: “La configuración racial del danzón: los imaginarios raciales del Puerto de Veracruz”, en Elisabeth Cunin (coord.): *Mestizaje, diferencia y nación. Lo ‘negro’ en América Central y el Caribe*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, CONACULTA, CIALC, EMCA, UNAM, IRD, México D.F., 2010, p. 286.

¹⁷ *Ibidem*, p. 288.

Acercas de la vigencia

de nuestras fronteras. Pero eso no fue todo: también nos transmitieron las propias experiencias de sus países; en los períodos posteriores a la emancipación, la población negra creó espacios y emprendió luchas por conquistar mejores oportunidades económicas y socio-políticas dentro de sus sociedades. Y, estos

En los años 90 del pasado siglo, el Partido Independiente de Color (PIC) se convirtió en un símbolo importante en los discursos anti-racistas que comenzaron a promover algunos sectores (principalmente artistas e investigadores pertenecientes a la UNEAC) de la intelectualidad negra cubana. De esa manera, esa entidad política dejó de ser un hecho más de la historia nacional para convertirse en un acontecimiento de la mayor importancia y actualidad.

¿Por qué un suceso que hasta ese momento había sido silenciado en los estudios históricos y hasta en los hogares cubanos cobró de pronto semejante relevancia? Eso no ocurrió por moda o casualidad. Fue la imperiosa necesidad de un sector de la población de encontrar un referente ideológico al cual asirse para enfrentar la nueva y cruda realidad socio-racial a la que de pronto se vieron abocados. Como casi siempre, ese referente se buscó en nuestro pasado histórico y desde allí se trajo hasta el presente al Partido para legitimar las aspiraciones de igualdad socio-racial que algunos sectores empezaron a promover.

Para nadie es ajeno que el Período Especial en tiempos de paz estremeció hasta los cimientos la sociedad cubana y que durante él salieron a la luz y hasta se recrudecieron muchos problemas no resueltos durante los años gloriosos de la Revolución. En ese contexto, el tema del racismo cobró una nueva dimensión. Hubo que reconocer —entre otras muchas cosas—, que a pesar de las medidas a favor de la igualdad social dictadas en los inicios del proceso revolucionario, eso no fue suficiente para acabar con el racismo y todas sus manifestaciones.

Que aquellas consignas que “ingenuamente” se enarbolaron como que la discriminación racial en Cuba no volvería jamás y que quedaría resuelto de “manera definitiva” el “problema” negro en Cuba no se cumplieron. Antes bien, a la primera gran sacudida que experimentó la Revolución, se abrieron las viejas cajas de Pandora y aparecieron otras nuevas, propias de los tiempos más modernos.

Al respecto, si bien la máxima dirección de la Revolución en determinadas ocasiones se pronunció en contra de esos “rezagos del pasado” y tomó alguna que otra medida, lamentablemente una vez más, el necesario y constante esfuerzo que se requería para combatir ese gran monstruo con muchas cabezas que es el racismo quedó pospuesto ante otras urgencias nacionales.

Fue así como dentro del sector intelectual fueron naciendo distintas iniciativas, contentivas de nuevas maneras de pensar y actuar. A ello no solo contribuyó la compleja situación socio-política por la que atravesaba la Isla, sino también las posibilidades que nacieron con el ensanchamiento de nuestras relaciones académicas y culturales con otras sociedades, que, al igual que nosotros, estuvieron atravesadas en el pasado por la experiencia de la esclavitud.

La afluencia a la Isla de gran cantidad de intelectuales y estudiantes (principalmente de los Estados Unidos), interesados en nuestra realidad y en el potencial histórico que conservan nuestros archivos y bibliotecas no solo nos abrió las puertas a lo más actualizado que en bibliografía se estaba produciendo en el mundo con respecto al tema, sino también propició múltiples maneras de intercambio dentro y fuera

temas, lejos de ser silenciados o parte de un pasado lejano, todavía constituyen un punto importante y, en ocasiones, hasta privilegiado en los estudios históricos y en las agendas socio-políticas de sus países. Algo por lo que aún tenemos que luchar.

Esas maneras de pensar y actuar, que no nos eran del todo ajenas pero que necesitaban de nuevos impulsos, a partir de la combinación de esos elementos internos y externos, comenzaron a tomar nuevamente calor en nuestra sociedad. Pero esta vez no quedaron en los estrechos marcos de un pequeño círculo de académicos sino que se regaron como pólvora y aún continúan haciéndolo, especialmente, dentro de las nuevas generaciones de intelectuales y hasta entre las personas más simples de nuestro país.

Que de todos los acontecimientos en que históricamente se ha visto involucrada la población negra de la Isla, se haya elegido al PIC y a sus líderes como fuente inspiradora para generar todo un arsenal cultural y, sobre todo, para en espacios de debate reflexionar a partir de una experiencia pasada sobre lo que nos acontece en el presente, no solo le dan trascendencia y vigencia histórica a esta organización sino que su dimensión rebasa el plano histórico para colocarla en un presente socio-político.

Este hecho, de la mayor importancia, plantea un gran reto a los historiadores cubanos: salir del silencio hasta ahora mantenido y dedicarle mayor atención a esta temática. Pero no enfrentar o responder a la historiografía extranjera, ni para “soliviantar pasiones de raza”, como expresara en alguna ocasión Juan Gualberto Gómez, como tampoco para asestarle heridas de muerte al Parti-

do por ver en su ejemplo un reducto del fantasma de la Revolución Haitiana que trajo aparejada un “miedo al negro” que por siglos dominó en la sociedad cubana. Hay que hacerlo, sencillamente, porque es una imperiosa necesidad en nuestra sociedad enfrentar este asunto.

Oilda Hevia

Para ello los estudios deben hacerse sin miedos y desprejuiciados de todo matiz político. Con todo el rigor científico que ameritan, utilizando los instrumentos metodológicos que la modernidad pone a nuestra disposición y, parafraseando al doctor Oscar Zanetti, con un adecuado uso de las fuentes históricas, un análisis equilibrado de todos los elementos implicados en cada hecho y un discurso sugerente y humano, para que esos resultados sean capaces de movilizar los avales de veracidad que toda obra valiosa debe poseer.

del Partido Independiente de Color

Sobre todo, los estudios deben estar encaminados no solo a brindar un conocimiento más amplio y profundo de nuestro pasado, sino a partir de ese conocimiento ofrecer propuestas que contribuyan a evitar añejos dolores, reabrir viejas heridas y, lo más importante, a construir en nuestro presente inmediato una sociedad más justa y equitativa.

Para conseguir esos loables propósitos aún son necesarias muchas más indagaciones que las realizadas hasta el presente. Al respecto solo me permitiré mencionar algunas aristas, a mi juicio, no suficientemente explotadas y que podrían poner sobre la mesa novedosas y más profundas consideraciones con respecto al tema.

Más que seguir insistiendo en mostrar cómo se manifestó el racismo entre finales del siglo XIX y principios de la república, algo que ya ha sido suficientemente abordado, se hacen necesarios estudios colaterales y puntuales que demuestren de manera más sólida la imposibilidad para este sector de la población de conquistar espacios y reivindicaciones socio-raciales dentro de los caminos legales establecidos en la república fundada en 1902. De esa manera se podría explicar por qué surgió el Partido, algo que para muchos no queda claro todavía. En ese sentido, es vital reconstruir la activa participación de grandes masas de este sector, lo mismo en el campo que en la ciudad, en las contiendas electorales de los primeros años republicanos, las redes clientelares y los compromisos que establecieron con sus líderes locales y estos a su vez con las grandes figuras de la política. Todo ello, a cambio de oportunidades en las más amplias esferas de la vida que luego no se cumplían.

Se necesitan estudios biográficos más profundos sobre los líderes negros y mulatos. Insistiendo, muy particularmente, más que en datos biográficos y anécdotas, en su pensamiento con res-

pecto a la problemática racial y nacional, dos elementos íntimamente ligados en nuestra historia. Asimismo, todavía se requieren estudios puntuales de muchos otros líderes menos conocidos a los que “de pronto” vemos aparecer y desaparecer en los viejos papeles y periódicos, sin poder seguir su trayectoria vital en el

tiempo, pero que sin dudas desempeñaron por estos años un papel relevante, en especial en las distintas provincias de la Isla.

Aún falta analizar los divorcios que existieron entre una élite ubicada en posiciones socio-económicas más privilegiadas y un inmenso número de personas pobres que integraban la mayoría del Partido. Una más profunda indagación sobre las diferencias que existieron en las maneras de pensar y en la actuación práctica del PIC en las distintas provincias en que tuvo presencia, y hasta dónde esas posibles diferencias o complicidades influyeron en el funcionamiento de esta entidad política. De esa forma se podría saber, entre otras cosas, hasta dónde las distintas acciones ejecutadas fueron solo una decisión de la máxima dirección y apoyada por sus seguidores o fue una resolución que todos o al menos la mayoría de sus miembros apoyaron. Por tan solo poner un ejemplo, valdría la pena preguntarse si la famosa solicitud de intervención de los Estados Unidos en el conflicto entre el PIC y el presidente José Miguel Gómez, fue una decisión unánime del Partido o solo de algunos de sus integrantes.

En ese mismo sentido, resulta imprescindible el esclarecimiento histórico —despojado de todo prejuicio y actualidad política—, de la función que desempeñaron los Estados Unidos en este acontecimiento. Un análisis que debe partir de los vínculos históricos que en términos económicos y socio-políticos nos unieron a ese país desde, al menos, el siglo XIX, para luego adentrándonos en la historia de los Estados Unidos, conocer qué aspectos de la política de ese gobierno durante los primeros años de ese siglo, favorables a la población negra, estimularon al líder Estenoz a recorrer esa nación y a solicitar su ayuda en 1912.

Aunque aún pudieran merecer por último que los estudios de 1912, sino que deben continuar profundas huellas psicológicas en todos los rincones de la sociedad que provocó aún persistencias y a una buena parte sobre todo cómo a pesar de haber sobrepuesto, una vez más, a las desigualdades socio-políticas y aprovecharon los gobiernos de turno, en posiciones socio-económicas un gran número de miembros

encionarse muchos otros aspectos, diré
os no deben detenerse en la masacre de
nuar en el tiempo para comprender las
cas y sociales que este evento ocasionó en
ciudad cubana. Su fantasma y los silen-
guyen a los descendientes de esos acon-
a parte de la población de la Isla. Pero
del terror, este sector de la población se
esos eventos y, readecuando sus estrate-
echando las oportunidades que brinda-
logró ubicar en las décadas posteriores
micas destacadas, *no* una élite, sino un
de la población negra y mulata.

Para finalizar estas consideraciones, deseo retomar la idea con la que comencé esta reflexión: la vigencia del PIC. Más que la pertinencia de crear un partido compuesto solo por personas negras, una idea que en más de una ocasión ha sido sometida a debate, la prioridad que se impone entre nosotros es la UNIDAD.

No una unidad idílica que nunca vamos a conseguir. Si no una que sea capaz de respetar las diferencias de criterios, de guardar en un rincón de nuestras memorias las discrepancias personales, las cuentas pendientes del pasado para que sobreponiéndonos a los fantasmas pensemos en el bien general.

Una unidad que no se quede en los estrechos marcos de los intelectuales sino que se generalice a los más amplios sectores de la población, ansiosa, en muchos casos, de involucrarse en causas verdaderamente valiosas e importantes.

Pero sobre todo, que sea capaz de generar estrategias posibles para, ante los peligros socio-económicos que en la actualidad se ciernen sobre la sociedad cubana, seamos capaces de, reproduciendo la solidaridad clánica que un día trajeron nuestros antepasados de África, crear redes de solidaridad para ayudarnos los unos a los otros como hicimos hasta 1959, y de esa forma no volver a ocupar las posiciones más bajas de

la escala social en la que por siglos los negros y mulatos estuvimos ubicados en este país.

En fin, una unidad que nos convoque a luchar desde dentro de la Revolución y con la ayuda de los más amplios sectores de la sociedad por mantener el lugar que nos corresponde en este país que con nuestra sangre y esfuerzo hemos ayudado a construir. ◀

PEDRO IVONET

*Iba cayendo la noche**

Eliseo Altunaga

Con frutos rojos, amarillos y verdes, se balanceaban los gajos por la brisa caliente de julio. Miró los cafetos, muchos de ellos quizás plantados por su bisabuelo, uno de los antiguos soldados de la Armada Imperial que luego de la muerte de Napoleón se fue de Francia, viajó a Cuba, se hizo de tierras en Oriente, conspiraba con los francmasones, copulaba con las hijas de los compatriotas, bailaba danzas paganas con las negras, bebía oscuros licores y participaba en lujuriosos ritos.

Cuando la vaga luz enmudeció a los pájaros, se impuso el sonido de los cascos. Debían de estar cerca. Calculó cinco enemigos, un oficial y cuatro ayudantes. Quizás dos avanzadas y dos escoltas. De seguro revisaban las burladas emboscadas. Apretó las riendas del caballo, y su ayudante y ahijado lo imitó. Instintivamente comprobó el Mausser veterano y el largo Collins con puño de nácar. El fusil y el machete estaban en sus fundas. Los cubrió con una manta de yute y reinició la marcha.

* Fragmento de una novela en preparación.

De repente el cielo dejó ver las estrellas. Una luna clara se impuso a las sombras. Iluminó a la vanguardia. Eran dos mulatos. “Alto, quién vive”, dijeron, tal vez con medroso desgano. “Paisanos trabajadores de Simpatía”, respondió como si diese una orden. Los soldados, quizás cómplices, le abrieron paso para que siguiera.

Cuando iban a alejarse, el oficial se acercó rastrillando un imprudente fusil. Repitió la orden de alto y ordenó hacer luz. Calculó que, como en los viejos tiempos, podría cortarle la cabeza de un tajo o arrancarle el arma de las manos de un golpe. Pero no lo hizo. Con suave gesto movió las riendas y el caballo adelantó dos pasos.

—No hagan fuego, soy Pedro Ivonet —dijo sin el menor cambio de tono.

El oficial, como hipnotizado, al levantar la tea que le ofrecía uno de los soldados vio en el cuello de la camisa azul las dos estrellas de oro sobre fondo verde.

—Es usted muy buen oficial, toma usted muy buenas precauciones.

—General, general está usted herido —fue todo lo que balbuceó el oficial e hizo un gesto de desagrado como si su situación fuese extremadamente desgraciada a pesar de ser un hombre afortunado.

A Ivonet lo perseguían cinco mil soldados, dos mil voluntarios bien armados, un cuerpo de artillería de campaña con seis baterías divididas en dos batallones con modernos cañones franceses de tres mil metros de alcance y granadas rompedoras y de metralla de alto explosivo que al estallar cubrían veinticinco metros de ancho. Y en las costas tres fragatas bien equipadas vigilaban día y noche el litoral para que nadie pudiese ayudarlo ni sacarlo por mar. El oficial dejó caer la tea en el camino y se acercó temerariamente, demasiado cerca, y casi le susurró: “Yo no puedo matar a un general de Maceo.”

El oficial sabía que durante la Guerra de Independencia, a las órdenes del general Maceo, junto a escasos cuatro o cinco mil hombres, en una marcha de tres meses frente a un enemigo con sesenticinco generales trescientos cincuenta mil soldados, más de cien mil en línea, sin contar los guerrilleros y voluntarios, Ivonet y el resto de la tropa habían cruzado la Isla de Baraguá a Mantua, sin detenerse. En el trayecto capturaron veintidós pueblos importantes, todos con guarnición armada. Y le arrebataron al enemigo más de dos mil fusiles y casi se-

tentisiete mil tiros. Y entre los que iban renovando se habían hecho de unos tres mil caballos.

—Entonces, condúzcame hasta la finca de mis suegros, aquí cerca, para curarme, y avise al capitán Aranda para que me imponga con él.

Cuando el capitán Francisco Aranda llegó por la mañana, lo encontró bañado, afeitado, vestido con el traje de general del Ejército Libertador. Se puso de pie y abrió los brazos.

Sintió que Aranda lo abrazaba con fuerza. “Soy solo un oficial de operaciones”, susurró con voz entrecortada. “El ayudante del general Monteagudo ordenó llevar los cadáveres de usted y el de Evaristo Estenez. Están asesinando a los de su partido.”

—Me felicito por caer en manos de un antiguo amigo y compañero.

“A Estenez ya lo mataron...”, volvió a susurrar.

—“Somos lo que somos y para serlo tenemos que aceptar el futuro como si ya lo hubiésemos vivido.”

Aranda quiso responder pero él no lo dejó.

—Capitán Aranda, eso nos dijo el general Maceo antes de tomar la lancha que lo llevaba a la muerte.

Aranda se lo entregó a otro capitán al mando y siguieron marcha hacia Santiago de Cuba. Avanzaban por las lomas entre verdes cafetales, de vez en cuando divisaban las ruinas de las haciendas levantadas por los colonos franceses que escaparon de Haití y en la promiscuidad de las montañas intentaron, con sus negros cómplices, reconstruir su economía y su vida cultural. Ahora uno de los tantos argumentos de los racistas para desplazar a los negros y los mulatos era acusarlos de afrancesados maceístas que deseaban convertir a Cuba en un Haití o en una colonia francesa.

Al distinguir unos jinetes que se acercaban a galope por una de las ondulantes colinas, tuvo la sensación de que estaba en la Guerra del 95 y que el general Maceo aparecería en un caballo dorado y traje de Holanda gris con brillantes estrellas de plata.

Pero no fue así; eran sudorosos soldados que de mal talante discutían acaloradamente con el capitán al mando. “Amárrelos al roncal del caballo y entrégueme a los morenos asesinos, es una orden del general Monteagudo”, escuchó que dijo uno de los recién llegados. Entonces se preparó para el desenlace. Había llegado el final de un Partido con más de sesenta mil afiliados; hombres provenientes del campo, obreros, artesanos y de otros oficios que formaron parte del Ejército Libertador. Entre ellos, cerca de quince mil soldados de la guerra de independencia, doce generales, treinta coroneles y centenares de oficiales de menos categoría... Las palabras del hombre eran una ofensa no solo a la población negra sino al sentimiento mambí.

—Viva Cuba Libre —gritó al espolear el caballo y escuchó los disparos a su espalda. La penumbra iba quedándose con el paisaje. Iba cayendo la noche. ◀

Poesía Ramón Fernández-

LOS HÉROES

*después de fornicar con una princesa
después del banquete de los trofeos
se tocaban la mano y amanecían llenos de vino
volaban
gritaban
temían a los dioses
el cilicio lo inventaron después
para ponértelo a ti por falta de calzoncillos
te hería la razón los buenos deberes
con el pretexto del domingo de la defensa*

*dios descansó un domingo
no podía más el pobre sudaba de pena
porque todo le había salido mal*

*pero ya tú no tienes miércoles de ceniza
viernes de abstinencia porque siempre te abstienes
y para qué hablaremos del sábado de gloria*

el infinito fue cambiado

*los héroes no fornican ahora
y menos con princesas raptadas al enemigo
no tienen voz entre las piernas
que los haga romper águilas o cadenas*

*antes tenían el premio del antebrazo
o una copa que aún nos entusiasma*

*los héroes son vendidos a una empresa extranjera
animan los cumpleaños sobre la hierba*

no se parecen a nuestra muerte.

DOESVIDANIA TOBARICH

*con pelos en el pecho dientes de leopardo y ausencia
verde como un verano sumergido
amo y tolero las esquinas
nada más abrir el rostro a la noche
habían puesto la lengua que deseaban
lamí con ella cuerpos devoré
la última fresa del verano
así aprendí a llorar
susurrando
los humos de una guerra lenta
alcé mi mano con ben bella
le dije karandach a los lápices*

*masticaba los opios de una tarde habanera
estirando mis tetillas de tigre*

*ya lo he perdido todo sigo amando
el hombre es una especie de renuncia
de asesinatos y camas vacías
de nieves y animales en la cabeza*

*alcé mi estómago aplaudía
el horror de crecer de hundir la espada
en el vientre del siglo veintiuno*

*antes pasó Jesús se mofaban de él
hasta galina andrievna y su alto moño
le miraba la túnica con lástima
yo aprendí de su rictus a decir jarachov
el orgasmo de los mutilados*

*en la pared de mi infancia dejé
dedos viscosos sueño
madres padres santo y seña seguros
hembras que huían de mi aliento*

*he aprendido a sufrir enarbolándome
y el color de la muerte su rugido
detrás de las ventanas felices
la suerte extraña de las barajas*

*aprendí a encaramar mis caras
en la erupción de ciertas caricias*

-Larrea

en las paredes de mi adolescencia he dejado
novias que nunca escampaban
con una lengua de dragón

no me mataron porque daba pena
no pude convertirme en alimaña
bebía la sangre de los profetas

un día he sido sorprendidamente el traidor
con llagas en los dedos de despedirme tanto
una afilada mañana desperté
lejano como una carta en la manga
el leopardo que salta llorando

ya dije adiós
labro los corazones de la noche
el color de la muerte me dobla

sigo siendo el traidor más sincero

el espantapájaros respetable.

MORTANDADES

ernesto hemingway murió de imposibles
de tiempos y de rabias en el amanecer de una richardson
diana de gales de velocidad del corazón
bajo el puente del alma casi sin alma o cuando llegaba a ella
césar vallejo murió de masticar
la tardía espesura de la distancia eterna

mijail tal falleció de un alfil
o de haberse sacrificado como alfil

yo me voy a morir si no me miras
el día que no huela tus voces en la sombra
me moriré de todas las cosas.

EL ÚLTIMO EN VOLAR SOBRE EL NIDO DEL CUCO

A Raúl Hernández Novás

el sábado se llena de colmillos el sol cae
sobre un ojo y es el chacal que te siguió en la vida
de modo que las pastillas son las niñas con lazos
que hacen tu pobre cuerpo vibrar sobre una playa inventada
en la arena se confunden todas las huellas
pero el olfato de los chacales es sabio y hambriento
huelas al hermano polvo y nada
abrazas a la hermana brizna y nada
sino un bosque que han puesto junto a ti
tampoco tus venas resistirán seguir siendo el equilibrista
entre el conejo y el sabueso
entre el abuelo en la poltrona y la zorra que llora
lágrimas falsas y fatales

revoleteas sobre el nido del cuco
rompes los huevos para que el sol meta su lanza en los polluelos
tirando duro hacia adentro revoloteando
con efedrina en las vértebras

o caes muerto en el aire decapitado en el aire
lloviendo tú la sangre que va a alimentar a los imperturbables
chacales

el sábado se llena de uñas pintadas
pestañas falsas que piden el peyote de luz
la ambrosía barata de una penumbra rara para ocultarse de la
persecución

hermana brizna ayúdame dices revoloteando
hermano polvo respira dentro de mí
a pesar de que vuelo dejo huellas en la arena
el último que ha volado sobre el nido
de huevos manchados donde laten indicios de vida
renuncia al agujero de la solemnidad
mediante un pistoletazo en la sien
con la puerta cerrada y un arma melancólica
un arcabuz un vampiro del siglo pasado

cae sobre el estruendo y el disparo se oculta
para engañar a los chacales que afuera
siguen aullando con el hocico lleno de arena

las huellas no se marcan en el cielo
el nido del cuco espera su próximo candidato
al vestido de víctima que revolotea a distancia

amiga brizna que sea bendito tu humo
hermano polvo tu camino es imperfecto pero aún
siempre es mejor que caer devorado.



Una **pompa** de jabón

Ahmel Echevarría

En el tablero de plywood que me servía de caballete tenía un pliego de cartulina. Junto a mí, los materiales de dibujo, mi estuche de discos y el reproductor de música. También cuatro bocetos —cuatro viñetas de la historieta del coronel mambí Elpidio Valdés.

La sala de mi apartamento parecía el escenario ideal para comenzar el primer cuadro de una serie de temperas. Sin embargo, luego de haber fatigado las páginas de varias revistas de historietas hasta encontrar las viñetas que me interesaban y de hacer los bocetos, pasadas tres semanas no me decidía por ninguno. Pero desperté con el deseo de darle uso y sentido a las temperas, pinceles y los pliegos de cartulina que Orlando L me había regalado. Movido más por la tozudez de comenzar que por la certeza de saber cuál de los bocetos reproduciría, elegí un disco y encendí el reproductor.

Canciones a Buda era el único crédito del álbum —estaba escrito sobre el CD—. Este álbum era también un regalo, un buen regalo a pesar de que no sabía a quiénes estaba escuchando. Cada track era un remanso de quietud. Los primeros acordes del disco, como grandes volutas de un gas sedante, serpenteaban desde las bocinas del reproductor hasta mí. Y con la ayuda de aquel gas, mezcla de

sonoridades de varios instrumentos cuya forma no me atrevía a imaginar, y de timbres vocales que parecían los sonidos de otro raro instrumento, podía desprenderme de mis músculos, tendones, los huesos y pararme de cara a mi propio cuerpo.

Bastaba extender la mano.

Podía atravesar la piel y hurgar en mi interior.

Pondría entonces sobre la mesa los cuatro bocetos y comenzaría con la búsqueda. Dentro de mis vísceras debía estar la respuesta. Necesitaba hurgar. También necesitaba paciencia para saber cuál de ellos elegir.

Tan pronto tuve frente a mí los bocetos Malévich cruzó el umbral de mi apartamento y se apoderó de ellos. Pero con un rápido movimiento pude quitárselos. Y volví a mirarlos. En las cuatro viñetas el coronel mambí se veía apesadumbrado y el paisaje de fondo apenas variaba: la manigua –montañas, árboles y enredaderas–, un cielo surcado por trazas de nubes cerraba el recuadro. En dos de ellas Elpidio Valdés aparecía sin compañía, en las otras estaba con su caballo. Ese fue el nuevo orden que les di sobre la mesa. Había agrupado los cuatro bocetos en dos combinaciones. Era una buena señal y supuse que con una taza de café podría precipitar mi decisión.

Mientras caminaba a la cocina pensaba en Malévich. Él, como una tromba, entró a mi apartamento y se apoderó de mis bocetos. Era cierto que no me decidía por ninguno y Kazimir llegó, se hizo de ellos y luego de arrebatarle las viñetas tenía ante mí un par de combinaciones que me facilitarían la elección. Sin embargo me preguntaba por qué había aparecido Kazimir Malévich y no el maldito Roy Lichtenstein, si lo que me proponía no era más que reproducir a gran tamaño viñetas de cómics para hacer mi primer cuadro.

Busqué una taza.

Mientras abría el termo para servirme el café advertí cómo las manos de Malévich se apoderaban de la taza. Nos miramos. Sonrió. De la repisa tomó el pequeño plato con la que hacía juego.

La puso boca abajo sobre el plato.

Y los dejó en la meseta de la cocina.

Sabía que Kazimir tomaba en cuenta todos mis movimientos. Me volví. Le miré al rostro, pero me esquivó. Con una torpe verónica se paró detrás de mí.

Al levantar la taza para servirme el café pude ver en la superficie del plato un círculo perfecto. Un círculo sobre la cerámica blanca, un fino trazo de agua que parecía tener el mismo pigmento con el que había sido decorado el plato. Blanco sobre blanco. Pero a diferencia del cuadro de Malévich no se superponían dos rectángulos sino un perfecto anillo blanco sobre un área circular del mismo color.

Sentí que Malévich abandonaba su sitio tras de mí.

Llené la taza y fui a la sala.

Me senté a la mesa. De los cuatro bocetos deseché los dos en los que Elpidio Valdés aparecía solo. La diferencia entre las dos viñetas elegidas era la posición del coronel mambí y su caballo dentro del entorno. En una cabalgaba. En la otra, Elpidio, sentado en una hamaca y con un sombrero en las manos, miraba a su caballo. Me decidí por la segunda. La manigua parecía cercarlo. Inmensa. Sobre las montañas, la vegetación de la llanura, el hombre y su caballo se precipitaba la noche. Si algún sonido escapaba de los trazos del boceto era el ruido del silencio. El grave silencio del entorno cayendo sobre el cuerpo apesadumbrado del coronel mambí. A pesar de los colores que utilizaría para dibujar el primer cuadro de mi serie de temperas pensé que podía titularlo “Blanco sobre blanco”.

Debía darle las gracias a Malévich.

Cuando terminé de hurgar entre mis vísceras para encontrar las palabras con las que intentaría agradecer su ayuda acabó el último track del disco. Pero Kazimir ya no estaba en la sala. Me levanté. Recorrí cada una de las habitaciones. Kazimir Malévich había abandonado mi apartamento.

Abrí el reproductor para cambiar el álbum. Busqué en mi estuche de discos, sin embargo decidí escuchar por segunda vez las canciones a Buda.

Me bebí el café.

Presioné el play.

Todo lo demás era el silencio.

Había terminado de reproducir el boceto en el pliego de cartulina. Me sentía satisfecho. Solo faltaba darle color. Pero cuando me disponía a preparar las temperas llamaron a la puerta.

No esperaba a nadie salvo el supuesto regreso de Malévich y él, sin dudarlo, entraría sin avisar. Por esa razón quien tocaba podía ser un cobrador de facturas, un vendedor ambulante o algún vecino, yo no tenía planes para ese día. No quería dejar mi cuadro y seguí preparando las temperas. Y volvieron a llamar. Un toque insistente. Sin embargo sentí pasos. Quien estaba del otro lado de la puerta al parecer había decidido marcharse.

Dejé mi cuadro. Si debía pagar una factura era mejor hacerlo en el momento. Abrí y fui a la escalera. La persona que tocó en mi puerta estaba en la cuarta planta, desde el umbral de mi apartamento podía escuchar sus pasos. Cuando comenzó a bajar las escaleras para ganar el tercer piso pude ver su perfil y supe que era una mujer con varios meses de embarazo. Luego vi su rostro. Mónica bajaba despacio, con una mano en la baranda y la otra bajo su abultada panza.

La llamé. Mónica se volvió y tras sonreír dijo que me mataría por hacerle subir y bajar tantos escalones.

Demoró en subir hasta mi piso. A pesar de que se veía fatigada sonrió. Le tomé una mano y le pregunté si me permitía abrazarla y tocarle la panza.

—Claro que puedes, mi bebé no se molestará, yo tampoco.

De su frente aparté unos mechones rubios y traté de acomodarlos tras la oreja. Nos abrazamos. O eso creía yo. Porque Mónica rió, me rodeó por la cintura y suavemente me pegó contra ella.

—Hoy no es mi día de parto—dijo—. Abrázame como si de verdad quisieras hacerlo.

Habíamos perdido el contacto, llevábamos poco más de dos meses sin saber de ambos. No nos veíamos desde finales de junio de ese mismo año. Ella vivía en Matanzas y la última conversación que tuvimos nos llevó toda la noche y buena parte de la madrugada—la primera noche y la segunda madrugada de los dos únicos días en que nos vimos después de haber sido presentados—. En la primera de aquellas dos noches de un fin de semana de junio, Mónica y yo estábamos en el patio de la casa de Elizabeth, una poeta amiga de ambos. Luego de una estancia en un balneario en las afueras de esa provincia, en mi regreso a La Habana quedé varado en el viaducto donde debía tomar un taxi que me llevara a la ciudad. Eran las siete de la noche. Busqué un teléfono. Llamé a Elizabeth y me propuso quedarme en su casa y continuar el viaje el día siguiente: “Tengo visita—dijo—. Conocerás a los amigos que tengo en este otro lado del mundo.”

Luego de llegar y acomodar mi mochila en una habitación mi amiga me llevó al patio. Allí estaban todos—una pequeña colonia de escritores, artistas plásticos y gente del mundillo del teatro—, sentados en un muelle de cemento, a la entrada de un manantial represado. Y entre la colonia de artistas estaba Mónica. Si algo en ella me cautivó—además de su rostro y la charla— fue su modo de andar y sentarse. Algo diferente notaba yo en sus maneras. Lo que intuía y no alcanzaba a ver eran sus quince semanas de embarazo ocultas bajo una desenfadada combinación: una blusa de hilo y un jeans que por su corte debía abotonarse a la cadera.

Invité a pasar a Mónica.

—¿Quieres agua? —dije y la convidé a sentarse.

Sonrió. Asintió con un leve gesto.

—¿Te apetece también un jugo de naranjas?

Con otro leve gesto aceptó mi invitación.

Antes de irme a la cocina apagué el reproductor y encendí la TV. Estaba esperando el noticiario y le pedí disculpas a Mónica. Quería saber si retransmitirían las últimas noticias sobre la salud del viejo Presidente.

El conductor del noticiario comenzó a leer los titulares. Tal como yo esperaba volverían a televisar los fragmentos de la visita del Presidente de Venezuela a nuestro viejo Jefe de Estado y Gobierno. Este era su tercer viaje a La Habana desde que el viejo de fierro fuera sometido a una delicada intervención quirúrgica —yo sabía que en la emisión anterior habían incluido un resumen del encuentro. Estaba fuera de mi casa. No pude verlo.

Tan pronto acabaron los titulares Mónica me llamó y fui a la sala. El encuentro entre los dos presidentes fue la primera noticia.

Estaban en una habitación pintada de blanco. Demasiado sobria. No parecía la sala de una clínica. La convalecencia del Presidente debía transcurrir en un lugar en extremo privado y seguro. Y por primera vez veía algunos detalles de esa habitación. Para nuestra sorpresa, el viejo de fierro no vestía la guerrera deportiva Adidas.

—Nunca pensé que lo vería vestido así —dijo Mónica—. Parece otra persona.

Tenía razón.

El Ex Presidente llevaba puesto un camisón. Era una imagen doméstica. Demasiado. En contadas ocasiones lo vi cambiar su uniforme militar por otro vestuario: lo recordaba vestido de saco y corbata o con un fino pantalón oscuro y guayabera. Incluso recordé un documental donde lo filmaron entrando al mar con un traje de buceo. Sé que existe una foto en donde posa, sonriente, junto a García Márquez —¿el Presidente?: llevaba una prenda negra de mangas largas, short negro, quizá era un traje de buceo, la barba parece estar húmeda; ¿el colombiano?: camisa a cuadros, reloj pulsera, sandalias y una trusa o short muy corto apenas oculto por la camisa—. También pude recordar varias fotos tomadas en Guinea, 1972, en las que el entonces Primer Ministro llevaba un traje típico de color blanco que se ajustó al cuerpo con el cinturón de su uniforme de campaña. La otra prenda con la que sustituyó el traje militar fue el mono deportivo Adidas. Colores vivos. Azul, blanco, rojo. Con su nombre en la espalda. La combinación de pantalón y chaqueta Adidas era su nuevo uniforme de campaña, tal como si con las franjas rojas, blancas y azules pudiera camuflarse y así burlar los agudos dolores, el estrés y la falta de sueño.

Mónica tenía razón.

—¿Tú crees que alguien que ha sido presidente por treinta años puede acostarse vestido con un camisón? Dormir con un camisón es como acostarte sin que nada te atormente. ¿Lo habrá usado durante estos treinta años? —dijo y fue a la cocina.

Desde la cocina Mónica preguntó si podía usar más naranjas para hacer el jugo. Le dije que lo preparara a su gusto.

No esperaba mucho de la crónica y esa fue la sorpresa, nos dejaba frente a la charla de los dos presidentes. Pude entonces sortear el cuerpo de seguridad y el equipo médico apostados frente a la puerta de aquella habitación, cruzar entre el team que filmaba el encuentro y llegar a la cama donde estaba sentado el viejo Presidente. Lo tenía frente a mí. Pero no quise interrumpir la conversación.

Me hice a un lado.

Solo escuché.

Solo vi.

Y vi el camisón rojo con sus mangas largas y anchas que dejaban ver unos brazos flacos, peludos. El cuello del viejo de fierro también quedó al descubierto, el camisón no alcanzaba a cubrirlo. Y vi la piel

curtida, los tendones en el cuello, la nuez puntiaguda, los huesos de la clavícula. Era cierto el brillo de sus ojitos. Las cámaras iban registrando la charla y yo, desde mi rincón, intentaba escudriñar toda la habitación para que en mi memoria se almacenara cuanto pudiera quedar fuera del lente de la cámara o del trabajo de edición.

Conversaban y yo cruzaba los dedos para que el viejo de fierro no se turbara con mi presencia. No parecía molesto. Y siguió conversando, con su voz arenosa, suave. Un relato en el que su voz se apagaba por momentos. Hablaba y a la vez golpeaba con el puño sobre un pequeño escritorio. Y entreví elevarse su índice afilado y flaco, luego lo apuntó hacia el rostro del venezolano, y con la uña hincaba la madera del escritorio. Una y otra vez. Y volvió a elevarlo. Con un suave movimiento el índice quedó señalando un supuesto escenario de guerra —el mismo escenario que la voz suave y arenosa se encargaba de describir.

Cuando en la habitación se escuchó la voz de Mónica —me preguntó si prefería el jugo de naranjas con poca azúcar—, el Presidente de Venezuela frunció el ceño y comenzó a escribir unas notas en un cuaderno.

El viejo Jefe de Estado intentó decirle algo. Le apuntó con su índice. Pero abrió su bloc y tomó un bolígrafo. Tan pronto terminaran sus apuntes leerían ante las cámaras. Entonces decidí abandonar la habitación cuidando no interrumpirlos y llamé a Mónica. Le cedí un lugar junto a mí en el mismo butacón y nos sentamos frente al televisor.

Mientras leían sus apuntes me volví hacia Mónica.

Ella miraba a la pantalla.

En silencio.

Vi la noticia sin tener a mano mi cuaderno. Había decidido escuchar, escudriñar en cada segundo de la transmisión por si resultaba un diestro juego de tomas y edición. Pero en esta ocasión fue diferente. Cada píxel cristalizó el verdadero estado del Ex Presidente.

Cuando acabó la retransmisión apagué el televisor.

Mónica siguió en silencio.

La tomé por un brazo y le pedí que me acompañara:

—Vamos a probar tu jugo —dije.

Del refrigerador saqué la jarra con el jugo de naranjas y varios cubitos de hielo. Lo probé. Demasiado cargado y ácido para mi gusto, sin embargo serví dos vasos.

—¿Por qué no le dijeron que se vistiera de otra manera? —dijo.

—Aunque te parezca mentira recién lo operaron. ¿Lo olvidaste?

—Está mal, muy mal. Debían haberle dicho que se quitara esa bata... ¿Tú crees que algún día se decida a escribir sus memorias?

Me encogí de hombros:

—Quizá sus memorias de la guerra.

—No me refería solo a eso —dijo.

—De todos los libros, los de memorias son lo más engañosos del mundo... —traté de citar a Bolaño—. Son el verdadero arte de la maroma —y pensé en los asuntos de Seguridad Nacional, Secretos de Estado.

Sonreí.

—Debería...

Fuimos a la sala. Mónica llevó los vasos, yo la jarra.

Busqué entre mis discos algún álbum que nos ayudara a alejar, al menos durante el día, la imagen del viejo Presidente. La teníamos en nuestro cerebro y supuse que su presencia no nos dejaría conversar acerca de nosotros.

Abrí el reproductor.

Cambié el disco.

Mónica me preguntó qué pondría. Le di el estuche para que leyera los créditos del álbum *August and everything after*. Counting Crows era una banda que yo escuchaba desde mi paso por la universidad.

—¿Brindamos? —dije.

—¿Se te ocurre algo por lo que tenga sentido brindar?

—Por tu panza.

Chocamos los vasos.

—Brindemos también por ese cuadro que estás pintando—dijo.

Apreté el play del reproductor.

Mientras Mónica leía los créditos del disco comencé a recoger las temperas y los pinceles.

—No los guardes, me gustaría verte dibujar.

—No podremos conversar. No puedo hacer las dos cosas al mismo tiempo.

—Juro que no te hablaré. Aunque debería jurarte que conversaré muy poco.

Volví a organizar las temperas y pinceles junto al pliego de cartulina.

—¿Te parece bien Counting Crows?

Con un gesto me hizo saber que sí.

—No es muy alegre esa canción, pero me gusta.

“Round here” era el primer track del disco. Para mí, aquella canción era el inicio de un oscuro y angosto túnel que desembocaba en mi memoria. Step out the front door like a ghost. El *August and everything after* era un álbum bastante movido pero a la vez melancólico. Una rara combinación. Quizá por eso me gustaba. Me paraba en la boca del túnel, arrastrándome lo atravesaba, y llegaba entonces a un vasto escenario donde gravitaban mis recuerdos. Me movía entre ellos. Como un fantasma. A ghost into the fog where no one notices the contrast of white on white. Los contrastes del blanco sobre el blanco. Mis recuerdos eran grandes volutas moviéndose silenciosas dentro de una gran burbuja de gas. Yo, un fantasma que intentaba caminar y respirar en medio de aquellas densas volutas. Un gas dentro de otro. A ratos creía que mi verdadera vida estaba allí, con sus ruidos, olores, los miedos y fobias, mis amigos, la familia, Grethel, los fragmentos de las otras mujeres que conocí, también todos mis familiares y amigos muertos. Las cifras de mi vida. Todo lo demás era el silencio.

—Antes de que empieces a dibujar me gustaría contarte algo. ¿Te acuerdas del huracán Iván?

Iván el terrible. Así lo llamó la prensa nacional. Cómo olvidarlo. Iván. Categoría 5. La cota máxima en la escala de clasificación. Los partes meteorológicos anunciaban que teníamos grandes probabilidades de ser barridos. Violentas ráfagas de más de 250 kilómetros por hora.

—Recé para que no pasara el huracán—dijo—. Sabes que mi casa está fabricada con bloques, el techo es de concreto y la zona donde vivo no se inunda. Pero recé. Gracias a Dios el huracán no pasó, sin embargo no me sentí tranquila hasta las doce o doce y media de la madrugada. Tenía la radio encendida y supe que el huracán se había desviado. Pero no me sirvió de mucho, solo pude tranquilizarme cuando oí su voz.

La miré.

Señalaba hacia el televisor.

—¿La voz de quién?—dije.

Una pregunta en extremo tonta a la que respondió: “Claro que entendiste, sabes de quién te hablo.”

Mónica terminó su jugo.

—Creo que he vivido en una gran pompa de jabón—dijo.

Tras acabar mi vaso comencé a darle colores a la viñeta.

Mónica abandonó su asiento y se paró detrás de mí:

—¿Has pintado cuerpos desnudos?

Había dibujado muy pocos cuerpos, todos en blanco y negro. Los desnudos que hice no eran más que reproducciones de fotos o cuadros. Me gustaban y simplemente hacía una copia para mí. Pero Mónica se refería a pintar sobre la piel.

—¿Quieres intentarlo?—dijo.

Y Mónica comenzó a quitarse la ropa.

Me preguntó si debía acostarse en el suelo o si la dibujaría de pie.

Cuando nos conocimos, además de su rostro y la conversación que tuvimos a la orilla de un manantial represado, el otro detalle que me llamó la atención fue su pequeña panza de quince semanas de embarazo. Estuvimos de cara cada uno contra el cuerpo del otro solo algunas horas durante un par de días. Fue un encuentro intenso porque tuvimos una larga conversación. Fue un encuentro muy intenso porque no pude resistirme a tocar su vientre, también quise poner mi rostro en su panza, besarla. Se lo dije. La vi sonrojarse. Y aceptó. Tampoco pude resistirme a intentar besarle los labios. Y volvía a tenerla frente a mí. La miraba. En silencio. Y volvió a preguntarme si para dibujarla debía quedarse de pie o acostarse en el suelo. Su vientre, luego de dos meses y medio, estaba verdaderamente abultado. Y la tenía desnuda frente a mí. De pie. Se acomodaba sus mechones rubios tras la oreja.

—Me gustaría tocarte la panza y pegar mi cara en ella.

—Mi bebé y yo no nos vamos a molestar si lo haces.

Su barriga estaba tersa.

Tibia.

Y mis manos como dos pedazos de hielo, porque así las sintió Mónica.

—Quédate así—dije.

Humedecí el pincel y preparé la tempera blanca. Le pedí a Mónica que se pusiera de frente a mí. Probé el pincel sobre mi mano, la pintura no se derramaría sobre la piel.

—¿No te importa si también me desnudo?

Después de quitarme la ropa, en su vientre hice el primer trazo.

Más que dibujar escribiría en su cuerpo. Debía apurarme. Hice entonces las primeras letras: dos L mayúsculas invertidas junto a una A—una suerte de escritura para ser vista a través de un espejo—. El pincel, embadurnado con la tempera blanca, corría suave sobre la piel erizada. Debajo de la primera serie de letras escribí, cuidando el orden y sin olvidar invertirlas, una E, la H y la T, y luego de un espacio puse otras cuatro: la T, una S, la E y para finalizar este renglón escribí una R. Debajo de esta otra serie puse solo una S y la I. Al terminar el cuarto bloque de letras—último renglón compuesto por la combinación E C N E L I S—, alcé mi rostro y vi su vientre, los grandes pezones, su cara. Sonreía. Volví a embadurnar el pincel para humedecer todas las letras. Entonces me levanté y sin preguntarle me acerqué a Mónica y la abracé. Sobre mi cuerpo sentía su panza tibia. Debía apretarla contra mí pero no me atrevía. Y con sus brazos me rodeó por la cintura, me apretó fuerte.

Fue un largo abrazo.

Cálido.

Muy largo.

Dejó de apretarme contra sí para acercar su rostro al mío. Después del leve roce de labios dio varios pasos hacia atrás.

Mónica miró su vientre y luego mi cuerpo:

ALL
THE REST
IS
SILENCE

En mi piel sí resaltaba la tempera blanca.

Caminó hasta mí. Y me hincó de rodillas, quise tocar su panza. Besarla. Su piel erizada por el roce de mis labios. Letras blancas sobre una piel tersa, blanca. Muy blanca. Mónica me pidió que me levantara. Y con su dedo comenzó a repetir, en mi cuerpo, cada uno de los trazos: ALL THE REST IS SILENCE. Grandes letras blancas sobre mi piel. Negra. Erizada por el leve roce de su dedo.

Y volvió a abrazarme.

Me apretó contra ella, fue un largo abrazo.

Todo lo demás era el silencio. <

ANA MENDIETA, TRE



Rubén Torres Llorca, "Nosotros los de entonces, ya no somos los mismos". Cortesía de The Farber Collection.

INTA AÑOS DESPUÉS:

*Al rescate de la memoria**

Iraida H. López



A Tony y Raquelín Mendieta.

En el verano de 2011 se cumplieron treinta años desde que la artista cubano-americana Ana Mendieta (1948-1985) talló las *Esculturas rupestres* en las cuevas de Escaleras de Jaruco, durante uno de sus siete retornos al país natal. A través de ellas, Mendieta reivindicó una buena parte de su bagaje cultural, forjado a golpe de vivencias durante sus primeros doce años. Pese a que su obra, específicamente varias piezas originales, amén de fotografías que documentan lo realizado por ella en exteriores, se mostró en La Habana, donde incluso se realizó una exposición individual, no queda nada de su creación en los museos de la capital cubana, excepto una pequeña silueta fuera del alcance del público. A primera vista, los rastros que dejó Mendieta a su paso por la Isla parecieran haber desaparecido, mas una búsqueda necesaria fuera del espacio institucional arroja otro resultado. Ana Mendieta ocupa todavía un lugar, aunque forzosamente restringido, en

el imaginario cubano gracias a la existencia de espacios alternativos, como la memoria colectiva de ciertos grupos y los *lieux de mémoire* o sitios de la memoria, conducentes a mantener vivo su legado.

La noción de memoria colectiva, propuesta por Maurice Halbwachs, tiene una importancia capital en el contexto que nos incumbe. Para Halbwachs, es en la sociedad que el individuo normalmente adquiere sus memorias, y es en concierto con otros (o en tensión, podría añadirse) que este las recuerda, reconoce y reafirma. Solo a través de grupos y redes sociales que se nutren de un archivo de memorias comunes, es que somos capaces del “acto de recordar”.¹ Siguiendo a Halbwachs en lo referido a la dimensión supraindividual del recuerdo, Anne Whitehead señala que les corresponde a pequeñas comunidades más que a la nación trazar los contornos de la memoria colectiva, a pesar de que el entorno nacional se adjudica la tarea de perfilar dicha memoria en tiempos modernos.² Ambas consideraciones pueden aplicarse a las circunstancias que han hecho posible la con-

* Quiero agradecer el apoyo que recibí de innumerables individuos para llevar a cabo la investigación que culmina en este ensayo: Vitalina Alfonso, José Bedia, Wilfredo Benítez, José Manuel Fors, Nereida García Ferraz, Flavio Garciandía, Silvia Gil, Helmo Hernández, Nelson Herrera-Ysla, Rogelio López Marín, Raquelín Mendieta,

Tony Mendieta, Andrea O'Reilly Herrera, René Francisco Rodríguez, Ricardo Rodríguez Brey, Leandro Soto, Rubén Torres Llorca y José Veigas. Gracias también a mi alumna Keysi Castillo por su ayuda, y a la Ramapo Foundation por proveer fondos para la investigación sobre el terreno.

servación de la memoria de Mendieta en Cuba, pues han sido precisamente algunos grupos, como los artistas de Volumen I y los estudiantes congregados alrededor de las Pragmáticas de René Francisco Rodríguez, en gran medida al margen de los espacios alineados con la promoción institucional —cuya función bien podría ser la de fijar tal memoria—, los que la han velado en las últimas tres décadas. Semejante fenómeno es distinto, aunque no de menor valía, de lo que ha ocurrido fuera de la Isla, donde el reconocimiento se ha plasmado por sendas más convencionales.

La elocuente ausencia de Mendieta de colecciones y exposiciones de arte apunta a su posición marginal respecto de las instituciones culturales cubanas. La única pieza suya que existe en un espacio público, el dibujo de una silueta en una hoja de copey (*Clusia major* o *rosea*) que ella enviara a la I Bial de La Habana en 1984 y que luego donó, cuelga de la pared de la oficina de la dirección del Centro “Wifredo Lam” en la Habana Vieja y, por ende, está fuera de circulación visual. Es cierto que el arte de Mendieta, hecho en medio de la naturaleza con elementos mayormente naturales, se caracteriza por el emplazamiento y la temporalidad: se concibe como ceñido a un lugar y un tiempo. No obstante, la artista lo documentaba prolija y acuciosamente a través de la fotografía y el video, los cuales suministran la imagen imperecedera. La acción queda atrapada en el pasado, pero la tecnología la preserva para el futuro, asegurando el porvenir de la memoria. En las galerías y museos cubanos faltan incluso esas imágenes que documentan la acción original y que incluyen colecciones en el exterior, como la de Rosa de la Cruz en Miami o la del Museo Guggenheim y otros en Nueva York, así como las exposiciones y retrospectivas de su obra en el plano mundial. Las publicaciones que podrían, asimismo, contribuir a la presencia de Mendieta en el ámbito cubano son escasas, a diferencia de las de fácil acceso en el extranjero, como las de Olga Viso enfocadas exclusivamente en Mendieta, y las de críticos como José Veigas y Luis Camnitzer, que la incorporan en sus estudios más abarcadores sobre el arte cubano —el primero incluyendo a la diáspora y el segundo centrado en la producción insular.³ Esas lagunas lastran la memoria, obstruyendo el posible influjo de su arte innovador, por lo que se vuelve necesario hurgar en otros espacios como el del recuerdo colectivo para encontrar las huellas residuales (valga la redundancia) de la singular artista cubano-americana.

Para Ana Mendieta, Cuba contenía la clave para entender su peculiar experiencia del exilio y del abandono paterno. Viso se basa en una investigación minuciosa para

afirmar que Mendieta empezó a explorar la idea del regreso a Cuba a raíz de la reunión con su padre en abril de 1979, después de dieciocho años de separación.⁴ Penosamente, tal reencuentro no reparó el dolor y la distancia emocional causados por tan larga desunión.⁵ Ella y su hermana Raquel (*Raquelín*), de doce y quince años, respectivamente, habían salido de la Isla el 11 de septiembre de 1961 a través de la Operación Pedro Pan que facilitó la salida hacia los Estados Unidos de cerca de catorce mil niños cubanos. Ambas lograron reunirse con su madre y hermano menor solo en el invierno de 1966, tras haber vivido en orfanatos y residencias para menores en varias ciudades del estado de Iowa, donde chocaron con la discriminación y el rechazo, lejos del enclave cubano en Miami. El padre, quien se encontraba en la cárcel como preso político, llegó a los Estados Unidos trece años más tarde. Por aquellos años, Mendieta conoció a otros jóvenes cubanos que, como ella, habían abandonado su patria siendo niños y que, luego de un período de concientización política por la guerra de Vietnam y la lucha por los derechos civiles, decidieron regresar para palpar el rostro de la Cuba revolucionaria.

Mendieta realizó siete viajes a Cuba entre enero de 1980 y julio de 1983. El primero, organizado por el Círculo de Cultura Cubana, la llevó tanto a La Habana como a Trinidad, Cienfuegos, Bahía de Cochinos, Camagüey y Santiago de Cuba, además de Cárdenas y Varadero, donde se reuniría con



Tony Mendieta (primo) y Ana.
Cortesía de T. Mendieta.

sus abuelos, tíos y primos, con quienes había tenido una relación estrecha. En viajes posteriores, Mendieta conoció y trató a artistas jóvenes como ella y a personalidades del mundo del arte, y obtuvo invitaciones, que en aquel momento eran raramente formuladas a cubanos del exterior, a exponer su trabajo en la Isla. No solo recibió invitaciones, sino que se las agenció para obtener permisos y trabajar allí. Su obstinación y perseverancia por exponer su arte en Cuba dieron frutos,⁶ incluidos una invitación a participar en el I Salón de Pequeño Forma-

to en el hotel Habana Libre, en septiembre de 1981;⁷ una exposición de cuatro fotografías documentando su serie de *Siluetas* en el “Premio de Fotografía Cubana”, auspiciado por la Dirección de Artes Plásticas y Diseño del Ministerio de Cultura a mediados de 1982; una exposición individual, *Geo-Imago*, en el Salón de los Trabajadores del Museo de Bellas Artes, en abril de 1983; y su representación en la exposición “Artistas latinoamericanos en Nueva York”, también



en Bellas Artes, como parte de la I Bial de La Habana, celebrada del 22 de mayo al 9 de junio de 1984.

Gracias a su trabajo con Hans Breder en Iowa, a sus incursiones en el performance, el *earth art* y el *body art*, y a su participación en el grupo de mujeres del A.I.R. Collective, en el que había sido admitida en 1978 y en cuya galería presentó varias exposiciones individuales, incluso una dedicada a las *Esculturas rupestres*, Ana ya gozaba de un amplio reconocimiento fuera de Cuba. Según Viso, la invitación a participar en el “Premio de Fotografía Cubana” junto a artistas del patio, fue “significativa y altamente simbólica” para Mendieta, una repatriada. De hecho, Mendieta fue la primera exiliada cubana a la que se concedió semejante privilegio.⁸ Además, ostentaba ideas progresistas, y los medios de comunicación en Cuba interpretaron sus innovaciones artísticas como una crítica a un medio hostil y opresivo para el individuo como presumían que fuese el de los Estados Unidos.⁹ Las visitas de Mendieta tenían un innegable sesgo político que favorecían las interpretaciones de tipo ideológico y, por si fuera poco, Ana se sintió muy bien

acogida e identificada emocionalmente con el entorno.¹⁰

Pero no todo estaba allanado. Como era de esperarse, debido a los casi veinte años que llevaba en los Estados Unidos, el arte de Mendieta es intersticial, tendiente a controvertir cualquier frontera.¹¹ Como Jane Blocker ha demostrado,¹² encasillar a Mendieta o limitar la crítica de su obra a una categoría de análisis, como la étnica o la feminista, no hace más que disminuir su



De izquierda a derecha: Kaky Mendieta (prima), Elvirita Cambó (prima), Paulette Oti (tía), Ana Mendieta y Raquel Costa (tía). Cortesía de Tony Mendieta.

riqueza expresiva. Sus exploraciones partían de la multiplicidad de subjetividades que la componían, y el todo resultaba ser más que la suma de sus componentes. Su estética era también de naturaleza bicultural,¹³ al igual que su identidad de “pasafronteras”. Las páginas de la libreta de apuntes de Mendieta, muchas de las cuales Viso reproduce en *Unseen Mendieta*,¹⁴ revelan la contaminación e interferencia mutua del español y del inglés desde el punto de vista morfológico, sintáctico, ortográfico y semántico.¹⁵ Mendieta era una de las tantas que regresaban con un bagaje cultural mixto, hibridez que en ocasiones provocaba recelo y ambivalencia.¹⁶ Aunque pudo exponer su obra individualmente en *Geo-Imago*, la exposición apenas fue promovida y se celebró en un salón aislado del Museo de Bellas Artes.¹⁷ Como cubano-americana, estaba obligada a solicitar una visa de entrada a su país natal cada vez que deseaba viajar a él, y en marzo de 1983 no recibió la visa a tiempo para asistir al funeral de sus abuelos, quienes murieron en cuestión de días entre sí. Sin embargo, un mes más tarde le llegó la autorización para inaugurar su exposición individual. Si bien Nancy

Morejón, en un sentido poema sobre Ana Mendieta, le brinda la patria “como nunca antes”, en realidad estas eran arenas movedizas.¹⁸ A la salida de Cuba, en julio de 1983, su equipaje fue registrado y le requisaron parte de una vajilla que había pertenecido a su abuela, además de una pieza de Flavio Garcíandía que él mismo le había regalado.¹⁹ Algunos opinan que Mendieta evolucionó en sus ideas acerca de la revolución cubana, hasta el punto de desencantarse o por lo menos frustrarse por las consabidas trabas y sucesivos percances, de ahí que disgustada asegurase que no regresaría nunca más, declaración que concuerda con su carácter decidido, apasionado y pertinaz. No obstante, su trabajo apareció en la Bienal de 1984 y otros dos proyectos para realizar en Cuba quedaron en el aire, sin aprobar.²⁰ Poco después de ese último viaje, salió para Roma, y el 8 de septiembre de 1985 perdió intempestivamente la vida al caer a la calle desde el trigésimo cuarto piso de un rascacielos de Nueva York. El retorno de Mendieta y otros fue posible gracias al diálogo entre representantes de la comunidad cubano-americana y el gobierno cubano que se llevó a cabo en noviembre y diciembre de 1978, uno de cuyos resultados fue la reiniciación de los vuelos entre Cuba y los Estados Unidos. El primer contingente de la Brigada “Antonio Maceo” había visitado la Isla en diciembre de 1977. La revista *Areíto*, fundada en 1975, publicaba artículos que simpatizaban a grandes rasgos con medidas adoptadas por la revolución; y el Círculo de Cultura Cubana, creado en 1979, promovía infatigablemente el intercambio cultural entre ambos países. Sin embargo, no todo marchaba sobre ruedas. Entre abril y octubre de 1980, más de ciento veinticinco mil cubanos se lanzaron en botes hacia las costas de la Florida por el puerto de Mariel. Se ha argumentado que la llegada de miles de cubano-americanos (alrededor de cien mil en 1979 solamente) cargados de regalos y alardeando de su éxito en el exilio desató el deseo de muchos de abandonar la Isla a como diera lugar, en busca de un mejor futuro.²¹ El éxodo por Mariel, sin embargo, no impidió la continuación del diálogo entre cubanos de ambas orillas.

En el terreno cultural, era un momento prometedor para el intercambio. La producción cultural cubana estaba apenas reponiéndose de la crisis de los 70. Al cierre de esa tristemente célebre década, aires renovadores recorrían los talleres, las galerías y los museos en Cuba. De acuerdo con Luis Camnitzer, la generación de artistas plásticos que surge entonces transformaría la imagen del arte y la percepción de Cuba en el ámbito internacional. Los once artistas —José Bedia, Flavio Garcíandía, Tomás Sánchez, Leandro Soto, Rubén Torres

Llorca, Ricardo Rodríguez Brey, Juan Francisco Elso Padilla, José Manuel Fors, Gus-



tavo Pérez Monzón, Israel León y Rogelio López Marín (*Gory*)— responsables de la renovación artística recibieron el nombre de Volumen I por el título de una exposición colectiva de su trabajo celebrada en enero de 1981.

En su segundo viaje a la Isla, precisamente en la susodicha fecha —esta vez se trató de un viaje especializado de artistas y críticos de arte residentes en los Estados Unidos dirigido por Mendieta (y también patrocinado por el Círculo de Cultura Cubana) que coincidió con la exposición de Volumen I— Mendieta conoció a los jóvenes artistas, a quienes llevaba unos pocos años. Una fotografía suya rodeada por algunos de ellos —Bedia y Garcíandía, entre otros— tomada en aquel momento sugiere que en este grupo moraba la memoria colectiva de la que habla Halbwachs. Tanto Camnitzer como Viso se detienen, en sus respectivos estudios, en los vínculos enriquecedores que se crearon entre Mendieta y esta hornada de artistas. ¿Era acaso posible que la memoria residiera todavía allí, entre ellos?

En 2010 me propuse viajar a Cuba para entrevistar a los artistas de Volumen I. Lo que desconocía entonces era que, de los once, solo uno, José Manuel Fors, permanecía en la Isla. Juan Francisco Elso falleció siendo aún muy joven, y el resto se encontraba desperdigado por el mundo: Rodríguez Brey en Bélgica, Bedia y Torres Llorca en los Estados Unidos, Garcíandía y Pérez Monzón en México, Sánchez en Costa Rica. Irónicamente, andar tras las huellas de Mendieta en Cuba me condujo, a merced de un imprevisible efecto bumerán, no solo a lugares distantes de la Isla, sino entre sí. Bedia, a quien entrevisté en Miami, señaló que la salida de estos artistas a partir de fines de los 80 fue motivada por los cambios producidos en la política cultural, los que ocasionaron hasta la marginación de funcionarios identificados con la renovación artística. Las exposiciones que osaban traspasar ciertos límites cerraban días después de su inauguración. En solo una década, la tolerancia hacia la experimentación artística se había desvanecido y muchos artistas, entre ellos los de Volumen I, abandonaron Cuba, llevándose sus recuerdos de Ana Mendieta. Mas los recuerdos permanecen: aunque en la diáspora y dispersos, su memoria colectiva revela el impacto de su regreso más allá de la fecha en que se efectuó. En 1987, por ejemplo, Torres Llorca recicló la foto de Mendieta y algunos de sus colegas, tomada en el 81,

en un *collage* titulado, reciclando también el famoso verso de Neruda, “Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos”.

Aquellos artistas con los que pude comunicarme personalmente o por correo electrónico subrayaron la importancia de sus criterios sobre el arte. Bedia indicó que las opiniones de Mendieta, expresadas llanamente, lo ayudaron a él y a otros a desarrollar las suyas y a precisar sus ideas. Garcíandía puntualizó que la forma en que Mendieta se entregaba al arte, como si fuera una especie de “sacerdocio”, constituyó una fuente de inspiración, así como el rigor y la exigencia para consigo misma y su obra que demostraba a cada paso. Añadió que era muy atractiva y varios de ellos estaban “medio enamorados” de ella. Algunos, como Bedia y Ricardo Rodríguez Brey, además de Elso Padilla, compartían su interés en las culturas afrocubanas e indígenas. Gustavo Pérez Monzón aprendió de la forma en que Mendieta utilizaba materiales naturales como la yerba, las ramas, el agua y el fango, y más tarde, como maestro, hizo de la naturaleza un salón de clases. Rodríguez Brey expresó en un mensaje electrónico:

Primero, Ana era mi amiga, una gran amiga, de la cual tuve el privilegio de ser confidente y de que fuera la primera voz con autoridad ante mis ojos que valorara lo que estaba haciendo en esos momentos con mi arte. Gracias a su intervención fue posible mi viaje en el 85 a los Estados Unidos, ella fue el puente ideal entre la inquietud de los artistas plásticos cubanos de los 80 (Volumen I) y el mundo exterior, la vanguardia que en ese momento se definía en Nueva York. Fue un intercambio en los dos sentidos fructíferos; para Ana empezó a tener una real vinculación afectiva y artística con su país y para algunos de nosotros su relación agudizó y “limpió” los instrumentos con los cuales estábamos haciendo el arte dentro de Cuba...²²

Así, Mendieta les proporcionó a los artistas cubanos una vía de entrada al arte internacional. Más que ejercer un influjo estético, desempeñó el papel de embajadora y llevó a Cuba a personalidades influyentes del mundo del arte norteamericano, como Carl Andre, quien fuera su esposo, Lucy Lippard, Ruby Rich y Rudolf Baranik, con lo cual promovió los intereses de los jóvenes artistas cubanos.

Algunos de los artistas de Volumen I fueron quienes acompañaron por primera vez a Ana a Jaruco, localidad que la artista encontró idónea para tallar una serie de esculturas. Probablemente entre julio y septiembre de 1981, Mendieta realizó las *Esculturas rupestres*, sin duda su obra más

significativa en tierra cubana. La serie, importante a su vez para el conjunto de su obra, se compone de diez esculturas cuyos nombres poéticos provienen de la antigua mitología taína: Maroya (Luna), Bacayú (Luz del día), Guabancex (Diosa del viento), Iyare (Madre), Guanaroca (Primera mujer), Guacar (Nuestra menstruación), Atabey (Madre de las aguas) e Itiba Cahubaba (Sangre de la madre vieja), entre otras.²³ Mendieta ya había titulado algunas de sus obras anteriores con nombres de deidades femeninas del panteón yoruba, religión que la atraía por su conexión con la cultura afrocubana. El trabajo, para cuya realización recibió una beca de la Fundación Guggenheim y la autorización del Ministerio de Cultura en Cuba, era “reminiscente de antiguos petroglifos caribeños”.²⁴ Mendieta esculpió y pintó las figuras en las cuevas de roca caliza de las Escaleras de Jaruco, parque nacional a unos treinta kilómetros al este de La Habana, en una zona escarpada habitada, siglos atrás, por los indígenas y que después ofreciera abrigo a cimarrones y mambises. Mosquera señala que las *Esculturas rupestres* representan la fantasía de la vuelta a sus orígenes:

Las obras que aquí pueden verse representan una desenajenación; con ellas culmina—del único modo posible—todo un proceso interior... Lo que allí hizo no representaba ya una vuelta a la tierra. Era algo más: una vuelta a su tierra. Las cuevas de Jaruco recibían a un nuevo rebelde, eran el lugar apropiado para un inusitado rito de comunión y autorreconocimiento, para la integración de un artista—y un ser humano— en el *humus* de sus orígenes...²⁵

El artista y crítico Luis Camnitzer, quien trató personalmente a Mendieta, considera de igual manera que las esculturas son la consumación de un proceso que comenzó con la representación de heridas y de la muerte para culminar en la integración y la reencarnación. Distingue en ellas a “diosas de la fertilidad” que reemplazan las siluetas “estériles, truncas y vacías” hechas antes de Jaruco.²⁶ Por su parte, Shifra Goldman se hace eco de la cita anterior al declarar que Mendieta logró con este proyecto “una reintegración de su ser dividido, un sentido de satisfacción y crecimiento positivo que comenzó con su primer regreso a Cuba en 1980”.²⁷ Los tres críticos citados evalúan el retorno a Cuba, con un dejo algo romántico, como un viaje a la semilla que le permitió a la artista hacer las paces con su pasado y seguir adelante, aun si su obra siempre se trató de mucho más que Cuba. La necesidad de afirmar su subjetividad, como mujer, como cubana y como artista,



parece haber empujado a Ana a explorar las culturas originarias con las que se asocian las cuevas: “Estos actos obsesivos de reanudar mis vínculos ancestrales son realmente una manifestación de mi necesidad de ser”, escribe en el plegable de su exposición, *Geo-Imago* (1983), en el Museo de Bellas Artes.

El proyecto de Jaruco debe haber tenido para Mendieta un significado especial, pues quiso continuarlo en un libro que, lamentablemente, no llegó a concretarse.²⁸ Igualmente lamentable es que las *Esculturas...* hayan pasado desapercibidas desde que se crearon hace ya tres décadas, excepto para algunos guardianes del reconocimiento de Mendieta que se han propuesto infundirles aliento a través del ejercicio de la memoria colectiva, aun al margen de la promoción institucional. Gerardo Mosquera considera que las *Esculturas...* deberían haber sido declaradas “monumento nacional por sus implicaciones históricas, artísticas y culturales”. Sin embargo, el crítico se queja de que “a pesar de los ribetes místicos que ha adquirido su figura, en Cuba no es bien conocida entre los más jóvenes. Esto se debe al silencio en que se le mantiene en los medios de comunicación y la cultural oficial, desinterés que ha llegado hasta a permitir la destrucción de una parte de sus *Esculturas rupestres* en las Escaleras de Jaruco, y el abandono de las restantes. Hoy hasta resulta difícil localizar el sitio...”²⁹

Mosquera se apoya implícitamente en el argumento de Pierre Nora, Anne Whitehead y otros acerca de la preservación de la memoria a través de su asociación con parajes que la generan o absorben, entre otras estrategias. Es posible alcanzar ese objetivo loable, como señala Whitehead, mediante artefactos culturales o la celebración y conmemoración institucional, que se encargan de atizar el recuerdo. Por su parte, Pierre Nora propone la noción de *lieux de mémoire* o sitios de la memoria para referirse al hecho de que en la actualidad solemos depender de localidades y objetos tangibles para apuntalar la reminiscencia y apostar por la memoria. Ya esta no se experimenta interior o espontáneamente, como se supone que hacían las sociedades primitivas y arcaicas.³⁰ Por consiguiente, los *lieux de mémoire* se convierten “en sustitutos de una auténtica e inmediata memoria colectiva”.³¹ De acuerdo con el historiador francés, la “verdadera” memoria, vinculada a gestos y hábitos, a oficios transmitidos de generación en generación, a recuerdos y reflejos inmediatos, ha sido reemplazada por otra que es voluntariosa, individual, subjetiva, indirecta y representacional.³² Nora pare-

ciera resignarse a depender de los *lieux de mémoire* como un instrumento para poner a buen recaudo esta última memoria, la moderna, no por menos “auténtica” más descartable, pero al ocuparse de la tipología de esos lugares generadores de memoria, hace una distinción importante, para nuestros propósitos, entre los “dominantes” y los “dominados”. Los primeros, imponentes, espectaculares y triunfantes, vienen dados desde la más alta oficialidad y sirven para celebrar con solemnidad ceremonias investidas de poder. A diferencia de estos, los “dominados” son “lugares de refugio,

curiosamente, es probable que la carencia misma de artilugios haya servido como acicate al acto íntimo de recordar y homenajear. A falta de un arreglo formal para la recordación pública y masiva, tal acción es de naturaleza más bien personal. Tampoco aparece nada allí que sancione cierta manera tersa de rememorar, esquivando las zonas grises, lo cual da margen a la libre fabulación individual.

En la primavera de 2011 tuve la oportunidad de visitar las Escaleras de Jaruco con un grupo del Instituto Superior de Arte (ISA) de La Habana constituido por

deliberada, a lo que aluden las siguientes palabras de Mendieta:

Hace más de diez años que mi obra artística consiste en un diálogo entre la naturaleza y yo, usando la figura femenina para explorar la relación entre el artista, la obra de arte y su medio. Generalmente trabajo a solas, utilizando en la creación de las obras las sugerencias que las mismas formas naturales provocan en mí. Trabajando con el contexto del paisaje en mente me identifico con la naturaleza aceptando sus valores, limitaciones y trabajando con ellos armónicamente.³⁵

Pienso que los muchachos del ISA se sintieron animados por la experiencia heterodoxa y por la propia búsqueda estimulante de las esculturas, sin la asistencia de señales en caminos previamente trazados. Un campesino de esos predios quiso ayudarnos a encontrar otras figuras, y los muchachos le mostraron el libro de Viso sobre Ana Mendieta, llevado por precaución a manera de auxilio; sin embargo, no encontramos más huellas por más que exploramos otras cuevas. Se dice que una parte de lo hecho por Mendieta fue destruido cuando se construyó una carretera que atraviesa el monte, pero obstinada y entusiastamente algunos de los jóvenes artistas prometieron regresar para continuar la búsqueda. Si bien después de mi recorrido inicial por lugares oficiales, como galerías y museos, pensé que de la artista no quedaba casi nada en Cuba, a raíz de esta experiencia llegué a la conclusión de que su memoria se ha cultivado en espacios y grupos ubicados en la periferia de esos centros de arte, y que sigue circulando por corredores semisubterráneos y subsanando las grietas producidas por la fuga de recuerdos. A tal extremo llega la desatención, que José Quiroga relata que cuando indagó sobre las cuevas hace unos años, un oficial del gobierno provincial de Jaruco, quien había vivido en el pueblo toda su vida, confesó que desconocía la existencia de las esculturas y que estas fueran objeto de interés.³⁶ Tampoco los boletines y plegables de la industria turística cubana sobre las Escaleras de Jaruco las mencionan siquiera, ignorando su valor artístico. Empero, el sitio es intrínsecamente liberador: ninguna de las acciones efectuadas allí por los jóvenes artistas del Instituto Superior de Arte (ISA) hubiese ocurrido en los lugares designados, conformes a reglas, para exponer arte.

Más de una década antes, en diciembre de 1997, en una excursión liderada por René Francisco Rodríguez y en compañía de Mosquera y Lupe Álvarez, los estudiantes



Integrantes de la Cuarta Pragmática alrededor de “Bacayú”, mayo de 2011. Foto: Suraima Vázquez Ruiz.

santuarios de devoción espontánea y peregrinación silenciosa, donde se encuentra el corazón viviente de la memoria”.³³

Volviendo a Ana Mendieta, es fácil entender por qué Mosquera quiso hacer de las Escaleras de Jaruco un sitio a su memoria, como también podría serlo la gran roca en la autopista de Varadero, hoy asimismo abandonada, donde esculpió y pintó tres imágenes cuyas huellas todavía pueden apreciarse, especialmente la de una figura recostada pintada de negro. Ese *lieu de mémoire* que serían los montes de Jaruco habría que entenderlo como del segundo tipo establecido por Nora, el “dominado”, y de hecho ha operado de este modo. Se ha convertido en un destino de peregrinación espontánea, en el que la presencia de Mendieta ha arraigado a pesar de la inexistencia de monumentos o placas a su memoria. No hay nada en ese punto que indique su relevancia, nada que revele su trascendencia, quién sabe si por desidia o por indiferencia, pero ambas han sido estériles pues,

alumnos de la Cuarta Pragmática, proyecto pedagógico que ha dirigido René Francisco Rodríguez.³⁴ Fue, de principio a fin, un viaje extraordinario de homenaje a Mendieta. Las dos esculturas claramente identificables en las cuevas de la localidad están deterioradas, la pintura ha desaparecido totalmente, algunas de sus líneas se han atenuado y otras se han opacado por la humedad y el moho, pero aún puede apreciarse el surco hendido por las herramientas del escultor. Es difícil no sentirse sobrecogido por ese paisaje agreste capaz de engullirse a sí mismo y sus alrededores. En medio de tal paisaje áspero hay vestigios de un arte que comulga con la naturaleza que lo circunda, que no la violenta, como si artificio y entorno se dieran la mano, y como si el arte fuera susceptible de evolucionar de manera paralela a la del medio ambiente, alejado de los espacios consagrados por el ser humano para exhibirlo. La armonía con el cosmos no fue producto del azar, sino de una intención

de la Tercera Pragmática llegaron a unas cuevas en las que, según el artista, encontraron trazos de varias esculturas rupestres.³⁷ René Francisco se interesó en la obra de Mendieta cuando, siendo aún estudiante, vio la exposición *Geo-Imago*, en 1983. Entre sus antiguos profesores del ISA se encontraban integrantes de Volumen I, como Gardiandía, Bedia y Torres Llorca.³⁸ Más tarde, tanto una retrospectiva de Mendieta en el Museo Kunsthalle Düsseldorf en Alemania en 1996, como una performance de Tania Bruguera inspirada en la artista avivaron su interés. En los años 90, ya como docente en el ISA, adoptó una pedagogía que, teniendo en cuenta el contexto socio-histórico del arte, se proponía integrar el arte a la vida diaria. Semejante estrategia recibió el nombre de “Desde una pragmática pedagógica” o DUPP. No es sorprendente que René Francisco se sintiera atraído por la obra de Mendieta, ya que sus propuestas ideo-estéticas dialogan entre sí. Refiriéndose a la pedagogía de este, Lupe Álvarez establece que “su acción se desplaza hacia ambientes menospreciados que detentan una marginalidad habitual en nuestras culturas, reproductoras de las jerarquías culturales que los centros conforman. El afán de incluirlos, de salvar su presencia enriquecedora, es también la voluntad de superar una condición de periferia perpetua que nos somete”.³⁹ Los proyectos de la Tercera Pragmática se los dedicaron a Mendieta, en homenaje a una artista cubana “de afuera”, a través de la cual Rodríguez esperaba suscitar una reflexión en torno a la relación entre la economía de mercado y el arte, en un momento, los años 90, en que esta tenía una importancia palmaria. Como apunta Anne Raine, el arte hecho de tierra, en medio de la naturaleza, representa inherentemente un reto a los mecanismos de comercialización del producto artístico,⁴⁰ por lo que se presta para indagar en la razón de ser primaria del objeto de arte y la distorsión que ha sufrido en la sociedad de consumo. Además, René Francisco esperaba contrarrestar, con el ejemplo del regreso de la artista, la seducción por la salida al extranjero, en busca de mejores horizontes. Mendieta resumía, pues, una serie de inquietudes propias de ese momento, que convenía abordar.

Así como René Francisco, Tania Bruguera tenía también la intención de afrontar los retos del momento. Bruguera, quien nació en 1968, asumió la responsabilidad de rescatar a la artista para “traerla a la Isla y al presente, para rematerializarla con el fin de mostrarla a los más jóvenes y reubicarla en el imaginario colectivo”.⁴¹ A mediados de los años 80 Bruguera organizó varias exposiciones y performances bajo el título de *Homenaje a Ana Mendieta* con la intención manifiesta de provocar un retorno vicario.

Con dichas iniciativas, quería conjurar la trágica desaparición de la artista y rescatar su figura para la historia del arte cubano dentro de la Isla.⁴² La joven artista aprovechó la vida y obra de Mendieta para reflexionar sobre la pérdida y el desplazamiento, tópicos vitales en aquella época. Bruguera advierte que la salida de tantos artistas a fines de los 80 y principios de los 90, que prefiguró la suya, pues ahora vive entre Chicago y La Habana, la afectó profundamente y la indujo a pensar que las generaciones subsiguientes tenían la obligación de mantener a flote la memoria de los desplazados. Como quedaban pocos signos tangibles de sus logros, Bruguera se percata de que “el legado de los artistas que se habían ido pertenecía casi exclusivamente al ámbito de la memoria y la historia oral”.⁴³

En consecuencia, el trabajo de Bruguera, además de girar alrededor de la condición femenina, incorpora la noción de ese bloque de cera que constituye la memoria, como la llamó Platón. Así, salpica sus instalaciones de esa época con cartas viejas, ropa descartada, banderas, mapas y balsas. En uno de sus performances, invitó a un grupo de cubano-americanos a participar empujando cajas de cartón que representan partes de una casa en continuo desplazamiento y que, por lo tanto, bosqueja una desgarradura en la memoria. Durante varios años, a partir de 1985, la obra de Bruguera representó un homenaje explícito a Ana Mendieta.

Por todo lo anterior, y a pesar de su engañosa invisibilidad, no hay dudas sobre el legado de Mendieta en Cuba.⁴⁴ Pero ese caudal transmisible no se halla donde uno esperaría encontrarlo: en museos, galerías o estudios especializados. En parte, se encuentra en los mitos que ha inspirado a su alrededor, como sugiere el comentario informal de un residente del área de Jaruco: “Sí, por aquí pasaba una chiquita con unas mandarrias” para hacer artesanías.⁴⁵ O lo que escuchó la joven artista Yamisleisy (*Yami*) García Socarrás sobre la muchacha “que hizo su arte y allí murió”. Se descubre también en los parajes donde trabajó, cuya atracción ha desafiado el paso del tiempo, convirtiéndose en imán para los adeptos a su obra. Nos referimos a sitios hasta difíciles de localizar, a los que hay que llegar con la ayuda de aquellos que a su vez aprendieron la ruta de los que conocieron personalmente a la artista y sabían cómo encontrarla, provocando una reacción en cadena. Es interesante que haya sido Mosquera el que guió a Rodríguez, que este haya inspirado a su alumna García Socarrás, y que ella, por su parte, haya conducido a otros a las esculturas. Su impacto cala asimismo los muros de los institutos de arte y las aulas universitarias, donde, al parecer, se hace referencia obligada a Mendieta.⁴⁶

Se trata, entonces, de un legado agujoneado por la oralidad y la memoria colectiva, que obvia la inacción oficial o los *lieux de mémoire* dominantes o formales, al decir de Nora. Esta es, evidentemente, una manera de sustentar la memoria, aunque en espacios alternativos. Su complemento lo constituyen las formas más tradicionales de abogar por ella, existentes fuera de Cuba, como la espléndida colección de Rosa de la Cruz de esculturas, dibujos, fotografías y videos de Mendieta en una sala del Contemporary Art Space en Miami. La colección ofrece un panorama que abarca desde los años 70 (allí se encuentran fotografías de siluetas hechas en México y de *Body Tracks*) hasta esculturas terminadas hacia 1985, cuando Mendieta se dirigía a explorar formas artísticas de mayor permanencia. También incluye varias ampliaciones fotográficas de las *Esculturas rupestres* suspendidas de immaculadas paredes blancas. Aunque confinadas por múltiples marcos —los de las fotografías, las paredes, el museo mismo—, pero también inalteradas e inalterables por el ambiente más apacible en el que han sido instaladas al otro lado del estrecho de la Florida, las diosas taínas parece que estuvieran fuera de sitio, en un medio extraño. Sin embargo, podemos valorar la sala como un *lieu de mémoire* que las tecnologías de la memoria han permitido reproducir o construir a más de noventa millas de distancia del original. Constituye, además, el triunfo del arte sobre la geopolítica, pues ese espacio dedicado al arte trasciende el conflicto entre la política preponderante en la comunidad (el Miami cubano, frecuentemente intolerante) y la disidente (las ideas progresistas de Mendieta).

Todo ello apunta a la necesidad de aproximarse a Mendieta, y a la cultura cubana en general, desde una perspectiva transnacional y diaspórica, en un esfuerzo mancomunado por arribar a una visión redondeada y global del arte cubano. La memoria colectiva que provee un relato de la relación entre Ana y Cuba está allí donde se encuentren los que la trataron y los que aprecian su obra, ya sea en la Isla o en el extranjero. Tal hecho requiere una nueva cartografía que desborda ese “mapa menor” de la ínsula al que se refiere Tonel.⁴⁷ El “mapa mayor” que este propaga desde hace algunos años contiene otros territorios donde el arte cubano se produce, fomenta, exhibe y recuerda, ahora y en el porvenir. Como desterrada, Ana Mendieta se inserta de manera disímil en cada uno de esos mapas, que aportan de forma también diferente a su conocimiento, por lo que ambos se han vuelto imprescindibles al comentar su rica contribución a las artes y su participación diligente en un capítulo revelador de la historia de Cuba. ◀

hablaba el español con fluidez, hecho que demuestra su interés y esfuerzo por mantener la lengua materna. Al mismo tiempo, su educación secundaria, que quedó interrumpida en Cuba, se reanudó en los Estados Unidos. Salió de Cuba a los doce años y regresó a los treintinueve. Era un ser bicultural, como lo demuestran algunos apuntes sobre proyectos que van más allá del uso del bilingüismo para superponer la topografía de Matanzas y la de Old Man's Creek en Iowa: "En el río O. M. Creek —con barro hecha (sic) el Mazapan de Mtzas en el tronco de el (sic) árbol" (Viso: *Unseen Mendieta*, p. 121). Luis Camnitzer tilda la obra de Mendieta de "Spanglish art" (ob. cit., p. 91). Ella misma reconocería su hibridez: "I am between two cultures, you know?" (Estoy entre dos culturas, ¿te das cuenta?) (Guy Brett: "One Energy", en Viso, *Ana...*, p. 181).

³² Pierre Nora: ob. cit., p. 13.

³³ *Ibidem*, p. 23.

³⁴ Premio Nacional de Artes Plásticas 2010. Se ha distinguido por su innovadora labor artística y pedagógica. Ver su entrevista con Antonio Eligio Fernández Tonel: "René Francisco: Del arte a la pedagogía", *La Gaceta de Cuba*, n. 5, septiembre-octubre de 2010, p. 18-23).

³⁵ En la introducción a su propuesta para el Proyecto G y Farallones del Castillo del Príncipe. Respetar la forma original era también la técnica usada por los taínos (según refiere Olga Viso en *Ana...*, p. 89).

³⁶ José Quiroga: "Still Searching for Ana Mendieta", *Cuban Palimpsests*, The University of Minnesota Press, Minneapolis, MN, 2005, p.183-184. A Quiroga le fue imposible encontrar el sitio por su cuenta y menciona que unos viajeros alemanes habían tratado, infructuosamente, de llegar a las cuevas también. Por su parte, Flavio Garcandía dice no haber encontrado ninguna huella (correspondencia personal, 16 de julio de 2010).

³⁷ Según una conversación telefónica con el artista el 21 de junio de 2010. Rodríguez me facilitó un video de esa visita a las Escaleras de Jaruco, en el que aparece la cueva que visitamos en 2011, y otro de las performances de los estudiantes de la Tercera Pragmática, algunas de ellas inspiradas en Mendieta. El grupo halló solo una parte de las esculturas.

³⁸ Antonio Eligio Fernández Tonel: ob. cit., p. 18.

³⁹ Lupe Álvarez: "Neovanguardia, interculturalidad y humanismo, hacia una pragmática pedagógica", en *Nosotros, los más infieles: Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*. Ed. Andrés Isaac Santana. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC), Murcia, España, 2007, p.128.

⁴⁰ Anne Raine: "Embodied Geographies: Subjectivity and Materiality in the Work of Ana Mendieta", *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*. Ed. Griselda Pollock. Routledge, Nueva York, 1996, p. 232.

⁴¹ Gerardo Mosquera: ob. cit. en nota 31, p. 55.

⁴² Tania Bruguera: "Postwar Memories", en *By Heart/De memoria: Cuban Women's Journeys In and Out of Exile*. Ed. María de los Ángeles Torres. Temple University Press, Filadelfia, PA, 2003, p. 171.

⁴³ *Ídem*.

⁴⁴ Algunos de los críticos y artistas a quienes entrevisté mencionaron a Consuelo Castañeda y a Marta María Pérez como otras artistas que podrían haber recibido la influencia de Mendieta. Bedia aludió, además, a Adela González, una joven artista cubano-americana cuya exposición, "Así de natural", se llevó a cabo en julio de 2010 en Nkisi Project, en Miami. Por su parte, Olga Viso menciona a María Magdalena Campos-Pons y a Coco Fusco, aparte de otras artistas de distintas nacionalidades (*Ana...*, p. 126-134).

⁴⁵ Antonio Eligio Fernández Tonel: ob. cit., p. 22.

⁴⁶ En los últimos años han visto la luz dos antologías de ensayos críticos sobre el arte cubano desde los años 80 que reflejan el impacto positivo del discurso posmoderno y poscolonial en la apreciación de la diferencia, la fluidez entre centro y periferia, y los desplazamientos. Su influjo incide en una mayor apertura hacia el fenómeno de la desterritorialización de la cultura cubana y el concomitante reconocimiento de artistas de la diáspora. Ver, de Andrés Isaac Santana, volumen referido en nota 39 y de Magaly Espinosa y Kevin Power, *Antología de textos críticos: El nuevo arte cubano* (Perceval Press, Santa Mónica, CA, 2006).

⁴⁷ Antonio Eligio Fernández Tonel: "La isla, el mapa, los viajeros: Notas sobre procesos recientes en el arte cubano", en Magaly Espinosa y Kevin Power (eds.): *Antología de textos críticos: El nuevo arte cubano*, volumen referido en nota anterior, p. 239.

¹ Maurice Halbwachs: *On Collective Memory*, edición y traducción de Lewis A Coser, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1992, p. 38.

² Anne Whitehead: *Memory*, Routledge, Londres y Nueva York, 2009, p. 137.

³ José Veigas et al: *Memoria: Cuban Art of the 20th Century*, California/International Arts Foundation, Los Angeles, CA 2002, y Luis Camnitzer: *New Art of Cuba*, 2nd edition, University of Texas Press, Austin, TX, 2003. Ello no significa que haya una ausencia absoluta de textos publicados en Cuba sobre Mendieta. Ver, por ejemplo, de Yolanda Wood, "Yo, sola: el arte de Ana Mendieta" en *Arteamérica* 23. <<http://www.arteamerica.cu/23/dossier/wood.htm>> 30 de julio de 2011. El alto precio de los libros de arte seguramente limita las posibilidades de su publicación en Cuba.

⁴ Olga M. Viso: *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC, 2004, p. 78.

⁵ Roger Ricardo Luis: "Muy orgullosa de mi Cuba, de la Cuba de hoy", *Granma* (28 de enero de 1981), p. 3.

⁶ En el archivo del investigador José Veigas, quien trabajaba en la sección de Relaciones Internacionales de la Dirección de Artes Plásticas y Diseño del Ministerio de Cultura por aquellos años, hay varias notas manuscritas de Mendieta, dirigidas a él, que demuestran ese interés. En su correspondencia menciona una y otra vez que está a la espera de respuesta sobre exposiciones que ella suponía estuviesen montándose o por montar.

⁷ Según Gerardo Mosquera, presentó allí una obra hecha en Cuba de "25 centímetros cuadrados de tierra roja, la fertilísima 'tierra colorada' de Cuba, en la cual se hunden cinco corazones hechos con raíces de arca". Ver: "Esculturas rupestres de Ana Mendieta", *Areíto* 7, 28, 1981, p. 56.

⁸ Olga M. Viso: ob. cit., p. 95.

⁹ Ángel Tomás: "El arte como refugio", *El Caimán Barbudo*, abril 1981, p. 26, y Roger Ricardo Luis: Ob. cit., p. 3. Ver ambos artículos para apreciar las connotaciones políticas, en las cuales los dos periodistas ponen el énfasis, de la presencia de Mendieta en Cuba.

¹⁰ Su primo, el escultor Tony Mendieta, cuenta que en uno de sus primeros viajes declaró que lo único que le faltaba para sentirse en casa eran sus diapositivas. De tenerlas, nada le impediría quedarse a vivir en Cuba (correspondencia personal). El comentario demuestra la importancia que ella concedía a la documentación de sus acciones y, a través de la documentación, de la que ella se encargaba personalmente, a los marcos de visualización de su arte.

¹¹ Olga M. Viso: ob. cit., p. 21-32.

¹² Jane Blocker: *Where is Ana Mendieta: Identity, Performativity, and Exile*, Duke University Press, Durham, NC, 1999.

¹³ Luis Camnitzer: ob. cit., p. 91.

¹⁴ Olga M. Viso: *Unseen Mendieta: The Unpublished Works of Ana Mendieta*. Prestel Verlag, Munich, 2008.

¹⁵ Casi todos los apuntes, de 1976 a 1978, están escritos en una mezcla de los dos idiomas. Falta acentos y hay errores de ortografía, de morfología y de sintaxis. Mendieta

¹⁶ En 1984 apareció un artículo sobre el décimo aniversario de *Areíto* en *La Nueva Gaceta* que pone de manifiesto la ambivalencia que suscitaba el regreso de tantos exiliados. Aunque el autor, Rogerio Moya, alaba "el cariz progresista de la publicación", dice que al principio "[e]ntre nosotros, cubanos castristas furibundos, la revista nos resultó sospechosa. Alguna vez pensé: 'bueno, para qué se fueron.'" [Ver Rogerio Moya: "Areíto", en *La Nueva Gaceta*, 2ª. época, n. 11-12, 1984, p. 22]. Algunos miembros del consejo editorial de *Areíto* pertenecían al Círculo de Cultura Cubana, al que Ana Mendieta se vinculó, y que auspició su primer viaje a la Isla. Ver, asimismo el ensayo de Tomás ya referido. También había sospecha del lado del exilio. En una carta publicada en el *Miami Herald*, Carlos M. Luis se pregunta cómo correlacionar el arte de vanguardia de Mendieta con "su simpatía retrógrada hacia el sistema imperante en Cuba". El autor persigue denigrar su arte por motivos políticos. [Carlos M. Luis: "Mendieta quiere asombrar a Miami con fogatas en Lowe", en *El Miami Herald* (octubre-noviembre 1982), en la sección de Correo].

¹⁷ Entrevista con José Veigas, 28 de junio de 2010.

¹⁸ Nancy Morejón: *Looking Within/Mirar adentro: Selected Poems/Poemas escogidos*, Ed. Juanamaría Cordones-Cook. Wayne State University Press, Detroit, MI, 2003, p. 113-117.

¹⁹ Correspondencia con Flavio Garcandía, 27 de julio de 2010.

²⁰ Estos son el Proyecto G y Farallones del Castillo del Príncipe y el Proyecto Topes de Collantes. El primero consistía en diez a doce esculturas talladas en el farallón con el fin de crear un mural, mientras que el otro estribaba también en esculturas hechas en roca caliza similar a la de Jaruco. Mendieta propuso realizar este segundo proyecto para el "Salón de Paisajes" celebrado en 1982. Ambas propuestas se encuentran en los archivos del investigador José Veigas.

²¹ Susan Eva Eckstein: *The Immigrant Divide: How Cuban Americans Changed the US and Their Homeland*. Routledge, Nueva York y Londres, 2009, p. 23-24.

²² Comunicación personal con Garcandía, 27 de julio de 2010.

²³ Mendieta derivó los nombres del libro de José Juan Arrom, *Mitología y artes prehispánicas de las Antillas* (Siglo Veintiuno, México DF, 1975), y del de Salvador Bueno, *Leyendas cubanas* (Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1978). Bonnie Clearwater: "Introduction: *The Rupestrian Sculptures Photo Etchings*", *Ana Mendieta: A Book of Works*, Grassfield Press, Inc., Miami Beach, FL., 1993, p. 13.

²⁴ Shifra Goldman: "Ana Mendieta: A Return to Natal Earth", *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1994, p. 238.

²⁵ Gerardo Mosquera: ob. cit., p. 55.

²⁶ Luis Camnitzer: ob. cit., p. 98.

²⁷ Shifra Goldman: ob. cit., p. 238.

²⁸ Bonnie Clearwater: ob. cit., p. 39.

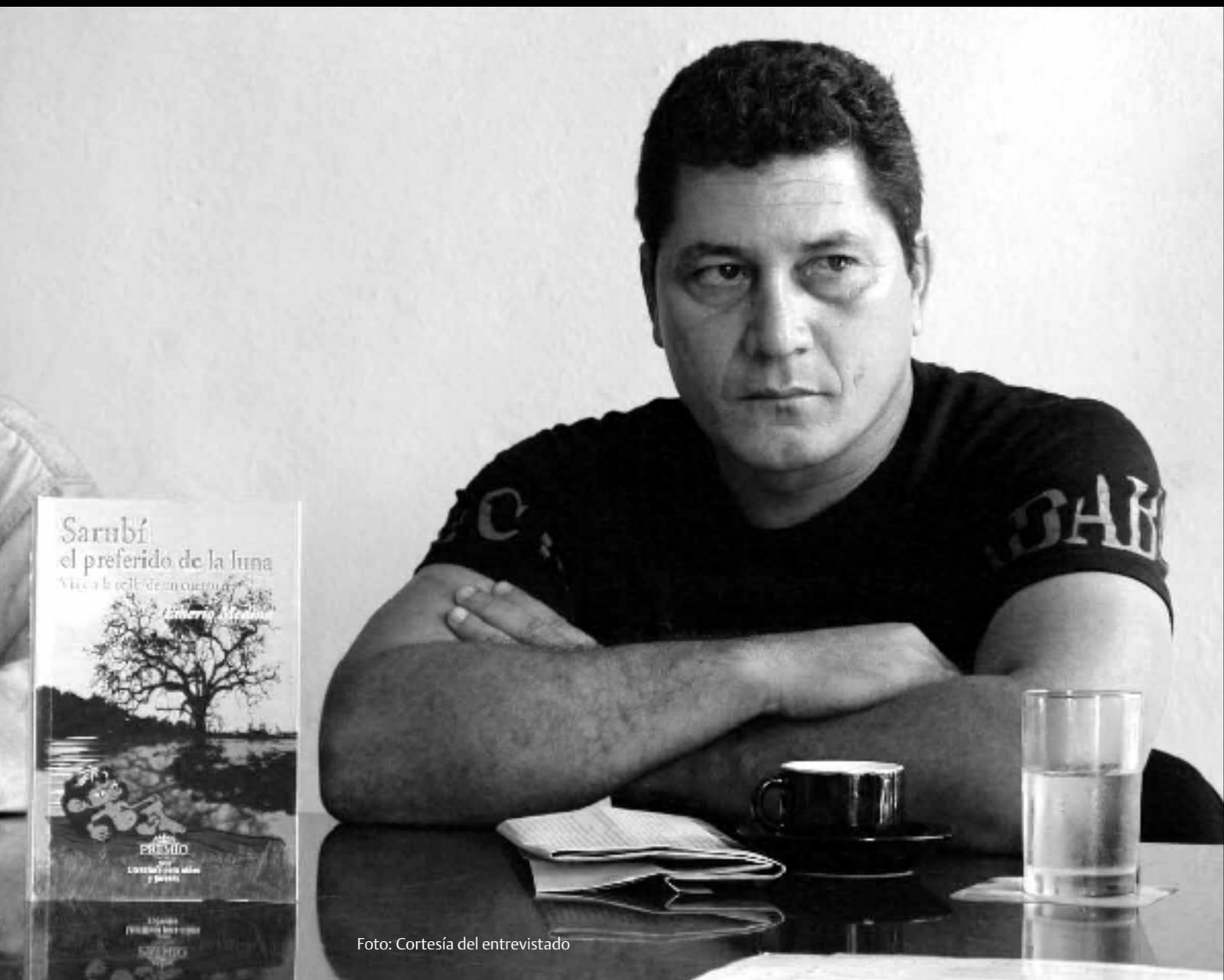
²⁹ Gerardo Mosquera: "Resucitando a Ana Mendieta", *Po-liéster* 4.11, 1995, p 55.

³⁰ Pierre Nora: "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*", *Representations* 26, Spring, 1989, p. 7-8.

³¹ Anne Whitehead: ob. cit., p. 143.



EL ARTE DE MANIPULAR I



Emerio Medina es un autor interesante. Lo expresan sus libros, sus historias, su forma de contar esa realidad otra, que surge de mirar a través de una ventana y captar la quintaesencia del paisaje insular y también extranjero. No cabe duda de que estamos en presencia de un escritor serio, honesto en su discurso, transparente y voraz, dueño de un estilo bien concebido y de una narrativa ya mayor. Cuando calla, insinúa, y asombra por lo insólito no de lo que dice, sino del cómo lo dice. Cada historia es una realidad autónoma, que a la vez dialoga entrañablemente dentro del corpus creativo de Emerio, creando una obra bien engranada desde sus primeras entregas literarias hasta las más recientes.

Sobre los presupuestos estéticos y el resultado de las construcciones literarias y humanas de Emerio Medina conversamos esta vez, en un intento por entender el arte de manipular los hilos.

Recientemente te escuché decir que la literatura no viene a resolver ningún problema, sino que más bien es una vía de escape, una "ventana"...

Una entrevista

Annery Rivera

a Emerio Medina

LOS HILOS

Recuerdo, sí, que dije algo de eso. Seguramente leí que alguien lo dijo y después pensé que esa persona tenía razón. No me considero capaz de elaborar ese tipo de conceptos elevados. Pero de verdad no creo que la literatura resuelva ningún problema; solo sirve para que uno mismo pueda escapar de una realidad determinada. En el mejor de los casos, se logra que el lector escape también, aunque eso, lógicamente, no siempre ocurre. Creo que el arte, en general, solo sirve para que el observador escape. El problema es que la palabra *ventana* tiene connotaciones especiales. Yo imagino al escritor como una persona que puede abrir varias ventanas a la vez, y con eso crea la posibilidad de explorar el mundo desde una posición muy cómoda, como alguien que puede manipular los hilos sin necesidad de involucrarse. Es lo mismo que ocurre cuando miras de frente una linterna: la luz te molesta en las retinas. Tienes que mirar a un lado y observar las cosas con la visión periférica. En algún caso he dicho que uno debe entrecerrar los ojos para ver mejor lo que ocurre; es el mismo efecto, una herramienta, y consiste en la habilidad de apartarse un poco, de hurtar el cuerpo, de pasar inadvertido, de no dejarse asombrar demasiado por las cosas que uno observa, de no permitir que un hecho te deslumbrase o te aplaste por luminoso u oscuro que sea, por placentero o grotesco, por tangible o decididamente ilusorio. Esa frialdad, tan común a mucha gente, es esencial a la hora de armar una historia. Lo otro, todo lo que te comprometa y te acerque demasiado, solo va a entorpecer la mirada. Por eso hablo de ventanas, de incontables ventanas que se abren y se cierran y no invitan a entrar o salir, sino a mirar, solamente a mirar, y de esa forma uno puede hacerse una idea propia de algo, que puede ser una idea vaga o aproximada, pero siempre tendrá sus cuotas de verdad.

¿Es tu arte poético?

Eso que tú llamas *arte poético* se reduce exclusivamente al primer acercamiento a la palabra escrita, y eso ocurre (en mi caso fue así) en los primeros años de la vida, en esos primeros momentos en que vas descubriendo la sonoridad de las palabras, no de las que oyes pronunciar en la casa o en la escuela, sino de las que ya eres capaz de escribir y saborear. Yo me recuerdo deletreando nombres y palabras (todavía lo hago), ya fueran nombres de personas o nombres comunes, de árboles y animales, o nombres de ríos y montañas. En esos primeros años se forma un gusto especial por la palabra escrita, una avidez que va tomando forma palpable y va conformando un universo íntimo y propio. Claro, no sabes para qué te servirá todo eso en el futuro; no imaginas que un día eso te obligará a escribir historias. Esa situación, definitivamente, llega a crearte un problema. En mi caso, como siempre he vivido en el campo, el problema ha sido doble. Incluso hoy, después de haber publicado varios libros de cuentos, la gente me hace estas preguntas: ¿de dónde sacaste esas palabras?, ¿cómo se te ocurrió esa historia?, ¿es que te pones a inventar nombres?, ¿es que acaso estás loco? Y, por supuesto, tengo que callar y mirar hacia otro lado porque no sé lo que debería responder. Como puedes comprender, no puede uno ponerse a explicar que tiene una habilidad especial para las palabras, porque eso crearía un problema mayor. De modo que hay algo doloroso en todo eso, algo que uno debe reprimir si no quiere convertirse definitivamente en un *pesado*. Imagino que a otros les ocurre lo mismo. Unos logran escudarse detrás de ciertas maneras de ser, y otros simplemente no soportan la presión y terminan suicidándose o convirtiéndose en borrachos y en locos. Hay otros más que manejan su condición con soltura y logran imponerse aunque les llamen *pesados*. Y hay otros, por supuesto, que son empecinados y no hacen caso de la gente ni

de los consejos ni de los llamados de atención, y son capaces de echar a un lado las convenciones sociales, y vivir como les gusta, y hacer lo que les gusta, y escribir las historias que pueden avizorar cuando miran al mundo a través de su ventana propia. No sé lo que ocurrirá conmigo; no me preocupa.

Cuando uno lee tus libros es posible establecer hilos conductores, cierta coherencia temática y estilística; sin embargo, consideras El puente y el templo un volumen clave a la hora de entender por qué y para qué escribes...

El puente y el templo vino a cerrar una etapa de trabajo muy fuerte, en medio de dificultades económicas y personales que muy bien pudieron apartarme para siempre de la literatura. El libro resultó oscuro porque la vida misma en ese tiempo me resultaba oscura y pesada. Prácticamente había sido desterrado del reino de los humanos cuerdos (mucha gente, incluyendo a mis amigos y familiares, me daban por loco y recomendaban internarme en un hospital psiquiátrico; incluso evitaban conversar conmigo y aconsejaban a mis hermanos sobre un tratamiento u otro) y vivía una vida solitaria y sombría. De alguna manera eso me ayudó a concebir un libro oscuro. Te hablo de los años 2006 y 2007, en pleno auge del realismo sucio, todos esos cuentos y novelas hiperrealistas que inundaron los estantes en esos años. Debo decirte que en ese tiempo escribía a mano, en hojas bond sueltas, y con lápiz. Lo que buscaba era una vía de escape, y creo que la encontré: cuentos que complementaban un poco esa idea de vacío, de gran vacío, y ahí salieron "Decía Carlos", "El resultado", "La gota", "La perla", "Las luces" y otros. Luego, cuando revisé los textos dentro del conjunto del futuro libro, descubrí que todos guardaban algo oscuro y vacío, de modo que añadí otros cuentos ya escritos que tenían que ver con eso: "Los encuentros cercanos", "La villa". Hubo un cuento que escribí para completar el libro, que fue "La ciudad vacía", y al terminarlo descubrí que podía tener un peso fundamental dentro del volumen porque, aunque se apartaba un poco de los otros cuentos en cuanto al lenguaje y la estructura, sí mantenía una coherencia en relación con el precepto general del libro: el vacío, la frustración, lo ilusorio de una realidad, la indiferencia tácita de los personajes, la sensación de soledad, la impotencia ante el destino, lo oscuro del proceder humano.

El cuento homónimo también ocupa un espacio fundamental dentro del libro...

Claro, el cuento que titulé "El puente y el templo" me dio una satisfacción adicional: por primera vez, después de haber publicado tres libros de cuentos, podía desprenderme de ciertas convenciones y mirar libremente alrededor, con mirada propia, con formas propias de plantearme la realidad, y eso fue determinante porque me sirvió para escribir historias realistas sin demasiados guiños a lo cotidiano. A partir de ese cuento se me ocurrió que la realidad podía ser fabulada, trastocada, y uno podía hablar de Ney y Napoleón en un texto que ocurría en la calle Neptuno, y se podía también fabular la historia de la guerra ruso-francesa, o cualquier otra guerra lejana o cercana, o cualquier otra época y otras circunstancias. Eso fue lo que me dio "El puente y el templo": cierta libertad de acción, cierta manera efectiva de dibujar realidades subyacentes o paralelas, ciertos ángulos de visión que me permiten ver nuestra realidad más inmediata con suficientes velos distanciadores. Otra cosa interesante del texto: Carpentier-símbolo me sirvió de solución, casi como me ha ocurrido en la vida. Extraña circunstancia, esa de un hombre que ve resueltos sus problemas *reales* con un símbolo como ese. No sabría decir si fue algo consciente. "De algo sirvió la nube, la que se desgarró sobre La Habana al empuje

del viento”, dice el narrador-personaje del cuento, y yo digo lo mismo: de algo me sirvió ese texto.

Siendo un hombre nacido y crecido en Mayarí, prefieres las historias ciudadanas, cosmopolitas, de alta complejidad –por ejemplo, “Los días del juego”. ¿Por qué esta predilección por la complejidad urbana? ¿Hasta dónde te marcó la experiencia de haber estudiado y vivido en Europa?

Creo que el cuento de guajiros ya no está en nuestra literatura por una razón muy simple: nuestro panorama social cambió. Ya no quedan guajiros en Cuba. Hubo una región extensa donde alguna vez vivieron los guajiros, pero esa región desapareció hace muchos años, y con ella desapareció también la gente que la habitaba (estoy parafraseando a Akunin, por supuesto). Si te das una vuelta por el país descubrirás, con una simple ojeada, que se vende lo mismo en una bodega de Miramar que en una tienda de Mabay; también te será muy fácil establecer que las señoras de El Vedado ven las mismas telenovelas que las más recias campesinas de la Sierra Maestra, o que los niños de Calabazar de Sagua tienen acceso a la misma educación televisada que se recibe en Centro Habana. Vivimos en un país totalmente homogéneo, con una cultura de masas que elimina cualquier asomo de tintes pintorescos o cromatismos locales. Eso, a la hora de abordar la literatura de ficción como oficio, obliga al escritor a añadir determinadas dosis de cosmopolitismo para que el texto crezca (puede ser cosmopolitismo importado, que es lo que casi siempre se hace, o puede ser que el escritor escarbe en las circunstancias que lo rodean y encuentre muy cerca y a la mano los hilos conductores de una historia más universal). Hoy se escribe de lo humano y no importa dónde el humano vive. Simplemente, el conflicto del hombre del campo es el mismo que enfrenta el hombre de la ciudad; el escenario, por tanto, es muy parecido; las expectativas de los personajes son las mismas también. Como resultado, cada día se escribe menos sobre el campo. La ciudad brinda más posibilidades para un texto porque ofrece mejores soluciones a los conflictos literarios. En la medida en que el escritor avanza va descubriendo que las historias de guajiros tienden a ser maniqueas y melodramáticas, justo como ocurría a mediados del siglo XX, solo que en aquel tiempo esas historias se justificaban con el desconocimiento y la incultura, y ahora sería difícil escribir algo creíble usando aquellos viejos presupuestos.

Y la experiencia de haber vivido fuera del país es solo una herramienta incorporada que no cambia en mucho la visión de ese fenómeno campo-ciudad; acaso esos años refuerzan un poco la cultura propia y ayudan a visualizar mejor el contexto en que una historia transcurre. En mi caso, es posible que se active algún resorte a la hora de escribir; de hecho, he escrito varios cuentos que ocurren en Rusia o Uzbekistán y tienen que ver con la historia o la realidad de esos países, pero no son muchos. Creo que me sirve cualquier cosa. Ahora mismo he visitado El Salvador y llegué de allá con la cabeza llena de ideas que me servirán para escribir una novela fantástica, algo que ocurriría en el Cerro Verde y sería como una versión para niños y jóvenes de la guerra que tuvieron allá hace veinte años. Después me fui a Uruguay por cinco días y regresé a Valle Dos (mi querido Valle Dos) con una pila de apuntes para un libro de cuentos. Como ves, toda experiencia es aprovechable. Todo depende del observador.

Hay mucho de Carpentier en tu obra –en “Sarubí, el preferido de la luna” hay ciertas descripciones del monte que recuerdan el barroquismo de la selva venezolana recreada por el narrador en Los pasos perdidos: ¿Hasta qué punto el quehacer del gran escritor cubano ha penetrado en tu vida y en tu literatura? ¿Consideras el realismo mágico y la cosmogonía americana como herramientas ineludibles en tu creación?

Yo creo que los narradores cubanos, incluyendo a los más consagrados y famosos, cometieron el error de olvidar a Carpentier. De hecho, los jóvenes enarbolan ese error como divisa y se

Creo que el cuento de guajiros ya no está en nuestra literatura por una razón muy simple: nuestro panorama social cambió. Ya no quedan guajiros en Cuba

vanaglorian de no parecerse para nada a Alejo; por el contrario, prefieren parecerse a Bukowski, a Salinger, o a Hemingway, y lo reconocen con tremendo orgullo, como si ese fuera el sueño dorado. No tengo nada en contra, *De gustibus et coloribus non disputandum*, pero me parece que simplemente estamos desconociendo una realidad muy clara: Carpentier nos señaló un camino. Solo debíamos avanzar, explorar un poco más lejos, explotar todas las posibilidades abiertas por el más grande narrador que haya producido nuestra cultura mezclada. Como no tuve formación académica en Letras o Historia del Arte (recuerda que me gradué de Ingeniería mecánica), tuve que formarme juicios propios y agenciarme alguna cultura literaria imprescindible, y eso solo ocurrió cuando leí a Carpentier. Creo que a la hora de hablar de narrativa en esta parte del mundo hay que tener en cuenta algo muy práctico: no se pueden comparar la frialdad y palidez de los escenarios norteamericanos o europeos con la fastuosa profusión de la naturaleza de América del Sur. Fíjate, ahora mismo se está hablando en los medios periodísticos sobre un pequeño lugar en Ecuador que tiene más variedad de árboles que toda Norteamérica. Eso, a los ojos de un narrador, solo puede resultar deslumbrante y fastuoso. Pero, poniendo a un lado el barroquismo, sería bueno hablar de los temas. Fíjate, los temas. Hoy se pretende deslumbrar al lector con una prosa muy cuidada, muy cargada de información y conocimientos, pero vacía, tan vacía que basta leer unas cincuenta páginas para saber cómo viene el resto (podría usar aquí la palabra *leve*; creo que se ajusta bastante). Aquí, otra vez, Carpentier aparece para decirnos que la novela como género debe ocuparse, ante todo, de la exploración sociohistórica y el sondeo de eventos que marcaron la historia del hombre en cualquier época y contexto. Como ves, ya no se trata solo de lo real maravilloso, sino de todo un complejo sistema narrativo que va desde los temas escogidos hasta las posibilidades del lenguaje. A mi juicio, ese es el mejor sistema narrativo de toda la América Latina, y todo ese postulado está vivo y doliente, y se puede hacer uso de él para bien de nuestras letras. Para mí resulta muy cómodo dejarme llevar por esos caminos ya descritos por una voz mayor y auténtica y adentrarme en toda esa cosmogonía inabarcable. El resultado puede ser cualquiera; la satisfacción de explorar esos mundos siempre será mayor.

He tenido, por supuesto, otras influencias. *La Ilíada* es, sin dudas, mi influencia más importante. Me leí a Rulfo en serio a los treintiséis años y ya para siempre se quedó conmigo; me fascinó esa poética del lenguaje, algo que muy pocas veces uno encuentra en un narrador. Creo que Cortázar también se quedó conmigo, y Onetti; uno por la sutileza en la forma de narrar la historia, otro

por la frialdad de los personajes. Hemingway, por supuesto, también me aportó mucho, y Faulkner. En general, la narrativa norteamericana, tan rica y variada, siempre se queda con uno. Tengo una influencia de Alexei Tolstoi que me parece fundamental, y tengo una relación especial con Mark Twain. Todos ellos son mis ídolos: de cada uno he aprendido algo.

Poco se habla de la zona infantil y juvenil de tu producción literaria; sin embargo, sé que para ti es tremendamente importante: ¿son dos narradores diferentes el Emerio que escribe para niños y jóvenes y el Emerio que escribe para adultos? ¿Cómo haces para despojarte del lenguaje duro, a veces cruel y, a mi juicio, muy expresionista de títulos como “Las formas de la sangre” y “El puente y el templo”, para ponerte el traje fabuloso de Sarubí...?

Hace poco Inés Garland me describió como *un chico de doce años disfrazado de adulto*. Claro, después me aclaró que ella se sentía igual. Como ves, la condición de *chico disfrazado de adulto* es común a muchos escritores. De hecho, creo que todos somos unos niños jugando en el patio, jugando de verdad, creyéndonos que el mundo es del tamaño de una naranja y que uno puede manipularlo a su antojo. Eso, en realidad, me ocurre: creo que el mundo es el patio de la casa de mi madre. No hay peligro en explorar cada rincón porque todo es familiar y agradable. Pero me hablabas de la diferencia entre uno y otro género, y ya entonces tengo que decir un poco más. Creo que no hay ninguna diferencia entre el escritor para niños y el otro. Todo se reduce a una cierta y necesaria claridad en la intención. A los doce años no me habría gustado leer un cuento con lenguaje soez o sucio, y trato, por tanto, de escoger bien las situaciones y las palabras cuando escribo para niños y jóvenes. La literatura destinada a ese público no puede cometer el error de olvidar al héroe, o minimizarlo, o sustituirlo; eso es imperdonable. Por más que la modernidad o el desarrollo hayan acelerado determinados procesos educativos o de aprendizaje, es imposible que aceleren la madurez física y biológica de las personas, y eso me lleva a pensar que un adolescente es el mismo en Nueva York, en La Habana o en el barrio donde vivo, y es el mismo niño o adolescente que vivió en las llanuras heladas de Europa durante la Edad de Piedra y jugaba con huesos secos de alce, o el que sostenía combates imaginarios con una espada de madera en los barrios de Roma hace dos mil años, o el que tiraba piedras a los vapores que subían por el Misisipi en 1830. Por tanto, el niño y el adolescente esperan que se les hable como a niños y adolescentes; que se les muestre una parte ínfima, ilusoria, de una realidad cualquiera; que se les dé una oportunidad mínima de asomarse al mundo con los ojos propios. Eso solo se puede lograr si el escritor mismo es un niño y escribe para sus iguales como si les hablara en el patio de la casa, como si estuvieran jugando al héroe y al villano y se estuviera claro de cómo debe terminar el juego. No hay mejores reglas que esas, y eso te lo digo como buen lector que fui cuando tenía doce años.

El otro narrador, el que escribe para adultos, tiene amplias libertades de experimentación. Puede dinamitar el lenguaje y la estructura, o acelerar el desarrollo de una historia, o retardarlo, sin que eso signifique mucho o poco. Puede, incluso, prescindir del héroe, y puede buscarse un antihéroe que cumpla las funciones de protagonista; eso, de hecho, es lo más común en la narrativa de hoy, y creo que está muy bien. Y el escritor puede hacer todo eso por una razón muy simple: no está sometido al juicio parcial y definitivo de los lectores más jóvenes, sino que su obra será evaluada por adultos, que son seres más liberales y menos comprometidos, gente que en el peor de los casos solo apartarán el libro y seguirán buscando en los estantes.

En mi caso, escribo para adultos con toda la libertad que el género permite. No temo ninguna reprimenda, o algún juicio severo, o demasiadas críticas. La narrativa para niños en cambio, la abordo con seriedad extrema. Primero mastico unos tro-

zos pequeños de la hierba serejé, que ayuda a elaborar textos para niños porque obliga a recordar mejor el tiempo en que uno soñaba sus propias aventuras; luego me pongo el traje de Sarubí, como tú dices, y me mezclo un poco con mis güijes para ponerme al día sobre las noticias de la charca antes de escribir cualquier cosa.

Hay un fenómeno muy interesante en muchos de tus cuentos, y es esa manera de contar la historia desde la mirada de los niños, lo que implica que el lector perciba lo doloroso de las situaciones matizado por un velo de inocencia, cuyo resultado es en definitiva un relato más desgarrador. Estoy pensando en “Decía Carlos”, por ejemplo...

Hay bastante del niño que fui en esos cuentos, pero nada es personal. Yo fui un muchacho muy afortunado. Creí en un ambiente muy sano; muy pobre, pero muy sano. Lo que sucede es que desde temprano tuve que soportar la presión de las convenciones sociales: como era buen estudiante, pues me utilizaban para leer comunicados en los actos públicos y todo eso, cosa que yo detestaba. No me podía negar, así que me quedaba callado y *cumplía*. Por otra parte, mis padres acostumbraban presentarme a sus amistades como un futuro médico importante, o dirigente, o algo similar, y eso me fue creando cierto rechazo, cierta incomformidad. Creo que ya entonces me fui acercando a la filosofía del rechazo. Era algo inconsciente, claro, pero ya estaba. Eso, a la larga, me dio la posibilidad de ver las capas sumergidas de cualquier situación; no lo luminoso y atractivo, sino lo oculto y oscuro; lo triste, en algún caso. Pero eso solo fue una intuición que se quedó en las sombras porque estudié una carrera técnica y no sicología o humanidades. Lo curioso es que después, mucho después, cuando comencé a escribir cuentos, todo eso volvió. Determinadas historias donde el niño es víctima en una situación de adultos comenzaron a delinarse, y ya en mi segundo libro coloqué un par de relatos de ese corte: “El nombre” y “Era diciembre”. Ahora puedo decir que he escrito más de veinte cuentos por ese estilo y, pensándolo bien, creo que es un buen tema para experimentar. Ya que lo mencionas, sí, ese es un buen tema. En Cuba se han escrito pocos cuentos desde esa perspectiva. Y ese es un mundo muy rico. Debería explorarse más.

A diferencia de otros escritores que se apuran por producir y enviar a concursos, tú empezaste en la literatura con treintiséis años...

Yo no tenía idea de que algún día iba a escribir, y mucho menos publicar un libro o ganarme un premio literario. Siempre fui un buen lector, claro, pero leía para entretenerme y disfrutar, no para hacerme de una cultura literaria ni nada por el estilo. En el año 2002 trabajaba en un contingente de la construcción en La Habana, y allí me enfermé y tuve que volver a Valle Dos, donde siempre he vivido. Me busqué un trabajo de profesor de Inglés en un politécnico, cerca de mi casa, y allí tenía que hacer guardias y todo eso. En 2003, mientras trabajaba allá, empecé a escribir. “La propuesta” fue mi primer cuento. No tenía idea sobre el trabajo de un escritor y su estatus real en Cuba. Para mí los escritores eran personas muy especiales, así que no podía ni pensar en que sería escritor algún día. Como ves, aquí no hay recetas. Si una persona de veinte años es capaz de escribir un buen libro, perdería el tiempo averiguando si ya está listo o no. Por el contrario, si un hombre de sesenta años no tiene las herramientas necesarias, lo más probable es que ya sea demasiado tarde. Eso no quiere decir que haya que hacer las cosas por unas normas, o por unas tablas en la pared, o por el sumo consejo de nadie: escribir es un acto propio, totalmente voluntario, y no tiene nada que ver con la edad a la que se empieza. A mí me salió bien, cierto, pero pudo salirme mal. Lo que sí te puedo asegurar es que de todas maneras yo habría escrito. Quizá hubiera sido más tarde, mucho más tarde, cuando ya peinará canas y me apoyara en un bastón, pero lo habría hecho. Eso sí te lo puedo asegurar. <

LOS LOBOS

Emerio Medina

La idea de ver lobos marinos me gustó desde el principio, desde que Patricia los mencionó en la calle Sarandí, cuando almorzábamos juntos en una mesa al aire libre y el sol de la primavera naciente me calentaba la cara. Lo dijo con entusiasmo, como si se alegrara sinceramente de ser la primera en darme una información interesante. Por la forma en que habló quedaba claro que me quería sorprender; o quizá, simplemente, buscaba un tema de conversación para el resto de la tarde, algo que estuviera lejos del protocolo de esos días, con tanta gente hablando de su trabajo y tratando de quedar bien ante un público exigente.

Ella masticaba su asado con desgano y bebía el refresco en tragos pequeños. Al final puso a un lado la carne y se limitó a probar las papas fritas y la ensalada. Sacó una manzana del bolso y la mordió con deseos, pero se quedó mirando lejos, hacia la plaza de Maldonado, hacia algún punto impreciso entre la estatua de Artigas y el lumínico de la tienda. Pensaba en algo, o parecía estar pensando. Acercaba la fruta a la boca y chupaba el jugo antes de dar otra mordida. Dejaba que los labios recorrieran un amplio espacio sobre la corteza roja, y luego, en un impulso lento, arrancaba un pedazo minúsculo con los dientes, lo hacía resbalar sobre la lengua un tiempo largo y finalmente masticaba con calma, como si no tuviera el apuro mínimo, ni la menor idea del tiempo o el lugar donde estábamos.

Solo interrumpía el acto maquinal de saborear la fruta para arreglarse la bufanda alrededor del cuello, una prenda oscura que hacía contraste con su rostro pálido y se empeñaba en rodar un poco sobre el antepecho del abrigo para dejar al descubierto una parte del cuello delicado y blanco. Pero ella acercaba la mano una y otra vez y devolvía la prenda a su lugar, y luego seguía masticando su fruta sin mirar hacia mí y sin decirme una palabra. Después miraba lejos sin siquiera molestarse con el ruido que yo hacía al tragar la carne, ni con mi rudeza tropical de mondar los huesos hasta dejarlos pelados, ni con la poco delica-

da costumbre de chuparme los dedos y limpiarme los dientes con las uñas a la vista de todos.

Le quedaba claro, al parecer, que no me preocupaba demasiado causar una buena impresión, o quizá su fría delicadeza argentina le permitía situarse por encima de hábitos tan terrenos. Seguramente lo tomaba todo como simples actos naturales del oscuro habitante del Caribe que era yo, uno que estaba en el encuentro de escritores solo porque algún funcionario del gobierno uruguayo se tomó las molestias de invitar a un cubano y pagar por su pasaje en avión, su estancia en un hotel de lujo y sus gastos más elementales de comida y almuerzo.

Y era cierto que llegué por casualidad en el último momento y no debía ser tenido en cuenta por una mujer de su clase, demasiado frívola y esnob, envuelta en un abrigo negro que le cubría las piernas largas enfundadas en altas botas de cuero. Pero debíamos compartir el horario y la mesa del almuerzo como parte del arreglo general de los organizadores del encuentro, y ella condescendía tanto como era posible y se dejaba llevar por las circunstancias, pero se mostraba ante mis ojos tal y como era: una intelectual exitosa de clase media que podía hacerme desaparecer de la escena con solo desearlo.

Durante casi media hora ni siquiera me miró. Se entretenía con su manzana y seguía hurgando con los ojos en alguna locación indeterminada de la plaza. Pensaba, o simulaba pensar, y en general me pareció que estaba lejos, que vagaba libremente por una ciudad cualquiera y no tenía tiempo para cruzar dos palabras con el ente improvisado y extraño que le correspondió como compañero de almuerzo en su tercer día en Maldonado.

—¿Qué vas a hacer por la tarde? —preguntó de pronto, y ahora se empinó un poco en el asiento y me miró a la cara.

Un rubor tenue, casi imperceptible, coloreó su rostro pálido. Los labios dejaron de moverse y quedaron abiertos, levemente humedecidos con el jugo de la fruta. Dejaban ver los dientes parejos y perfectos, tan brillantes y pulidos que la luz del mediodía rebotaba en ellos. Cerró la boca al descubrir que



Ana Mendieta, "Itiba Cuhababa" (*Esculturas Rupestres*), 1981. Colección Ignacio C. Mendieta. Cortesía de Galerie Lelong, NY. Copyright: The Estate of Ana Mendieta Collection.

le miraba los implantes de las muelas. Se puso serio durante un tiempo brevísimo, pero luego alegró otra vez la expresión y se inclinó adelante.

—Tenés que ir a ver los lobos marinos. No te podés perder eso. Están ahí mismo, en Punta del Este, junto a los barcos.

Yo solo había visto lobos marinos por televisión. Los confundía con las focas y los leones, y no tenía una idea muy clara sobre sus diferencias y su aspecto. Pero me interesaba la idea de conocerlos, en general, aunque solo fuera para contárselo a la gente, para decir que vi lobos, que los toqué, que los oí respirar desde muy cerca en su ambiente natural.

—No, de verdad —dijo al ver que yo no mostraba asombro o demasiado interés con la noticia—. ¿No me creés? Están allí, cerca del hotel. Solo tenés que bajar a la rambla de madera y llegar a la orilla del río. Verás que hay mucha gente mirándolos.

No quise parecer un malagradecido, ni me interesaba pasar por un macho tropical insensible ante una situación que para ella parecía ser importante. Mostré todo el interés que pude, sonreí ampliamente y me quedé esperando su invitación a pasear por la rambla y mirar los lobos. Ella se inclinó otra vez y ya casi abría la boca para hablar cuando un hombre vestido de negro nos interrumpió.

—¡Al fin te encuentro! —dijo el hombre, y, sin esperar aviso o invitación, haló una silla y se sentó junto a Patricia.

Era un hombre maduro y enjuto, con amplias entradas sobre la frente y mirada rápida y escrutadora. La ausencia de barba y bigotes le daba un aire juvenil y alegre, y en general lucía muy limpio y cuidado, salvo quizá porque llevaba zapatos deportivos de piel marrón y el polvo de varios días se había acumulado en los intersticios de las costuras.

—¡Gustavo! —dijo Patricia—. Estaba acá con el amigo cubano. Nos tocó almorzar juntos. ¿Y vos dónde te metiste? Yo también te estuve buscando.

—Andaba por ahí —respondió el hombre—. Ya sabés. Uno viene a Maldonado por cinco días y quiere aprovechar el tiempo visitando a las viejas amistades. ¿Y me decís que el amigo es cubano? Ya sabía que teníamos un cubano entre los invitados. Pensé que era negro.

Sonrió un poco después que dijo eso. Miró a los ojos de la muchacha y abrió un poco más los labios al tiempo que alargaba la mano para tocarla en el hombro. Esperaba, al parecer, que ella riera con la observación, pero ella se quedó seria y apartó el cuerpo, y él dejó de sonreír. Se quedaron callados y serios los dos, y yo me quedé mirándolos, tratando de masticar en silencio los últimos trozos de la carne, pensando que, a falta de interlocutores de mi gusto, debía aprovechar el tiempo de estancia en un país diferente y conversar un poco, solo un poco, dejándome llevar por el giro de las cosas y haciendo mi papel de invitado a un evento importante, pero estaría atento, muy atento, en esa guardia eterna de los extranjeros cuando participan de una conversación que no les interesa.

Por suerte, en lo adelante Patricia cumplió bien con sus roles de anfitriona y dirigió sus palabras hacia mí. Se inclinó otra vez y me hizo recordar su información anterior.

—¿Te embullás? La tarde es linda hoy —y luego, volteándose hacia Gustavo, explicó—. Estaba invitando al amigo cubano a ver los lobos en el puerto. Estoy segura que le gustarán.

—¿Los lobos? —preguntó Gustavo. Parecía sorprendido, o levemente irritado. Se reclinó en el asiento, cruzó las manos detrás de la cabeza y miró al cielo—. Cierto. Ahora mismo estará la gente mirándolos. Les tiran pescado y se entretienen un poco.

Patricia nos miró por turnos. Bebió un trago minúsculo de refresco y sonrió ampliamente. Se veía complacida con la

perspectiva de pasar la tarde en la costa. Se entusiasmó con alguna idea repentina, mordió otra vez la manzana y masticó rápidamente. Después volvió a sonreír.

—Sí —dijo—. Será bárbaro estar allá con este sol. Será bárbaro. La rambla es preciosa por las tardes. La gente va con sus chicos y las pasan muy bien.

—Pero yo quiero proponer otra cosa —dijo Gustavo desde atrás—. Preferiría que nos fuéramos los tres a tomar cerveza en El Grillo o en Imarangatú.

Me miró cuando dijo *los tres*, pero luego se dirigió exclusivamente a Patricia. Se le acercó bastante y le habló en voz baja y moderada, en una forma casi íntima que revelaba un interés marcado por estar a solas con ella.

—Ahora está vacío allá. ¿Qué creés?

Y, sin que mediara otra conversación u otras palabras, nos pusimos de acuerdo *los tres*. Tomamos un taxi hacia Punta del Este y casi no hablamos en el camino. Gustavo se complacía mirando el rostro de la muchacha sin ponerme atención, y ella mordía una manzana y miraba lejos. A mí, en cambio, me hacía bien mirar el paisaje. Todo el camino hasta Punta del Este me lo pasé mirando a los lados. Las casas de ladrillos con su jardín de césped verde y los cipreses altos como pinos me dejaban en el pecho y en los ojos una sensación de bienestar, de delicioso bienestar, de manera que olvidé a la pareja que me acompañaba y los dejé hacer lo que se les antojara sin preocuparme por lo que dijeran a mis espaldas.

El salón del Club Imarangatú estaba totalmente vacío. Disponía de sesenta mesas y suficiente iluminación interior. La barra era larga, de madera pulida, y en sus extremos se alzaban dos torres dispensadoras, todo en acero cromado, o así me pareció, que todo estaba hecho de metal inoxidable. Podía ser de aluminio también, pero eso nunca lo supe. La regia instalación y la perspectiva de beber un poco me hicieron olvidar los viejos vicios de examinarlo todo, de establecer si algo estaba hecho de metal o madera, o si la gente alrededor hablaba en inglés o en turco.

Nos sentamos a una mesa del fondo y Gustavo chasqueó los dedos para pedir la cerveza. Un muchacho vestido de rojo y negro se acercó despacio, tomó el pedido y se alejó hacia las torres. El hombre que dispensaba, un poco maduro ya, se tomó su tiempo. En general, todo era lento. La conversación también resultaba *lenta* para mi gusto. Esperaba que los tragos avivaran a mis acompañantes, pero no podía apurar las cosas porque, sencillamente, yo no *pagaba*. Tenía que esperar, y tenía que habituar mi velocidad de costumbre al nuevo ritmo que la flema gaucha imponía al entorno.

Gustavo se sentía dueño de la situación y procuraba marcar el ritmo del diálogo. Durante algún tiempo esa estrategia funcionó, y la muchacha seguía sus palabras con atención al punto de ignorarme. Me hacían sentir incómodo los dos en sus papeles bien diferenciados de viejo seductor y doncella deslumbrada. Pasó una hora y todo se mantuvo sin cambios. Gustavo ordenaba cerveza chasqueando los dedos y hacía que los jóvenes meseros se apuraran.

—¿Los ves ahora, tan lentos y holgazanes? —dijo con desprecio señalando a los muchachos—. Ya los verás dentro de quince días, cuando el salón esté lleno y los turistas brasileños ocupen todas las mesas. Volarán con las jarras en la mano con tal de ganarse una propina. Simplemente eso: volarán.

Lo dijo para mí, y me miró por un segundo, pero volteó los ojos hacia la muchacha y se inclinó adelante. Ella pareció comprender que necesitaba confirmación.

—Volarán, cierto —respondió ella—. Tienen unas habilidades increíbles. Corren por el salón con todas esas jarras llenas

en las manos sin chocar, y sin derramar una gota. No sé cómo pueden hacer eso.

En ese momento rieron los dos. Me obligaron a imaginar la escena donde doscientos brasileños chasqueaban los dedos y gritaban sus pedidos en portugués o en el idioma mezclado de Rio Grande do Sul, desde Porto Alegre y Pelotas hasta la frontera, y los meseros corrían con diez jarras en la mano para complacer sus bocas sedientas y ganar una propina abundante.

Pensé que podía decir lo mismo de mi país. Podía, en realidad, y quería hacerlo. Imaginé que les resultaría interesante saber que teníamos una situación parecida en los salones de los restaurantes donde decenas de turistas canadienses vociferaban en inglés o en francés para hacer volar a los meseros mulatos. Después, pensándolo mejor, descubrí que para mí también resultaba interesante la situación de mi país. Era interesante, en definitiva, porque yo solo podía *imaginar* lo que ocurría en esos sitios, pero no podía *verlo*, de manera que preferí quedarme callado y beber un poco mientras ellos seguían hablando de lo que iba a ocurrir en quince días. De todas formas estaba un poco cansado de todo, del tono prepotente de Gustavo y la aparente ingenuidad de la muchacha que se dejaba envolver en una conversación tonta y ambigua.

Decidí que ya era tiempo de tomar la iniciativa; blufear un poco, para que vieran que yo también podía decir mis cosas. En general era bueno hacerme oír por dos personas tan diferentes; decir un poco de las cosas propias, de lo que había visto y oído en otra parte del mundo, y en este caso era, para ellos, una parte lejana y desconocida aunque compartiéramos la lengua y la profesión. Definitivamente pensé que sí, que un escritor uruguayo sesentón y una intelectual argentina de treinta años no se quedarían indiferentes ante un discurso tropical adornado con todo lo que el trópico lleva; con alguna exageración, quizá, para dar mayor efecto a las palabras, de modo que pudiera buscarme un lugar de prestigio entre mis colegas de clase media. Aunque el papel de bufón no me interesara en lo absoluto, mis bolsillos vacíos me dejaban claro que debía usar otras armas. Estaba lejos de mi país y de mi gente y debía, por tanto, echar a un lado las reticencias y ganar espacio de la forma que pudiera.

Me dejé llevar por los tragos, quizá, y les dije a Patricia y Gustavo un par de cosas sobre las chiquillas de quince años de mi barrio que restregaban su sexo con violencia contra la pelvis de un muchacho en cualquier fiesta como si eso fuera lo más común y no hubiera que sonrojarse demasiado porque alguien mirara. Lo dije rápido, sin escoger demasiado las palabras, solo cuidándome de utilizar alguna frase soez o irrespetuosa. Esperaba que entendieran todo de un tirón y empezaran a hacer preguntas sobre uno u otro comportamiento. Lo hice como si estuviera hablando con amigos cercanos en un sitio cualquiera de mi país, en una de esas tardes con mucho ron y calor suficiente en que uno se encuentra con alguien y decide beber y hablar un poco. Necesitaba hacerlo así para sentirme bien, para que la indiferencia de clase media de mis interlocutores no terminara por echarme a perder la estancia en un país extraño.

Los dos hicieron un gesto de no comprender. Tuve que hacer un dibujo en un papel y explicar bien la postura tan conocida de las muchachas en las fiestas, y ellos tuvieron reacciones diferentes. Patricia abrió los ojos y la boca y se quedó sin hablar; Gustavo hizo un movimiento desdeñoso con la mano y quiso decir algo, pero al final se contuvo y se quedó mirando a la muchacha, esperando que ella dijera cualquier cosa.

—¿Vos estás bromeando? —dijo ella finalmente con una voz ingenua de doncella asustada, como si en sus treinta años nadie le hubiera dicho sus muchas cosas sucias al oído, mon-

tones de cosas sucias de las que una mujer de esa edad ya debe haber oído de los labios de un hombre mientras se revuelcan desnudos los dos en una cama tibia y blanda—. Tenés que estar bromeando. Seguro. No puede ser que unas chicas de quince ya estén haciendo esas cosas. No lo puedo creer.

—Podés creerlo —dije imitando su acento porteño—. Podés imaginar que esa posición se mantiene durante media hora y nadie se asombra ni se asusta como vos lo estás haciendo ahora. Es natural allá, ¿lo entendés? ¡Na-tu-ral!

—Bien, lo creo —dijo ella—. Pero seguramente solo se *restregan* un poco, como vos decís, y luego no pasa nada más. Eso es lo que querés decir. Seguro es eso: un juego de muchachos y nada más. ¿No lo creés así, Gustavo?...

Y Gustavo hizo mutis y entrecruzó las manos bajo la barbilla. Evidentemente quería decir algo, pero el tema era difícil de abordar delante de la muchacha, o quizá no sabía exactamente lo que quería decir, de manera que se quedó callado y prefirió escuchar antes de someterse al juicio de un hombre extranjero, alguien que podía hacerlo quedar en ridículo con dos palabras, y él, lógicamente, no se arriesgaría en un lance tan peligroso.

La muchacha, en cambio, parecía muy interesada en el tema. Lo dejaba ver con el movimiento de las manos. Estrujaba una servilleta y se rascaba las palmas, y luego se me encimaba un poco y me soltaba las preguntas directamente, como si estuviéramos solos y habláramos de un tema cualquiera.

—Decime, por favor, la verdad. ¿Es solo un juego? Unas caricias y un *restregamiento*, como vos decís, y luego ya. Eso es todo, ¿cierto?

Yo quería decir que sí, que era un juego común entre adolescentes sin mayores trascendencias. No me interesaba pasar por atrevido ante personas de un refinamiento marcado. Quería decir que todo se limitaba a unas caricias y unos roces, pero luego, viendo que ella me miraba con insistencia, que se había acodado sobre la mesa y me miraba a los ojos y a los labios con la avidez de una mujer que se deja llevar por una conversación interesante y olvida las conveniencias de una postura adecuada ante un hombre desconocido, decidí tirar a fondo y responder con las palabras que ella necesitaba escuchar.

—No —dije, y noté que su rostro se tensó y sus manos y su cuello temblaron brevemente—. No es un juego. Después de media hora de *restregamiento* ya están listos para irse a cualquier sitio oscuro y hacer el amor con furia tropical, y lo hacen repetidas veces, sin cuidarse demasiado de que alguien los vea. No les importa. No están en eso. Es más: se considera un mérito si alguien los ve. Se vanaglorian después haciendo el cuento y explicando los detalles.

—No puede ser —dijo ella—. ¡Son apenas unas chiquillas!

—Y lo son —dije—. Pero ya están preparadas. Desde la escuela van adquiriendo las herramientas, y a los catorce o quince ya están listas.

—¿Herramientas? —se asombró Patricia, y esta vez olvidó completamente a Gustavo y se me encimó bastante, lo suficiente como para que su boca me quedara cerca y su aliento de manzanas mezcladas con cerveza me rozara la cara—. ¿Vos decís *herramientas*? ¿Qué querés decir con eso? Explícame, a ver.

Y luego me miró otra vez. Se me quedó mirando con sus ojos claros y profundos mientras Gustavo, el viejo Gustavo, que seguramente maldecía el momento en que me invitó a acompañarlos al salón enorme y vacío, trataba de llamar la atención de la muchacha y explicaba algo sobre el comportamiento de los adolescentes en algunas culturas tropicales modernas. Inició cierto discursillo académico con citas de Malcolm McDowell y alguna palabrería oficiosa, pero se quedó callado al notar que nadie le hacía caso.

—Tenés que seguir contándome —dijo ella, y luego insistió en que debíamos pedir otra ronda y continuar la conversación—. Sí. Nos tomamos otra jarra y me contás en detalle. Me lo decís todo, ¿bien?

Pero Gustavo ya se levantaba. Hizo señas a los meseros y sacó la cartera del bolsillo. Con eso daba a entender que la sesión de cervezas había terminando y debíamos irnos del salón.

Ella insistió en que debíamos quedarnos y seguir el diálogo. Miraba al hombre desde abajo y movía las manos para explicar mejor la necesidad de alargar el momento. Se le notaba ansiosa, con el rostro coloreado por la tensión y la cerveza, y los ojos le brillaban en algo que parecía una súplica.

—Recordá que el amigo cubano quiere ver los lobos marinos —dijo Gustavo con voz lastimera de líder desplazado.

—Ah, cierto —dijo ella, y al mirarme su expresión cambió radicalmente—. No te podés perder eso. Son como perritos. Se acercan al muro y podés pasarles la mano por la cabeza.

Luego nos fuimos y bajamos hasta el hotel. Quedaba cerca, de manera que podíamos subir a cambiarnos y bajar después hasta el malecón del Río de la Plata donde seguramente los lobos marinos esperaban por nosotros. En el último momento, cuando ya casi entrábamos al hotel, Gustavo se las arregló para convencer a Patricia de que la tarde estaba fría y no era bueno que ella se expusiera demasiado al viento frío que soplaba desde el Atlántico.

—¿Qué decís? —y ella se molestó bastante, o pareció molestarse—. La tarde está preciosa. Mirá ese sol y ese cielo limpio.

—Está limpio ahora, pero dentro de un rato empezará a soplar el viento frío de la noche, vendrán las nubes y quizá llueva. Mejor te quedás acá y tomás una ducha caliente —dijo, y ella movió la cabeza en señal de aprobación—. Y no te preocupés por el amigo cubano. Yo lo acompaño a ver los lobos.

Un bote de pescadores se había arremado al muelle y golpeaba con fuerza los pilotes y las boyas. Sobre la cubierta, un hombre viejo le gritaba a un muchacho. Le decía algo sobre las cuerdas y las redes, y el muchacho se esforzaba en cumplir con la ruda tarea de un marinero pescador. Me pareció muy joven para un trabajo tan fuerte. Lo imaginé jugando en el patio de una escuela, pateando una pelota o haciendo cualquier otra cosa que no fuera recoger una red complicada y amplia, tan pesada que seguramente laceraba sus débiles dedos de muchacho.

Era del tamaño de un chiquillo de liceo, pero sus ojos y sus movimientos daban a entender que era mucho más joven, acaso de doce o trece años, por eso la escena me disgustó lo suficiente como para voltear la cara hacia los yates de lujo que se balanceaban lejos y quedarme callado. Recordé en ese momento la tierna relación de los personajes de Hemingway, la tibia protección del viejo pescador hacia el muchacho Santiago, sus palabras cálidas, su esfuerzo por conseguir que se sintiera a gusto en un medio tan hostil.

Volví a mirar hacia el bote cuando el pescador blasfemó en voz alta. El muchacho dejó caer la red sobre el piso de la embarcación, y el pescador maldijo otra vez y escupió con fastidio sobre el agua. Después nos miró y trató de sonreír. Señaló con la mano los paquetes de mejillones que se alineaban sobre el banco de madera.

—Son frescos —gritó—. Recién sacados del agua. A doscientos pesos el paquete.

Gustavo se quedó mirando la mercancía. Se acercó y examinó los mejillones desde cerca. Hizo un gesto de conceder y me hizo señas de que estaban buenos. Pero luego cambió el rostro y miró a los pescadores.

—Será otro día —gritó—. Ahora solo queremos ver a los lobos.

El pescador se quedó callado. Escupió otra vez, y ahora el viento sopló fuerte y el salivazo casi pasó rozando la cabeza del muchacho. Siguió un silencio que nadie se atrevió a romper.

—Ya es tarde —gritó el muchacho—. A esta hora ya se han ido a la isla. Tenés que volver por la mañana.

Gustavo caminó hasta el borde del muro. Hizo bocina con una mano y me señaló con la otra.

—Es que acá el amigo cubano nunca los ha visto. Primera vez acá.

El muchacho abandonó el trabajo con la red y trotó sobre la cubierta hasta acercarse a nosotros.

—Buscá más allá, cerca de los botes. A veces se quedan hasta tarde.

Volvímos atrás, sobre la rambla de madera del puerto, casi hasta el malecón que bordeaba la ensenada donde se anclaban los botes más elegantes. Se oía el ruido de las olas al chocar con los cascos. Una mujer regordeta vestida de vigilante dormitaba sobre un banco estrecho. Se había recostado a la pared y tenía las manos cruzadas sobre el abdomen. La gorra del uniforme le tapaba los ojos.

—¿Te fijás? —preguntó Gustavo—. Una mujer dormida custodia el puerto. Una simple mujer armada con bastón de goma y un equipo de radio. Es un sitio muy seguro, como podés ver. Y esos yates son caros. Es gente de Brasil o Argentina que ya empieza a llegar para el verano. Millonarios, quizá, o quizá es gente de clase media que ahorra sus pesos y viene a pasar la temporada aquí.

Yo preferí no decir nada. Comparaba las instalaciones del balneario con otras similares que había visto en mi país. Imaginaba grupos de policías vestidos de azul, armados con pistolas de reglamento, y otros grupos de guardianes invisibles que seguramente atisbaban desde los sitios más altos y atendían a cualquier movimiento sospechoso de los nacionales y los extranjeros. Y ahora, haciendo una comparación mental entre una instalación y otra, me volvió a la cabeza la escena de la cervecería, la cara que puso Gustavo cuando sacaba de la cartera sus cinco billetes de a cien pesos para pagar la cerveza. Recordé la tez pálida de Patricia, que parecía sonrojarse un poco por los tragos. Algo como una leve aureola voluptuosa le cubría el rostro. Era otra vez Patricia enfundada en un enorme abrigo negro, envuelta en su bufanda como una bebé dentro de la fuerte climatización del establecimiento vacío, y otra vez pensé que no era lo mismo, ni lo sería nunca: no había comparación posible entre el bullicio del trópico y la silenciosa, casi aburrida tranquilidad de las locaciones rioplatenses de Punta del Este, o acaso en Piriápolis o Punta Ballenas, que por ser pueblos menores serían aun más callados y tranquilos. No había comparación con el Caribe ni siquiera en el comienzo de una primavera con un sol pálido que calentaba un poco los huesos y la cara. Pero no hacía tanto frío, no tanto como para que Patricia se enfundara en un abrigo tan grueso. Volví a ver sus piernas, tan largas y parejas, meciéndose nerviosas cuando ella preguntaba sobre cuestiones de sexo, de cómo era en mi país, de la edad promedio en que las mujeres se iban por primera vez con un hombre a la cama. Y me recordé hablándole, diciéndole un par de mentiras que no lo eran tanto. Después pensé que no lo eran tanto, solo después, cuando Gustavo me halaba hacia el sitio donde los lobos marinos debían estar alimentándose con el pescado que la gente les tiraba.

Pudimos ver a los lobos al final de la tarde. Eran como perritos, como decía Patricia. Se movían en el agua con una rapidez increíble, coleteaban con fuerza y asomaban la cabeza justo debajo de nosotros, y luego se sumergían y reaparecían más allá, junto a los botes. Eran tan mansos y amigables que

se podía rozar sus cabezas cuando asomaban para pedir comida. Por tercera vez en la jornada pensé en mi país, en lo que pasaría si a un lobo marino o a una foca se le ocurría asomar la cabeza frente a una muchedumbre que seguramente llevaría años vigilando la costa, esperando un momento como ese, un instante breve y raro en que un mamífero marino de una tonelada se pusiera al alcance de decenas de manos y bocas ávidas. Pensé en una foca o una ballena. Definitivamente pensé en una foca, un animal juguetón y dócil que divertía a los muchachos en el acuario. Y aquí tenía a los lobos marinos al alcance de la mano. Eran rápidos y alegres, tan alegres como podía ser un animal que vive en el agua fría de un mar oscuro y profundo. Definitivamente no me gustó la idea de ser un lobo marino, ni tenía ganas de ser una foca o una ballena, ni cualquier triste mamífero que se pasara horas y días en el agua.

—En temporada vienen acá por cientos —dijo Gustavo.

Después señaló un promontorio blanquecino en la distancia. Un enorme montón de arena y piedras se alzaba a mitad de camino hacia el océano. Gustavo me obligó a mirar en aquella dirección y explicó todo.

—Es la isla Gorriti. Allá los podés encontrar por miles. La isla es la segunda reserva del mundo. ¿Lo podés imaginar? ¡La segunda!

Lo dijo con orgullo, y sonrió un poco. Le resultaba suficiente el placer de dar esa información de privilegio, como si no fuera un delito eterno ser el segundo en algo. Lo repitió cuando los lobos se retiraron hacia los yates y desaparecieron del campo visual por un momento.

—Sí —dijo—. Somos la segunda reserva. En realidad pasan todo el tiempo allá, pero algunos vienen a alimentarse aquí con el pescado que les tira la gente. Se pasan el día entero, y antes de que oscurezca se marchan todos. ¿Los podés imaginar recorriendo esos dos kilómetros, coleteando hacia la isla y sacando la cabeza del agua cada cinco metros? Desde allá, desde el mirador, se puede ver todo. Te aseguro que es un espectáculo formidable.

Parecía dar importancia al hecho. Gesticuló otra vez y explicó algo sobre la temporada próxima, sobre los miles de turistas que arribarían al balneario en pocas semanas, cuando el invierno se alejara completamente y el sol de la primavera entrante calentara con fuerza la arena negra de las playas, los patios de cipreses de las casas de ladrillos y los hoteles blancos de la ribera rioplatense.

—Vendrán los millonarios brasileños y argentinos, y ya entonces no se podrá andar tan libremente por estas calles, ni será fácil encontrar mesa en una cervecería, como esta tarde.

Se rascó la cabeza después. Pareció recordar la escena dentro del salón vacío, la cara de la muchacha, su obstinación en preguntarme cosas de sexo. Le dolía haberme invitado, al parecer, o quizá solo estaba tratando de olvidarlo todo y buscaba un pretexto cualquiera para evadir la conversación, para alejarla definitivamente de la cabeza y hablar con libertad sobre un tema cualquiera. Miró a los lobos, que regresaban asomando la cabeza por momentos sobre el agua, haciendo su juego tonto para llamar la atención.

—¿Decís que no tienen lobos allá?

La pregunta me pareció ingenua. Siendo profesor universitario, y siendo un hombre de más de cincuenta, con suficiente información y experiencia, lucía ridículo repitiendo sus preguntas tontas. No se parecía en nada al hombre que estuviera hablando conmigo un par de horas atrás, cuando estábamos sentados en el salón de la cervecería y él ordenaba cerveza en jarras para tres con ademanes enérgicos y prepotentes. Pero respondí para demostrar que yo también quería ser cortés y educado.

—Solo podríamos tener lobos marinos en el acuario, y ahora no estoy seguro si los tenemos o no. Recuerda que vivo en el trópico.

Quedó en silencio. Intentó sonreír, pero sus labios solo lograron curvarse en una mueca ambigua y nerviosa, algo que quizá era una sonrisa, o quizá no lo era. Solo me quedó claro que se sintió turbado. Debió sentir lo mismo cuando estábamos sentados en el salón y la muchacha se acodaba sobre la mesa y me echaba el aliento a la cara. Y en ese momento, justo en ese momento, cuando los lobos asomaban la cabeza sobre el muro, la imagen de Patricia cambió en mi cabeza. Recordé su aliento mezclado y caliente, en cualquier caso agradable, salido de una boca bien cuidada, con dientes parejos y perfectos, y con unos labios firmes y sensuales. Me sorprendí pensando en ella como en un ente sensual y asequible. Desde algún lugar distante la voz de Gustavo me preguntó alguna otra cosa. Nunca supe lo que decía. No lo quise escuchar. Solo pude acercarme más al muro y mirar el movimiento de los lobos. Allí, a escasos dos metros, el cuerpo de Patricia se movía en el agua como un gran pez plateado. Sus piernas largas la empujaban lentamente sobre la superficie, y ella se desplazaba con una calma que obligaba a admirar su figura esbelta, ya sin abrigo y sin botas, solo ella y el agua, ella y una pregunta eterna sobre el sexo, sobre cómo era en mi país, sobre cuántas veces en la noche lo hacía una pareja. Preguntaba con los ojos mientras se arreglaba la bufanda oscura alrededor del cuello, y la bufanda parecía apretarse un poco, tanto que sus manos buscaban otra vez el borde de la tela y devolvían la prenda a su sitio adecuado. Ya entonces la fría indiferencia argentina desapareció por completo, y ella coleteó coquetamente con los pies sin dejar de mirarme. Sus ojos seguían siendo profundos y azules, pero esta vez me resultaron tiernos, amorosos, con un ligero velo de ingenuidad que la hacía parecer endemoniadamente atractiva y sensual. Ante mis ojos ella volvía a comer una manzana. La masticaba lentamente, saboreándola, y pasaba la lengua sobre la corteza en una suerte de invitación callada. En algún momento quise hablarle, decirle que esperara un poco, que enseguida estaba con ella, pero la imagen se disolvió en el agua cuando Gustavo me tocó en el brazo.

—¿Sabés? —dijo con una voz apagada y lejana, como si le costara mucho decidirse y sintiera sobre la espalda toda la presión del momento—. Yo quería hablar con vos.

Quizá yo estaba esperando esas palabras; quizá, cuando estábamos en el salón de la cervecería y vi que se sentía incómodo, ya supe que en algún momento de la tarde o la noche iba a buscarme y a decir exactamente eso: *Yo quiero hablar contigo*. Era normal que necesitara hacerlo. Después de verse anulado por un simple advenedizo del Caribe delante de la mujer que cortejaba, solo podía tener a mano el recurso más probado: *Yo quiero hablar contigo*. Para mí siempre estuvo clara esa intención desde que prefirió que nos fuéramos a la rambla sin Patricia, y desde ese momento tuve la certeza de la respuesta que le daría.

—Necesito hablar con vos —repitió, pero esta vez ya el tono había subido y la voz volvía a ser la de siempre.

Lo miré un poco, solo el tiempo necesario para confirmar que era el mismo Gustavo quien me hablaba, y luego miré hacia algún lugar indeterminado junto a los botes. Ya oscurecía y los lobos se habían ido a la isla. A esa hora precisa estarían chapoteando en el agua oscura y fría del Río de la Plata, asomando sus cabezas para respirar y empujándose con agilidad entre las olas. Miré hacia la isla y respiré fuerte. El aire limpio de Punta del Este me inundó los pulmones. Me sentía libre y bien, y eché a andar hacia el hotel por el pasillo de la rambla. Atrás, en algún sitio cualquiera junto al río, la voz de Gustavo se silenciaba totalmente con el choque sordo y constante de los botes de madera. ◀

Excilia Saldaña

(La Habana 1946-1999)

Poesía



TRÍPTICO DE LOS CONTRASONETOS ANACRÓNICOS

I

Su cuerpo dejarán, no su cuidado.
FRANCISCO DE QUEVEDO

*Arder sabrá mi mano la enojosa
llama que me prendiere el negro fuego;
y podrá confundirse el rezo ciego
—leña a su azar, fecunda, generosa.*

*Mas si ardida alas clama, y dolorosa,
la piedad la desoye, trueca el ruego:
decir sabe mi mano su despego
y salvar a la espina de la rosa.*

*Reina que busca casa lenta y fría.
Cuesta que baja el hielo que la traga.
Duelo que ofende el alma que lo cría.*

*Mano, ciérrate en puño... ábrete en llaga
cúrate en la infiel chispa que es la mía.
Busca manar segura de tu daga.*

II

serán ceniza, mas tendrá sentido.
FRANCISCO DE QUEVEDO

*Beber querrá mi boca el lento vino
de la muerta palabra en la que ardía
tu cuerpo de cansada melodía
pulsando cada cuerda de mi espino.*

*Pero mi sed huida no era el trino
letal, arpegio arcano o sinfonía
del ángel que cobarde nos hería
trizándonos el trino del destino*

*Mi sed es la agonía de tu oído
la inútil armonía de mi llanto,
cópula de mi canto y de mi olvido.*

*Cargo mi horror y torpe lo levanto,
senil fantoche de ojo recosido
caído sobre el cieno de tu espanto*

III

polvo serán, mas, polvo enamorado.
FRANCISCO DE QUEVEDO

*Rengo navío anclado en los carbones
del fantasma cortés de la violeta,
arrumba hacia el desastre de tu aleta
la carcoma feliz de las pasiones.*

*De carcajada horrísona compones
fría mortaja: ser que te completa
locura agraz o lumbre de profeta
de pie sobre el ciclón de los balcones.*

*Sepultos huesos lactarán tu quilla
e irás de la ceniza al fin del viaje
de fin al cristo oculto de la orilla*

*pues la carcoma pagará el peaje,
limpiará tu camino de rencilla,
cambiará la estatura del oleaje.*

DE "LA LUZ Y LA SOMBRA"

I

*En el mundo hay luz y sombra.
La mucha luz ciega.
La sombra total ilumina.*

II

*Cada hombre recibe luz y proyecta sombra.
La sombra nace de la cantidad de luz que
seamos capaces de recibir.
La sombra es el rostro oculto de la luz.*

III

*Siempre hay un diálogo:
La luz es como un parloteo confuso:
Muchas mariposas volando sobre un jardín,
un enjambre de abejas buscando la flor:
Vuelo y color.
Embriaguez.
La sombra es una conversación lenta, calmosa.
La mariposa blanca sobre la flor transparente
La gota de miel.
Equilibrio.*

IV

*El día es el reino de la luz visible.
La noche, el de la luz invisible.*

V

*Toda sombra viene de la luz.
Toda luz va hacia la sombra.*

Las cosas como son: *Amberes*, de Roberto Bolaño, es una novela marcadamente disfuncional. No es ni siquiera una novela y “marcadamente” quiere decir lo que dice: no solo que su disfuncionalidad es notoria, sino que la lleva o pregona —la declara el

época que no llegaría a los treinticinco (cito ahora de memoria). También dice que vivía entonces permanentemente instalado en la rabia —en la indignación y la rabia, que agotan— de no tener tiempo. Tiempo para qué, es lo que se pregunta el Bolaño ulterior que es-

Y allí está Naipaul, que da la impresión de no captar más que los movimientos exteriores, pero que también capta los movimientos interiores, aunque luego los traduzca a su manera, a veces arbitrariamente, moviéndose por Buenos Aires en el año 1972 y escribiendo mientras se mueve, o tal vez solo deseando la escritura mientras sus piernas se mueven en esa ciudad extraña, joven aún, cuarenta años, pero ya con una obra importante a sus espaldas, una obra que carga a sus espaldas pero que no le impide moverse por Buenos Aires con presteza, sobre todo si tiene que acudir a una cita, el peso de la

Waldo Pérez Cino

Cuaderno

texto, habla hasta por los codos de ella— como una voluntad o como una seña de identidad. El propio Bolaño, en el prólogo con el que se publicó el libro mucho después de haber sido escrito —esto es, cuando Bolaño, su autor, había devenido publicable hacía algún tiempo ya y de resultas, por ósmosis, aquello que sea *Amberes*—, anota o más bien comenta algunos de los rasgos de un texto que se sabe a sí mismo fuera del orden. Del orden genérico o del orden diegético, pero también fuera del orden de las cosas, fuera del orden habitual de nuestra relación con los textos y del orden, subrayo esto último, en que un autor se relaciona con su propia escritura, porque *Amberes* escamotea o disiente o contradice, o todo ello a la vez, la relación entre obra y autor. Me explico: no hay obra, ni hay autor aquí en la medida de “autor de una obra”. El “autor”, en esa acepción razonable y más o menos consensuada que lo vincula a una obra, es el Bolaño que escribe el prólogo y no el que escribió la novela, a quien se refiere Bolaño veintidós años después en una primera persona que no debería confundirnos: “Escribí este libro para mí mismo, y ni de eso estoy muy seguro. Durante mucho tiempo fueron sólo páginas sueltas que releía y tal vez corregía convencido de que no tenía tiempo.”

“Para mí mismo, y ni de eso estoy muy seguro.” Lo que hay, y de ahí proviene esa disfuncionalidad, es si acaso una *voluntas* autorral —de un autor desligado de su obra, insisto: más una persona que hace tal o más cual que el creador de *algo* inscrito en el orden de los géneros o de lo literario. Lo que hay, si acaso, es una posición digamos que de manifiesto, una declaración de principios con respecto a los textos y que tiene por único cometido, si tiene alguno, reflejar o mostrar a través del texto una figura, la de ese autor independiente o desligado de cualquier cosa que no sea él mismo —la persona, el artista— en alguno de sus momentos. Mostrar un momento de su biografía, no gracias sino a pesar del texto: de eso se trata.

No dormía por entonces, algo así dice Bolaño en el prólogo; me mantenía despierto a costa de café y tabaco y pensaba por esa

cribe ese prólogo, y se contesta él mismo desde el ahora: “Era incapaz de explicarlo con precisión.” Y también: “Después de la última relectura (ahora mismo) me doy cuenta de que no solo el tiempo importa, de que no solo el tiempo es un motivo de terror.”

Ahora mismo: es más que probable que lo que diga Bolaño en las escasas tres páginas que introducen el texto, unos veintidós años después de la escritura de *Amberes*, sea mucho más elocuente con respecto a esa disfuncionalidad esencial que cualquier otra cosa (y el título mismo pretende hacer visible esa lucidez retrospectiva al tiempo que refuerza la impresión, como no podía ser menos, de un retrato biográfico a través del texto: “Anarquía total: veintidós años después”). Una disfuncionalidad que, huelga aclararlo, es por supuesto una disfuncionalidad textual o genérica pero no existencial. En términos existenciales es ni más ni menos lo que es, no hay o no caben allí ni medio ni fin, o juicios. A esa dimensión existencial se pliega el texto y es esa condición del autor, del creador desligado de la obra o independiente de su obra, del “artista sin obra”, sin equipaje por así decir, precisamente la que habla en las páginas de *Amberes*. El peso de la obra, algo que el propio Bolaño describe muy bien por ejemplo en ese texto suyo sobre Naipaul en Buenos Aires, no existe: el autor de *Amberes* o el autor que retrata o trasluce *Amberes* camina ligero, sin fardo que estibar o cuidar, en una alegre irresponsabilidad que por supuesto puede teñirse de melancolía o de angustia, de la rabia que agota. En lo que atañe a ese vínculo con la obra viene a ser, por así decir, el reverso del Naipaul de “Sabios de Sodoma”:



Detalle del cuaderno de bocetos de Ana Mendieta, 1976-78. Cortesía de Galería Lelong, NY. Copyright: The Estate of Ana Mendieta Collection.

obra, eso es algo sobre lo que tendremos que volver, el peso y el orgullo de una obra, el peso y la responsabilidad de una obra, aquello que no impide que las piernas de Naipaul se muevan con agilidad y que su mano se alce y con un gesto detenga a un taxi, en un momento en que él actúa como lo que es, es decir una persona que llega puntual a sus citas, pero también aquello que pesa, el peso de la obra, cuando pasea por Buenos Aires, sin citas a las que acudir con puntualidad inglesa, sin compromisos inmediatos, solo caminar por esas avenidas y calles extrañas, por esa ciudad del hemisferio sur que se parece tanto a las ciudades del hemisferio norte, y que al

de

mismo tiempo no se parece en nada, un hoyo, un vacío que de pronto alguien ha hinchado, una representación únicamente válida para los nativos, entonces el peso de la obra sobre su espalda se hace efectivo, cansa caminar con ese peso, agota, es molesto, es vergonzoso.

Se trata en *Amberes*, más que de cualquier otra cosa, de una suerte de retrato del artista, como pueden serlo el *Retrato del artista adolescente*, de Joyce, o *Las tribulaciones del joven Torless*, de Musil. La diferencia, claro está, estriba en el punto de vista. Aquí es autorretrato y ese trasunto de personaje,

o menos tierna y cómplice de la chica polaca, la sonrisa con la que se da la vuelta desnuda, es posible solo a esa distancia desde la que se escribe el prólogo, y es un detalle revelador porque la fantasía misma que sonsaca, el ambiente que evoca lo es: *Amberes* es un texto disfuncional porque más allá de un texto es un síntoma, una práctica de esos años previos a 1981 antes de que todo cambiara. El guiño, la referencia a ese lema en polaco y al café y las noches sin dormir y a la ira lo que viene a decir es: Yo estuve allí. Yo fui aquél y viví eso, que es lo que el propio Bolaño de veintidós años después se encarga de describir (o de *escribir*, pero esto último no aquí sino en relatos del todo publicables, en relatos poblados a veces de personajes que bien pudieran ser ese o haber estado donde ese estuvo y que no son síntoma de nada sino piezas acabadas —obra—, piezas salidas de una máquina narrativa asombrosamente eficaz, tan eficaz que escamotea todo esfuerzo y leemos como si lo que se cuenta fuera ni más ni menos un chorro autónomo de cosas-que-pasan-sin-cesar, una suerte de naturaleza que oculta lo que de artificio tiene cualquier texto por el mero hecho de serlo, ficción, y que es la naturaleza del lenguaje, precisamente). Dice —describe— Bolaño en el prólogo:

Mi enfermedad, entonces, era el orgullo, la rabia y la violencia. Estas cosas (rabia, violencia) agotan y yo me pasaba los días inútilmente cansado. Por las noches tra-

Y todo ello viene a decir: yo *también* estuve allí, antes de escribir este prólogo, antes de que otros textos —esos sí de una funcionalidad narrativa ejemplar, rayana en lo absoluto— le cedieran en préstamo a *Amberes* la condición de texto publicable (“nunca llevé esta novela a ninguna editorial. Me habrían dado con la puerta en las narices y habría perdido una copia”), y esto último solo en virtud de “algo” escrito por Bolaño, por *este* autor (este: uno indisolublemente ligado a una obra; aquel: uno cuya obra vendría a ser él mismo, no algo distinto de sí).

¿Por qué *ahora mismo* estoy escribiendo sobre *Amberes*, una novela a todas luces disfuncional y que no llega siquiera a novela?

¿Porque me gusta Bolaño, quizá?

¿Porque pienso que es una novela desatendida por la crítica?

¿Porque me interesan acaso la condición de obra y la condición de autor y la relación entre ambas, ese peso que paseaba por Buenos Aires Naipaul?

Cualquiera de esas respuestas podría valer (bueno, la segunda creo que no). Digamos que la literatura de Bolaño en efecto me gusta, es más, diré que me gusta mucho incluso, creo que se nota, y que la relación de alguien con aquello que crea y que es susceptible de devenir “obra” resulta, a fin de cuentas, uno de los temas de fondo de cualquier texto inteligente (cualquier texto suficiente en sí mismo, quiero decir eficaz, quiero decir capaz de sostenerse a sí mismo sobre su propio esqueleto, encierra en su desarrollo una reflexión sobre su creación, sobre el sentido de su propia entidad, sobre su razón de ser como obra y, si el texto es en verdad bueno, sobre su razón de ser en tanto sentido añadido al mundo). Pero lo cierto, la verdad desnuda y abierta, es que estoy escribiendo sobre *Amberes* porque tuve enfrente mío el libro durante varias semanas, apoyado en la pared de detrás de mi

Amberes

vislumbrable como por espejo y enigma a través del texto de *Amberes*, es el autor, Bolaño feliz que veintidós años después puede escribir: “En la cabecera de mi cama había pegado con una chincheta un papel que decía, en polaco, *Anarquía Total*, que una amiga de esta nacionalidad había escrito para mí. No creía que iba a vivir más allá de los treinticinco años. Era feliz. Luego llegó 1981 y, sin que yo me diera cuenta, todo cambió.”

Un detalle como ese, un detalle que, todo sea dicho, inevitablemente obliga a imaginar a Bolaño en la cama con su amiga polaca y a imaginar la belleza más o menos salvaje, más

bajaba. Durante el día escribía y leía. No dormía nunca. Me mantenía despierto tomando café y fumando. Conocí, naturalmente, gente interesante, alguna producto de mis propias alucinaciones. Creo que fue mi último año en Barcelona. El desprecio que sentía por la así llamada literatura oficial era enorme, aunque solo un poco más grande que el que sentía por la literatura marginal. Pero creía en la literatura: es decir no creía ni en el arribismo ni en el oportunismo ni en los murmullos cortesanos. Sí en los gestos inútiles, sí en el destino.

escritorio (la edición de Anagrama, que yo sepa la única, con esa foto en la cubierta de una chica que se acomoda en una butaca dispuesta a que la azoten, dispuesta a todo sin por eso perder una mirada algo melancólica y que a la vez invita, *Venga, atrévete*), un poco, quizá, como ese letrado en polaco que una chincheta sostenía en la cabecera de cama de aquel Bolaño, la cubierta enfrente durante casi tres meses antes de mudarme a *Amberes*.

Como un amuleto o quizá un recordatorio. Ahora vivo aquí. ◀

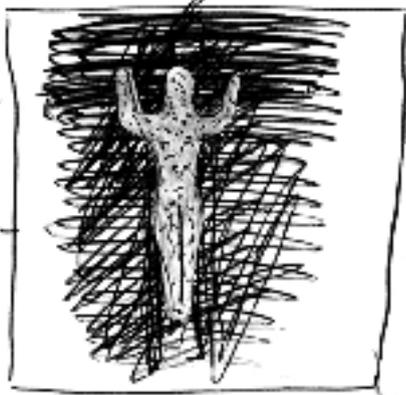
Con las ofrendas de pedazos del cuerpo en México hacer una instalación con amigos adentro o un maniquí

Poner en cada parte del cuerpo la correspondiente ofrenda ie: brazos con bracitos - corazón. ojos en la cara



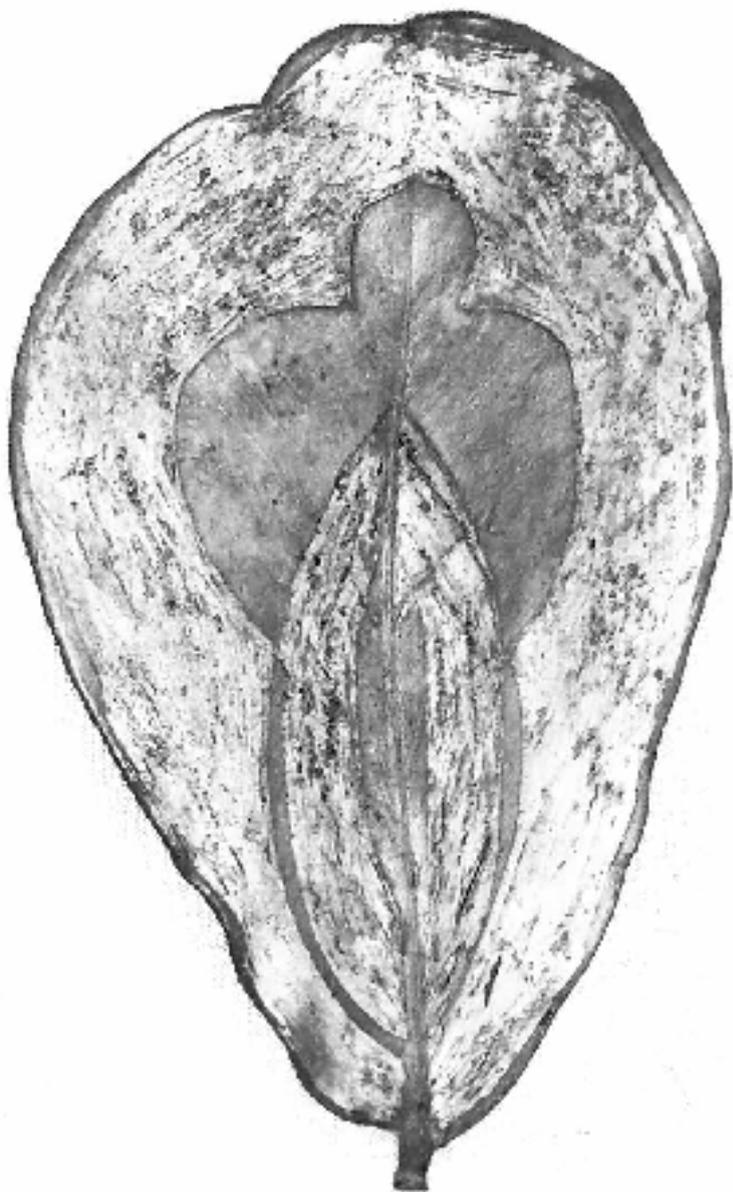
o sino nada mas una tela negra

cada parte con la parte correspondiente



Ambrosio

Ana Mendieta, S/T, 1982. Colección Raquelín Mendieta Family Trust. Cortesía de Galerie Lelong, NY. Copyright: The Estate of Ana Mendieta Collection.



años se desempeñó como agricultor en la granja familiar, aprendiz de imprenta, peón en un horno de ladrillos y mozo en una cantina.

Combatió durante la Guerra Civil norteamericana, y el espanto de aquella carnicería después iba a hacer surgir su libro —que ha sido calificado de alucinante— *En el medio de la vida* (*Cuentos de soldados y civiles*).

Finalizada la contienda, lo mismo lo hallamos desempeñándose como dibujante que como sereno. Pero el periodismo sería su derrotero definitivo, hasta el punto de que, junto con Edgar Allan Poe y Mark Twain, se le contempla como una de las cimas en la prensa estadounidense decimonónica. Una compilación de sus vitriólicos artículos vio la luz con el prometedor título de *Telarañas de una calavera vacía*.

Pero para sus *fans* —de que los hay, los hay— la *magnum opus* generada por aquel cerebro empapado en ácido de acumulador fue *El Diccionario del Diablo*, auténtico paradigma de lo que se ha dado en llamar “la literatura como escándalo”.

Nada estuvo a salvo de su pluma vitriólica en aquel tesoro de la irreverencia:

INCOMPATIBLE, adj. Dos cosas son incompatibles cuando el mundo del ser tiene espacio suficiente para una, pero no para las dos: por ejemplo, la poesía de Walt Whitman y la misericordia de Dios con el hombre.

AUTOESTIMA, s. Evaluación errónea.

CÍNICO, s. Miserable cuya defectuosa vista le hace ver las cosas como son y no como debieran ser.

En nuestra civilización y bajo nuestra forma republicana de gobierno, el cerebro es tan apreciado que se recompensa a quien lo posee eximiéndolo de las preocupaciones del poder.

Argelio Santiesteban

De seguro usted, amable lector, coincide conmigo: el autor de las citadas líneas pudo competir, airosamente, en el Campeonato Planetario de los Irrespetuosos. Así era Ambrose Gwinett Bierce (1842-¿1914?), también conocido como *The Bitter Ambrose*, Ambrosio el Amargo. Nació en Meigs County, Ohio, dentro de lo que hoy llamaríamos “un hogar disfuncional”. En sus primeros

el Amargo

DICCIONARIO, s. Perverso artificio literario que paraliza el crecimiento de una lengua además de quitarle soltura y elasticidad. El presente diccionario, sin embargo, es una obra útil.

La religión, como podía esperarse de quien pensaba que la fe era una “creencia sin pruebas en lo que alguien nos dice sin fundamento sobre cosas sin paralelo”, no saldría bien librada en manos de aquel terrorista de las letras:

CENOBITA, s. Hombre que piadosamente se encierra para meditar en el pecado, y que para mantenerlo fresco en la memoria, se une a una comunidad de atoces pecadores.

CLÉRIGO, s. [...] se encarga de administrar nuestros negocios espirituales, como método de favorecer sus negocios temporales.

CONVENTO, s. Lugar de retiro de las mujeres que desean tener tiempo libre para meditar sobre el vicio de la pereza.

CRISTIANO, s. El que sigue las enseñanzas de Cristo en la medida que no resulten incompatibles con una vida de pecado.

DECÁLOGO, s. Serie de diez mandamientos: número suficiente para permitir una selección inteligente de los que se quieren observar.

ERMITAÑO, s. Persona cuyos vicios y locuras no se ejercen en sociedad.

EUCARISTÍA, s. Fiesta sagrada de la secta religiosa de los Teófalos.

MACROBIANO, s. [...] Scavius dice que conoció a un obispo tan viejo que era capaz de recordar una época en que colgarlo hubiera sido una injusticia.

HÁBITOS SACERDOTALES, s. p. l. Traje abigarrado que usan los payasos de la Corte Celestial.

INADMISIBLE, adj. [...] Según las reglas de la evidencia judicial, ninguna de las afirmaciones de la Biblia sería admisible ante un tribunal.

INFIEL, adj. y s. Dícese, en New York, del que no cree en la religión cristiana; en Constantinopla, del que cree.

La vida de Ambrosio el Amargo no parecía precisamente diseñada como para ser un entusiasta de la canción “Home, sweet home”, que John Howard Payne había estrenado una veintena de años antes de que él viniese al mundo. Procedente de un hogar en precario, fundaría otro calamitoso: un hijo que sucumbe en una reyerta, otro que bebe hasta morir, una esposa con la cual mantiene relaciones borrascosas, hasta que ella lo abandona. Con tales antecedentes, fácil es imaginar

cuál sería su enfoque sobre temas como el amor, el matrimonio, la mujer:

BRUTO, s. Ver Marido.

CUPIDO, s. El llamado dios del amor. [...] De todas las concepciones desprovistas de belleza y de verdad, esta es la más irracional y ofensiva.

INCOMPATIBILIDAD, s. En el matrimonio, semejanza de gustos, en particular el gusto por la dominación.

INTIMIDAD, s. Relación a que son providencialmente arrastrados los necios a fin de destruirse.

MACHO, s. Miembro del sexo insignificante. El macho de la especie humana es generalmente conocido (por la mujer) como Simple Hombre. El género tiene dos variedades: buenos proveedores y malos proveedores.

MUJER, s. Animal que suele vivir en la vecindad del Hombre, y tiene una rudimentaria aptitud para la domesticación. [...] La especie es la más ampliamente distribuida de todas las bestias de presa; infecta todas las partes habitables del globo, desde las dulces montañas de Groenlandia hasta las virtuosas playas de la India. [...] la variedad norteamericana (*Felis pugnans*) es omnívora, y puede enseñársele a callar.

La política y sus ejecutores no saldrían mejor parados bajo aquella pluma que era más bien rebenque inmisericorde:

AFRICANO, s. Negro que vota por nuestro partido.

AIRE, s. Sustancia nutritiva con que la generosa Providencia engorda a los pobres.

DIPLOMACIA, s. Arte de mentir en nombre del país.

CONSERVADOR, adj. Dícese del estadista enamorado de los males existentes, por oposición al liberal, que desea reemplazarlos por otros.

CAÑÓN, s. Instrumento usado en la recificación de las fronteras.

CAPITAL, s. Sede del desgobierno.

GUERRA, s. Subproducto de las artes de la paz. Un período de amistad internacional es la situación política más amenazadora.

HISTORIA, s. Relato casi siempre falso de hechos casi siempre nimios pro-

ducidos por gobernantes casi siempre pillos o por militares casi siempre necios.

INTEMPERIE, s. Lugar donde ningún gobierno ha podido cobrar impuestos. Su función principal es inspirar a los poetas.

JUSTICIA, s. Artículo más o menos adulterado que el Estado vende al ciudadano a cambio de su lealtad, sus impuestos y sus servicios personales.

LIBERTAD, s. [...] La distinción entre libertad e independencia es más bien vaga; los naturalistas no han encontrado especímenes vivos de ninguna de las dos.

MINISTRO, s. [...] El principal requisito para ser ministro es un grado de plausibilidad en la mentira apenas inferior al de un embajador.

En 1913 es un viejecillo asmático, solitario y descreído, que parte hacia el México convulsionado por la Revolución. De seguro no se parecía a Gregory Peck cuando este lo encarnó en la película *Gringo viejo*. Y en su última carta deja dicho: “¡Ah! Desaparecer en una guerra civil, ¡qué envidiable eutanasia!”.

Lo logra, pues, tras unirse a las tropas de Pancho Villa, desaparece sin dejar huellas. Hoy, a cualquiera le asiste el derecho de juzgar sin clemencia su credo rayano en la más tenebrosa acrimonia. Pero quizás pudiéramos favorecerlo con un adarme de piedad al menos, habida cuenta de que aquello, más que una existencia, fue una llaga en carne viva. ◀

Caridad Ramos:

Foto: Cortesía de la entrevistada



Una mujer marcada por el erot

Reinaldo Cedeño

La osadía me presentó a Caridad Ramos, la ternura. Su pieza *Inocencia* describe el instante en que una adolescente toma la rosa del erotismo entre sus dedos. En medio del museo “Emilio Bacardí”, durante el Salón de Fin de Siglo, me sorprendí interrogándola, conminándola a abrir los ojos.

Cera, mármol, metal. Sus obras forman parte del paisaje urbano de la Isla, de colecciones privadas e institucionales, a saber: monumento a Celia Sánchez Manduley (*Parque Lenin*, 1985), monumento a Ernesto Che Guevara (*Holguín*, 1988), *El sol sale de las formas* (*Prado de las Esculturas*, Santiago de Cuba, 1988), monumento por el 500 aniversario de la llegada de Cristóbal Colón a Cuba (*Barriay*, 1992), *Ambigüedad lícita* (*Cayo Largo del Sur*, 1998), *El parto*

de la forma (Universidad de las Ciencias Informáticas, UCI, La Habana, 2003) y *Erótica* (Museo “Servando Cabrera Moreno”, La Habana, 2004), entre otras.

A principios de este año, en un islote vial del reparto 30 de Noviembre, la escultora ha regalado a la ciudad indómita su pieza más reciente. Resultado del Simposio de Escultura “René Valdés Cedeño” —convocado por la Fundación Caguayo para las Artes Monumentales y Aplicadas—, la obra no tiene título; será el transeúnte quien la nombre. Desde una visión cósmica, la artista dio vida a una figura que resume un espíritu, una mirada. La forma fálica se eleva en una verticalidad de 3,40 metros de acero y mármol.

El signo fálico es alegoría recurrente en su línea estética. Para ella resulta un grito, una expresión de conceptos sobre las relaciones de poder.

Es un símbolo dual que habla de los contenidos sexistas que han marcado la sociedad; a la vez que dialoga con la virilidad y la energía como sustratos metafóricos del ser cubano.

Graduada de la Academia de Artes Plásticas “José Joaquín Tejada” de Santiago de Cuba en 1978, y un lustro después, del Instituto Superior de Arte (ISA), acumula más de una decena de exposiciones personales y un centenar de muestras colectivas, en la Isla y el exterior. Acercarse a su obra no es solo la aproximación a una trayectoria singular en la escultura cubana contemporánea; sino al pensamiento vital de una mujer marcada por el eros, el desafío, el arte.

Una escultora que tiene emplazadas piezas en muchos sitios de Cuba, ha de vivir una experiencia singular cuando esa obra que salió de una idea, de un proyecto, acaba convertida en parte inseparable de una esquina, de una ciudad...

Estas obras establecen un puente entre el artista y el público más amplio. Comienzan a ser importantes cuando el artista casi se convence de todo lo contrario. El sentimiento de pertenencia es un proceso lento y lo más frecuente es que la interpretación del hecho artístico te sorprenda, se generalicen conceptos que, en ocasiones, no estaban concientizados por el mismo creador. Por ejemplo, la obra de la estación de ferrocarriles de Santiago de Cuba (*Precipitada descomposición hacia su esencia*, 1997) es una fantasía sobre la arquitectura y el espacio que comunica a esos dos bloques... pues la gente les dice “la gallina con sus pollitos”; o sea, mientras yo andaba en la teoría y el sueño, el público la conectó con una imagen más común, pero aceptable. A veces, sin querer, oigo la interpretación que le dan a mis obras, desde lo más cercano a mi idea hasta lo que ni siquiera pensé, pero siempre esa interacción me aporta.

El monumento a Celia Sánchez es un icono de un lugar emblemático como el Parque Lenin, casi pudiéramos decir, un icono de otro icono. ¿Desde qué óptica decidió abordar su figura?

El monumento a Celia fue resultado de un concurso convocado por el Consejo de Estado junto al Consejo Asesor para el Desarrollo de la Escultura Monumentaria y Ambiental (CODEMA), fundado y dirigido por Rita Longa. Estaba recién graduada y ese proyecto obtuvo el premio, aunque yo presenté otros dos. Utilicé una fotografía

os, el desafío, el arte

muy conocida de Celia en la guerrilla, que me pareció adecuada pues no solo hace referencia a la Celia externa, sino que me permitió trabajarla desde la ternura, desde la integración a la naturaleza. El monumento conmemoraba los cinco años de su muerte y es un relieve en bronce de 3,25 metros de altura, insertado en una piedra extraída de las propias lomas del Parque Lenin.

Mi tesis de graduación del ISA había consistido en el estudio de un espacio en ese parque para integrar una obra escultórica al entorno, de manera que al enfrentarme a la convocatoria del monumento, sentí que podía hacerlo. Fue mi primera experiencia como concursante y la puerta de entrada que me descubrió un mundo. No había tenido la oportunidad de tener cerca a una mujer como ella, y conocerla desde la opinión de personas cercanas me

enriqueció, pero también me creó dudas de si realmente podía captar un espíritu como aquel, esa solidaridad suya con la gente común, esa voluntad de hacer. Aprendí que el estudio y la maqueta son solo un ínfima parte del proceso, y al enfrentarme a la ejecución de la obra, a los criterios de un arquitecto como Antonio Quintana y al resto del equipo, me di cuenta de que tenía mucho por aprender y mucho por vivir.

Algunos consideran que la escultura es un universo esencialmente masculino. Lo fundamentan en la fuerza física que requiere su acto de concreción, en el proceso de elaboración de muchos de los materiales escogidos. ¿Cómo dialoga una escultora con esas creencias y con su propia obra?

La escultura es una profesión que requiere un ejercicio de mente y de cuerpo, conceptual y físico. Si bien es importante que se conozca la técnica, que se domine la práctica, es igual de importante la concepción de la obra. Me inserto en este arte de manera natural, porque el acto de creación no tiene sexo. Por ejemplo, en el Salón Nacional de Premiados de 2004, participó una pieza (... *También...*) donde tomé como referente histórico-artístico *El pensador*, de Rodin, pero esta vez resulta una mujer sentada sobre los útiles de cocina, quien asume la posición reflexiva.

Concebir la obra es un parto difícil, pero cuando sale, lo hace ya con la técnica a utilizar, dialogando con todos los elementos que conlleva, sea de pequeño o de gran formato. Cuando se trata de volúmenes y dimensiones más notables, se requiere de muchos factores y decisiones, del trabajo de otros equipos, y en ese proceso lento y complicado se puede envejecer tu pieza. Si no se puede realizar, resulta un momento muy difícil porque ese acto de desgarramiento, en el que has entrado y salido de muchos mundos, te deja solo. Cuando esto me ha ocurrido, pienso que el proyecto está dormido para que la frustración no me derrumbe, porque siempre hay que volver a empezar.

*¿Cuánto hay de autoafirmación en exposiciones como *Ambivalencias* (1999) y *Tribulaciones* (2005) que encarnan angustias y vivencias desde lo más profundo de la condición social e íntima de la mujer?*

Tienen más de historia que de autobiografía. No se refieren solo a Caridad Ramos, sino a la historia de muchas mujeres que han convivido en mi tiempo, que he conocido de mi familia, de mujeres cercanas y hasta de mis propias hijas que me han servido de modelo para algunas piezas, como Olema para *Inocencia* y Juanalisse para *Homenaje a la ternura*. La maternidad, por ejemplo, es una bendición que viene convoyada con otras responsabilidades, que potencia la sensibilidad y acuna temores, pero en esa coexistencia con la creación artística, le imprime a la vida sutiles diferencias, voluntad y ganas. Desde que tuve a mis dos hijas se hicieron más fuertes las razones para vivir. Ellas son mi creación más importante.

¿Por qué escoger la cera, un material susceptible a la acción del tiempo y esquivo en su conservación para encarnar temas tan complejos y tan universales?

En primer lugar, por el carácter del material, capaz de sustentar la nobleza que, de todas maneras, habita cada persona. La cera tiene cercanía a la naturaleza viva. Es un material dúctil que te permite trabajar con tus propios dedos, y eso lo sientes. Permite reproducir, en un ejercicio técnico exigente, las experiencias inherentes al ser humano. La cera hace sentir más allá de lo que ves. En *Tribulaciones*, tomé como modelo de una de las esculturas a mi hija mayor. En la exposición, la pieza se derrite y eso provocó mucho desprendimiento de sensaciones, pues la cera deja salir el espíritu que habita en la forma. Después, la bailarina Yamilia Prevals –solista de Teatro de la Danza del Caribe–, entregó su interpretación y devino un acto de mucha fuerza.

Es complicado darle rigidez a una pieza de cera y hacer que se sostenga. Es compleja su conservación, cierto, pero en cambio resulta un material que merece todos los créditos porque le habla constantemente al espectador. Lo que más me interesa como

artista es esa exploración sensorial. Cuando expuse *Inocencia*, una amiga me dijo que tenía marcas de uñas enterradas y me fui a verla. Me molestó por la conservación de la obra, pero a la vez me dio una sensación de alivio: era el resultado de la conmoción, la gente la tocaba en el hombro, en los lugares en que tocas a las personas cuando no quieres hacerle daño.

El crítico Antonio Desquírón afirmó que “en el arte hecho en Santiago de Cuba no recuerdo otra obra con tal carga de transgresión, con un lenguaje artístico tan concentrado en evidenciar una verdad patente y a la vez soslayada”¹: ¿Se ve a sí misma como una transgresora o, acaso, los desafíos que asume constituyen el estado natural que le acompaña?

En realidad no me interesa ningún término en que se me encasille, aunque respeto la opinión del otro. Puedo decirte solamente que soy una mujer como tantas otras, que en medio de las dificultades que impone un mundo machista, trato de hacer lo que creo que es mi misión, de hacerlo lo mejor posible y de disfrutarlo, aunque a veces pueda sufrir por ello.

LA OTRA DIMENSIÓN

Dieciséis años en el trabajo cultural comunitario es toda una vida. El proyecto *Golondrina* fue merecedor en 2003 del Gran Premio del Taller de Proyectos novedosos, participativos y sustentables otorgado por el CIERIC y la UNEAC. ¿Dónde encontrar las huellas de una labor que exige una cuota notable de desprendimiento? ¿Cuánto sacrificó o estimuló su propia creación?

Tan pronto como llegué al Distrito “Antonio Maceo”, una zona muy poblada de Santiago de Cuba, comencé a trabajar con los niños y niñas del barrio. En pleno período especial, convoqué a los jóvenes para realizar juguetes con sus propias manos y con materiales reciclables. Después se fueron integrando personas de todas las edades y, a partir de 1996, comenzaron a hacerse talleres de enseñanza de las artes plásticas y aplicadas, todo en mi propia casa. Finalmente se elaboró la propuesta teórica del Proyecto *Golondrina* como un homenaje a las enseñanzas de José Martí y al rescate de valores para la vida cotidiana.

Lamentablemente, una labor como esta tiene a la par de su desarrollo, algunos detractores que intentan frenar el trabajo, mas ello se convirtió en el impulso para tomar decisiones importantes en mi vida. En todos esos años, tuve el placer de cumplir con un compromiso social. Sé que el proyecto sirvió a muchas personas para crecer espiritualmente, y a otros, para encaminar su vida en el arte. El placer mayor está en haber contribuido a esos cambios, a veces imperceptibles, que se dan en el ser humano cuando se le muestra un camino diferente. Algunos de los niños y jóvenes que pasaron por allí, hoy son graduados de las escuelas de arte o de instructores, o son adultos que participan en la vida cultural de manera activa con resultados sorprendentes. No es un impacto para medir, sino para sentir, y no hay regalo silencioso más agradable que estar ahí.

El camino de la creación atraviesa los hallazgos del propio artista y hace aflorar, de distintas maneras, la herencia de sus maestros. ¿Cuánto ha podido descubrir en sí?

Siento que mi vida está hecha también de los aportes que me han llegado de profesores como José Julián Aguilera Vicente. Con él tuve experiencias que me parecieron amargas en su momento, pero que me enseñaron el sentido de la disciplina; de Luis Mariano Frómata, recuerdo la ternura de su locura. Hermógenes Trenard, director de la Escuela de Arte en Santiago, fue como un tótem en el sentido mágico de aquello que te protege, que te abre los caminos. La sabiduría del profesor de estética Orlando Suárez Tajonera me ha marcado para toda la vida; existió una conexión entre nosotros que apenas puede explicarse con palabras. A José Villa siempre lo he querido, siempre me he sentido cerca de él, porque he sentido la herencia de su obra en la mía, aun cuando no sea visible a los ojos de todos. Osneldo García ha sido de muchas maneras mi maestro.

Dejé para último a Rita Longa, porque su sentido de protección maternal me sigue conmoviendo; pero no hay uno solo de mis maestros por quien no sienta un profundo agradecimiento.

Una artista sometida a las exigencias de la representación, la simbología, la síntesis, requiere por necesidad una filosofía de creación. ¿Cuáles presupuestos sustentan y definen su obra?

Cuando uno trabaja sobre temas históricos o cotidianos, cuando uno va de lo general a lo particular, necesariamente toca diferentes facetas de la vida, pero lo que más me interesa desde mis inicios en el arte es descubrir las conexiones entre los seres humanos. Si acaso estoy cerca de identificarme con lo que sienten los demás, es porque quiero descubrirme en la gente que me rodea, en las espiritualidades que cohabitan con mi tiempo. En ese sentido se inscribe *La otra dimensión*, exhibida en 2006 en el Palacio Ducal de Gandía, en España. También, el proyecto participativo *Cuarta dimensión* en el que trabajo actualmente, donde se pierden las fronteras de las denominaciones tradicionales de las distintas manifestaciones del arte y se incluyen estudios de otras esferas del saber, en busca de un acercamiento mayor a la esencia del ser. Imagino y pienso cosas que se me convierten en volúmenes, pero esos resultados están muy lejos aún de ese conocimiento, de las profundidades a las que quiero llegar. ◀

¹ Antonio Desquírón: “Tres tiempos para Eros: Lucía Victoria, Raquel y Caridad”, en *SC*, Santiago de Cuba, n. 11, 2001, p. 39.



Con la perspicacia de los mudos

Reina **María Rodríguez**

Solo había un remedio para escapar de aquel infierno: revelar la realidad, poner al descubierto todo ese mecanismo y reconocer lentamente la prioridad de lo humano...
(Del Diario de WITOLD GOMBROWICZ)

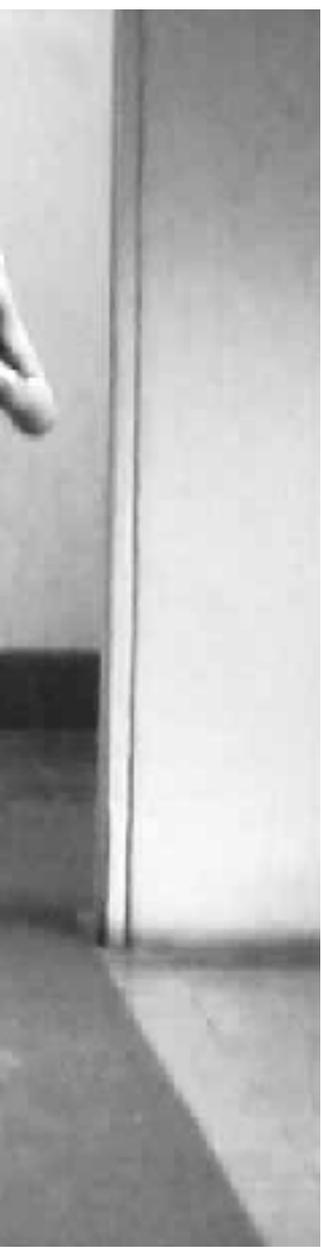
Tengo el honor de presentar *Lenguaje de mudos*, libro que obtuvo el premio de escritores noveles, Premio David (1968), pero que casi nadie conoció en su época, publicado ahora cuarentidós años después, casi en la vejez de su autor Delfín Prats (La Cuaba, Holguín, 1945), en una hermosa edición de la Editorial Papiro, de Holguín. Podríamos decir, suavemente, que a este autor y al libro le tocaron años de infortunio, pero no podemos restituir una censura sin rastrear en la memoria de lo sucedido, porque sería más horrible que la censura misma la pérdida de la memoria, pero como para la poesía, el añejo ocurre como para los buenos vinos, cuando trasteamos “nuestra materia cerrada por el tiempo”, como dice un verso de su poema “Entrega”, el libro permanece, a pesar de que “ruidosos argumentos que nunca trascendieron”, verso también del mismo poema, avizoraron lo que ocurriría con este material donde las pertenencias a una época, las imposiciones de todo tipo contra las opiniones diversas, las melenas, los destrozos de las costumbres, las idas del país, los muertos a los que hemos tenido la suerte de sobrevivir sin olvido, regresan.

La voz de Delfín marca un estilo donde su combate con la realidad es también

combate con el cuerpo; con su libertad para “establecer”, como dice en su poema “Atmósfera”, “un pacto demasiado confuso/ entre el deseo de partir a toda costa/ y la obligación de permanecer”, con las consecuencias de todo rompimiento, dentro de un proceso complejo, no solo de las ideas, de los géneros, sino de su salida del coloquialismo de la época hacia un lirismo profundo que enmarca al texto con los ecos de Kavafis y de los poetas rusos y ucranianos que tradujo. “Atmósfera” mantiene una carga central cuando menciona una segunda identidad, no permitida o, al padre preso porque “quería pirarse del país”, o a “una ciudad que nos asfixia por todas partes”, definiciones cotidianas que había que silenciar.

Pero es en “Preparativos innecesarios” donde Delfín toca la cultura y su utopía de comunicación con el mundo, como aquel lenguaje de mudos que tiene que protegerse con su lenguaje por señas de las cosas cotidianas que lo malograrán, mientras carga con todas las estampillas de viajes no dados más que en su mente, para viajar así, quitándole a la vida su realidad de movimiento por su idealidad de pensarla. Igual que en ese poema, un día llegó a la azotea, hace muchos años, cargando una maleta de madera para un viaje que no llegó a dar; otro, lo vi declamando sus poemas en medio de la Plaza de Armas a un público de transeúntes.

Lo raro de escribir retrospectivamente sobre un libro que no fue leído en su momento, por su salida abortada, es que ya no podemos obviar la obra que creció por delante de él y el libro origen, su



“coraje original” se vuelve un cofre lleno de predicciones y señales aplastadas por el camino recorrido, por donde el autor transitó, aún desprendido de su raíz, y donde tampoco podemos extrapolar ya qué hubiera sido de no haber chocado con la intransigencia y la prohibición extraliterarias que halló. ¿Qué vida hubiera tenido si no lo hubieran hecho pulpa? Porque un libro es también un ser vivo, una demanda de un conjunto de tiempo vivido al ser que somos, y no sabemos qué peso hubiera tenido en su momento, cómo hubiera crecido entre sus contemporáneos, cómo hubiera influido en su contexto, incluso, cómo algunos no llegaron hasta aquí para conocerlo, si no hubiera sido asesinado —como le sucede a los padres que han perdido a su primer hijo, aunque vengan otros hijos después ya nunca será igual, porque partieron de un dolor, de una negatividad impuesta, y el resto de los hijos cargarán con este dolor y vacío anterior a ellos siempre.

Así, “Discurso entre dedos” es un texto donde hay una declaración tácita entre ellos y nosotros; los “parapetados tras el único lenguaje posible [...] atravesando la ciudad y el miedo”; marcando la diferencia entre el artista y el poder, sintiendo la persecución, el asedio, “el miedo en nuestros pulmones”; la adolescencia y la inocencia que se van perdiendo durante el tiempo de encerrarse en el baño “frotando con cera nuestro rostro”, transfigurado en deseo para ser el otro, cuando ese grito se extiende “a medio pecho” hasta dar paso a su poema, “Palabras hartas conocidas”, donde el poeta se reúne con grupos de muchachos, en los malecones, en los edificios, y sus líneas son relámpagos, escaleras que avanzan —como en “Aullido”, de Allen Ginsberg—, demoliendo todo aquello que le fue quitado, con toda la fuerza del amor que le está conferido: “Si te han puesto un hierro duro sobre el corazón/ ofrécelo al amor”, dice como respuesta a una violencia con otra.

Si en todos estos poemas hay un dolor en conjunción con una fuerza que viene de la contradicción entre fluir avanzando y retroceder ante la imposibilidad que acecha; si en estos poemas de un joven autor de veintidós años, ya está la profecía de lo que será después un viejo autor: “Cuando la realidad disipe lo irreparable de tus actos”, dice en “Documental”, su último poema, juzgando de antemano el recorrido sobre los propios textos como un camino de puja contra lo que pretende rendir ese recorrido donde la inmadurez como caballo de batalla ha sido la mejor premonición de su madurez; si en estos poemas ya está el hombre agazapado,

dispuesto a sacar su provecho recurriendo “al mecanismo de los gestos”, primero, luego, a la cinta dejada en la imagen de un viejo documental donde se finge ajeno, en “el monóculo del vendedor de sobretodos”, o en un otro cualquiera que lo divisa a él, desde la pantalla, excluido de “los cubiertos, las presentaciones, el uso de la palabra”, seguro que de esa censura solo quedarán alejados en el silencio los culpables, con sus aberraciones de vigilar y castigar, que lo han empujado cada vez más a su delirio de ser siempre aquel, sin antes o después, un marginal, que pone en riesgo su intimidad para denunciar —a través de una sintaxis fragmentada por distintos niveles de conciencia, de lecturas y de vida doméstica—: un cenicero para el humo que atraviesa el cuerpo, el agua que falta en las tuberías, la abuela que no envejece porque es conciencia y lo persigue también como este libro que lo ha perseguido toda su vida; al hijo bandolero en el que se ha convertido, en fin, ¡ese maldito poeta! Que nadie sabe dónde meter, dónde colocar, y que reivindica una frase de Karl Krauss que he recordado al leer de nuevo, luego de tantos años, y de tantos otros libros de Delfín Prats, *Lenguaje de mudos*.

Esa frase dice que “todos los privilegios del lenguaje radican en la moral”. Y este libro de Delfín Prats ha sido fiel a esa frase, sin ser moralista, separándose de la deshonestidad y los oportunismos, cuando abre de un tajazo al “yo” histórico y culpable, devolviéndonos la memoria de unos hechos que se convirtieron en golpes personales y sociales que lastraron toda una época; cuando reaparecen para reavivarnos la memoria, metidos dentro de un contexto mayor a una forma, contra el precio de su escritura como dardos, y donde cada línea refleja estados de permanencia en ese “Sitio predilecto”, le llama en un poema, que es el cuerpo-paisaje donde “mamamos de sus ubres la leche de los caracoles y los ritos”. Son esas señas, esas marcas, esas grietas, por las que atravesó su intuición, su vida: “(cómplice también de los adolescentes/ apañadores a toda prueba de sus intenciones más subversivas/ en la clandestinidad evidente de sus melenas [...] lenguaje mudo que no les pertenece”).

Delfín les quita lo que pretenden arrebatarle: sus deseos, errores, derrotas, y crea su “yo” a contragolpe de un “nosotros” donde se vuelve parte y juez, y esta contradicción entre querer involucrarse y, a la vez, sobresalir de las imposiciones de una época, lo sitúa dentro de una raza de poetas cívicos que no se apartan de la lírica, pero que dejan un trazo radical en su propósito de “no poetas”, donde

está, como diría Witold Gombrowicz en “Contra los poetas”, el hombre, algo más vasto que el poeta: “hay que ser un hombre que pueda hablar, un hombre al que las condiciones exteriores no le alteren su modo de hablar [...] pero los poemas los puede escribir alguien atado con todas las cadenas posibles, siempre que haya aprendido la forma”. Y, siempre que haya tenido, como Delfín, la capacidad de armonizar lo cotidiano, hasta lo corriente e intrascendente incluso, con grandeza y sublimación, mezclándolo como en el caso de “Lenguaje de mudos” con lo más insignificante, donde hasta lo más insignificante significa, y donde lo banal es denunciado —recordando también aquellas palabras de Hannah Arendt sobre la banalidad del mal cuando parece no dañarnos en apariencia, pero cuando bajo esa apariencia se pueden estar cometiendo actos siniestros.

La atalaya de Delfín Prats ha sido resistente al paso del tiempo, porque el Delfín mayor no ha dejado de ser el Delfín adolescente que más que el mito de un personaje literario por el que se ha visto reconocido muchas veces, se ha quedado contenido en “el fermento de las botellas agrias” de un vino georgiano que todavía, al leer su poema “Canción georgiana”, tomamos, embriagados, con nostalgia de esa época de botellas baratas de vino; o en aquellos “círculos concéntricos de leche” que nos dan deseos de beberla y ansiedad por no haberla bebido por mucho tiempo, y aquel puesto efímero, sentado sobre la cabeza de su hermano, sigue siendo un trono que cualquier niño desearía ocupar. Porque todas sus imágenes nos traen de vuelta, como en fotografías amarillentas ya, zonas derrotadas por el tiempo, sobrevivias a pesar del miedo, ese miedo que sigue dando vueltas y remodelando al texto, como modelan las olas a las costas y los arrecifes observados desde esa línea de demarcación, esa distancia: un sitio desde donde mirar y proteger su “yo”, su atalaya.

¡Ojalá! que las nuevas generaciones de poetas a los que llegará por fin hoy este libro, comprendan la necesidad de esa ruta en la misma contradicción; ese momento en que el poema no avanza, sino que se detiene, retrocede, hace un vericuetos y toma su propia vía, esos caminos rotos transitados por un poeta tan marginal como Delfín Prats que hizo de su marginalidad su mayor lujo y perseverancia. ¡Ojalá! que los poetas de relevo, los corredores de fondo, no tengan que sufrir esos obstáculos de resistencia para “salvar su pequeño trozo de historia”. ◀

Azotea, 25 de enero 2012.

C RÍTICA

PLÁSTICA

59 *Sacrificio en la encrucijada*,
exhibición personal de Alexis
Leyva (Kcho)

61 *Llegó el malhechor*,
exposición de Orestes
Hernández

62 *50 en los 50*, muestra
colectiva

63 *Fonemas y morfemas*,
exposición de Ivan y Yoan Capote

PLÁSTICA

Kcho

El visitante que hasta el mes de abril ascienda la alta y fatigosa escalera del teatro "García Lorca", situado frente al Parque Central de La Habana, será sorprendido por un cambio inusitado. La planta superior del edificio de estilo ecléctico (construido en 1914 por el arquitecto belga Paul Belau para sede de la comunidad gallega en Cuba) es el espacio inmenso que ha sido intervenido por el reconocido artista cubano Alexis Leyva (Kcho) para *Sacrificio en la encrucijada*, su más reciente exhibición personal.

Sacrificio... no es una muestra individual común. Y no precisamente por el *background* sonoro que rodea al visitante: los pasos de baile que se ejecutan en las cercanas salas de ensayo y se mezclan al sonido chirriante de algunas de las obras instaladas. A las expectativas creadas por *Sacrificio...* contribuye el hecho, como señala la curadora cubana Corina Matamoros en palabras del catálogo, de que "pocos artistas del patio han sido tan impertinente analizados, y escasas obras examinadas con tanto furor y vehemencia como las suyas".

Abel Prieto, ex ministro de Cultura y escritor cubano, definiría la muestra desde otro ángulo: "se trata de otra versión del 'combate sin término' contra el sinsentido y la dispersión de un gran artista que es al mismo tiempo un gran ser humano y un gran revolucionario".

Con una fulgurante carrera desde los años 90, pero sin una muestra individual sólida en Cuba desde hace varios años, el anuncio de la celebración de *Sacrificio...* desató desde temprano el interés por saber qué escondía Kcho bajo la manga. Nadie podrá obviar el hecho de que su instalación "Regata", expuesta gracias a Lillian Llanes en la Bienal de La Habana en 1994, no solo impulsó en el imaginario visual cubano la (ya dilatada) ecuación *balsa=isla*, sino también contribuyó a modificar las orientacio-

nes temáticas de las bienales internacionales de arte.

La comunidad de críticos, artistas y coleccionistas se preguntaba si la creación de Kcho –dedicado al trabajo comunitario en zonas devastadas de Cuba y en Haití, coordinador de intervenciones urbanas y murales políticos de efímera duración y valor, diseñador de interiores de restaurantes de alto *standing* (Kike and Kcho) y protagonista de frecuentes apariciones junto a líderes de la Revolución Cubana– habría logrado sustraerse del impacto de la fama y el adormecimiento crítico que sacude zonas del arte cubano e internacional, diagnóstico resumido como "síndrome de Ricos, Gordos y Famosos". Sin embargo, *Sacrificio...* se aparta elegantemente de este debate inconcluso, y se adentra en otras zonas de la cultura visual contemporánea.

Ya en la conferencia de prensa, Kcho declaraba que el propósito de esta exhibición era mostrar al público cubano creaciones poco conocidas en la Isla, más que deslumbrar con obra "fresca", como es usual en las mues-

EN LA ENCRUCIJADA

tras individuales. De ahí que –con una excepción, precisamente la instalación que da nombre al evento– la mayoría de las doce obras seleccionadas procedan de los años 2000-2009, y casi todas pertenezcan a la propia colección del artista, como la extensa cantidad de dibujos –muchos creados entre 1989-1994– exhibidos en la sección “Memoria construida”.

Es decir, el operativo museológico desplegado en la sala superior del teatro, con sus textos en pared (pladur), el plegable, el periódico impreso, han sido concebidos con un propósito didáctico o de “reencontro” con el espectador natural de la obra del cubano. El centro de esta puesta en escena es Kcho, quien en los créditos de las publicaciones aparece como creador del concepto y curador. Lo acompaña en este empeño su propio equipo de producción: Kcho Estudio, cuya nómina incluye no solo numerosos asistentes de montaje sino también responsables de proyectos, archivos, relaciones públicas, economía y finanzas, informática, entre otros. Es un equipo creado para dar respuesta no solo a la certificación de su extensa obra sino también a la producción con destino a exposiciones, coleccionistas, galerías y museos de todo el mundo. En este despliegue de la industria cultural cubana, a Kcho lo preceden otros *teams* de propósitos similares también creados en torno a artistas carismáticos y de proyección internacional: Garaicoa, Esterio, Tania Bruguera, Yoan Capote, René Francisco, Los Carpinteros, Arrechea. En estos equipos, algunos más visibles y organizados, otros bajo el principio de *outsourcing*, el artista se distancia generalmente de la fabricación directa de la obra en virtud de sus complejidades técnicas. La autoría individual, “romántica”, es canalizada a través de los procesos tecnológicos, y funciona más como en el británico Damien Hirst o los maestros de los talleres renacentistas. A diferencia de Los Carpinteros o Arrechea, donde la poética de las obras ha asimilado un acabado *high tech*, las piezas de Kcho mantienen la factura “salvaje”, ruda, “tercermundista”, que le caracterizó desde sus inicios.

Kcho es un artista que disfruta del desafío y el esfuerzo físico. Es el tejedor de un dibujo infinito, como si describir los objetos con lápices y creyones fuese su manera esencial de aprehender el mundo, más allá de conceptos e ideologías abstractas. Siempre se ha autodefinido como un dibujante que se proyecta hacia la escultura para construir en el espacio real aquellos artefactos que minuciosamente describe en incontables hojas. “Memoria construida”

(1989-2011) deja testimonio de este quehacer sin fin. Es el nombre con que se define la primera (y una de las más interesantes) secciones de la muestra; una amplia habitación en cuyas paredes cuelgan presillas con incontable cantidad de dibujos (arrugados, estrujados, llenos de tierra, rotos en otros casos) y en cuyo centro una mesa permite abrir pulcros cuadernos de dibujo, marcados con fechas en sus tapas duras.

“Memoria...” es como la fragua de Vulcano, el espacio donde Kcho revela las profundidades impúdicas de su creación cotidiana. Eso sí, es imprescindible colocarse guantes blancos para recorrer los dibujos, lo que constituye un dispositivo evidente de “musealización” de estos. Mientras hojeaba con mano enguantada uno de los grupos en la pared, alcancé a descubrir una obra conceptual: en pleno verano de 1994, Kcho convocaba a una competencia de balseros en los que estos participarían con sus propias embarcaciones.

Es interesante hacer notar esta conciencia museal (*museum consciousness*) o conciencia de coleccionismo (*collecting consciousness*) en un artista contemporáneo, pero este sentimiento puede ser contradictorio en ocasiones. “David” es un muelle flotante de quince metros de largo, hecho con madera y barriles de metal, que reproduce en su diseño una posible versión de la conocida escultura de Miguel Ángel. El video acompañante lo muestra en su emplazamiento original, flotante y majestuoso, en una playa, sirviendo como trampolín, como obra de arte funcional para el disfrute de niños y bañistas. Como obra efímera, perecedera, imaginé que su fin era permanecer eternamente en esa playa azul, batido por las olas y el salitre que poco a poco irían zafando las cuadernas, oxidando los tanques, hasta que el “David” desapareciera devorado por la naturaleza. Sin embargo, Kcho lo ha extraído del contexto original (se aclara, pertenece a su colección privada) para colocarlo en la sala, junto al video, como si se tratara de una escultura a contemplar, como un objeto desfuncionalizado, convertido en un simulacro de sí mismo.

La misma paradoja sucede con “Vive y deja vivir” (2006-2012), acumulación de ladrillos de barro ahuecados por Kcho, quien los presentara inicialmente en la Plaza Vieja durante la biennial del año 2006. En una acción registrada por un videoclip frecuentemente transmitido por la televisión cubana, los habitantes de la ciudad se llevaban presurosos los ladrillos (eran gratis) a sus casas en carretas y bicicletas, devolvían el *ready made*

de Kcho a su contexto funcional. Entre las piezas para *Sacrificio...*, esta obra fue incluida, ahora escenificada (*renacted*) por una pared cubierta con dichos ladrillos, una rampa de madera y una carretilla usadas en la construcción. Es como si las herramientas para-ficcionales usadas en un museo histórico fuesen exactamente aplicables al arte actual. Sin embargo, ladrillos y herramientas de trabajo permanecen como señales mudas de una falsa reconstrucción mientras la pantalla proyecta la documentación viva de la apropiación social.

Como *mise en scène*, uno de los puntos a favor de *Sacrificio...* ha sido sin duda la selección del amplio *container* de estilo ecléctico erigido en los años de la Primera Guerra Mundial, un “texto arquitectónico” sobre el que las obras de Kcho ejercen una violencia discursiva a la cual contribuye sin dudas la decadencia física, la precariedad del edificio, sede del Ballet Nacional de Cuba y los festivales internacionales de ballet de La Habana. La localización de las piezas en este espacio fue realizada por el propio artista, lápiz en mano, mediante la elaboración de numerosos dibujos en los cuales coloca las obras a escala junto a personas, como frecuentemente ha hecho para otras exposiciones en museos y galerías.

Sin embargo, ni en los impresos que acompañan la exposición, ni junto a las piezas, obtendremos la imprescindible información curatorial que suele acompañar las muestras de tesis. Si el propósito de *Sacrificio...* era mostrar obras poco conocidas, era lícito evidenciar dónde se habían exhibido anteriormente fuera del país. Asimismo, el silencio comunicativo que rodea las piezas provoca otras interrogantes válidas: ¿por qué el curador-artista jerarquizó estas y no otras piezas de su extensa producción?, ¿bajo qué presupuestos fue realizada la selección, cuando sabemos que existen obras más potentes?, ¿qué rangos de significados o aproximaciones emotivo-artístico-sentimentales implican las piezas para el artista, que puedan ser compartidas con el público más allá del mutismo y la obviedad usual en cierto arte contemporáneo?, ¿cómo selecciona Kcho las piezas a construir físicamente de la extensa cantidad de dibujos acumulados en los cuadernos, cuando la tinta de los dibujos parece brotar impetuosa, encabritada como la sangre?

El periódico impreso no contribuye a aclarar estas preguntas, no se acerca a *Sacrificio...* en tanto muestra inicial de la propia colección de Kcho (¿estamos ante la fase inicial de un Museo Kcho?), ni echa mano a la innumerable cantidad y variedad de vo-

ces críticas internacionales que han comentado la obra del cubano desde sus inicios, lo cual sería un elemento orientativo útil para el público cubano. Más bien es la voz incuestionable de Kcho, la minuciosa narración de sus orígenes populares y familiares, quien nos acompaña a lo largo de varias páginas, pero se obvian precisamente las motivaciones que generaron la re-presentación de las obras expuestas.

Para Corina Matamoros “más allá de toda circunstancia social aludida en su obra [...] la experiencia del mar en Kcho se decide en el orden de lo absoluto”. Creo que es exactamente lo opuesto: la ríspida tensión creativa, el *sparring* brutal de corto alcance, el cortocircuito revelador entre las marcas de lo cotidiano insular y la trascendencia, es ciertamente lo que colocará a Kcho frente al borde, ante la encrucijada. En los momentos en que ha dialogado/batallado –irreverente y respetuoso desde su circunstancia cubana– con iconos de la talla de Alexander Calder, el rumano Brancusi, el soviético Tatlin o Wifredo Lam, es cuando mayor coherencia ha mostrado. Si *Sacrificio en la encrucijada* es el punto de inicio de otra nueva etapa, ya el tiempo lo dirá. Ahora, por el momento, es la confirmación de que un mito llamado Kcho continúa desatando provocaciones.

Abelardo G. Mena
(La Habana, 1962).
Crítico y curador.

Es interesante pensar que uno de los principales detonantes de la reflexión pueda ubicarse en la perplejidad. En efecto, ambos estados se encuentran profundamente interconectados, pues las primeras respuestas del cerebro a la pérdida de asideros, a la carencia de un ordenamiento racional de los fenómenos, lo son la emergencia de múltiples sistemas lógicos. Pequeños y particulares métodos capaces de dar sentido a las situaciones más dislocadas nos permiten profundizar y, en ocasiones, dar un giro completo a verdades que creíamos cerradas. Es entonces ese momento cero en el que las herramientas aprehendidas de poco nos sirven y comenzamos a elaborar nuestras propias conclusiones. De eso se trata el juego –creo– de dudar y cambiar, de hacer, deshacer y rehacer.

Una especie de desorientación de este tipo me asaltó días atrás en la apertura de la exposición de Orestes Hernández, *Llegó el malhechor*. Mis primeros pasos se tropezaron con un escenario confuso, una secuencia “desconectada” de obras de cualquier índole, que me obligó a rechazar en primera instancia aquello que maliciosamente parecía burlarme. Ida y vuelta, ratos y ratos de andar perdida por la galería solo lograron que pasara de la molestia inicial a la aceptación de mi incapacidad para explicar la muestra, para entender de qué iba todo aquel rollo. Sin dudas, me lo estaba tomando demasiado en serio. Al me-

nos conmigo, Orestes materializaba uno de los objetivos que persigue la exposición, a saber, desestructurar nuestras nociones de lo real y lo irreal, de la obra de arte y su representación.

Por supuesto que reacciones de esta índole están contempladas dentro de la orquestación preparada, ya que la provocación se extiende desde el espacio del propio creador hasta el ámbito de la recepción. Un meticuloso desmontaje de cuestiones medulares al interior de los procesos artísticos, invita a pisar un terreno movedizo, y salir airoso depende de cuán “abiertos” nos permitamos estar.

Todo en la muestra deviene sacudida feroz, una suerte de juego malicioso donde nunca sabemos con certeza si estamos atisbando grandes verdades o atropellando, a golpe de empujones, las entendidas “elementales” nociones de lo artístico. Orestes se deleita en el proceso, sobre todo porque el experimento no es unilateral, también lo implica a él y a sus propias interrogantes. Él cuestiona, se rebela, provoca, se aburre y luego, como es ya clásico en su *modus operandi*, nos arroja a la cara un manajo de resultados sin procesar que siempre terminan dinamitando algo. Al final se ríe, porque sus búsquedas no comportan efectismos, son claras y profundas como las de un niño.

En *Llegó el malhechor* la estrategia de desbalance se articula a partir de recursos como la deshechura, la ambigüedad, lo lúdico, lo desarticulado, lo arbitrario. El resultado: la puesta en

crisis de muchos de los presupuestos ontológicos de la obra de arte. ¿Qué es lo que vemos?, ¿acaso son obras?, ¿bocetos?, ¿qué representan?, ¿qué es lo representado? Los límites se vuelven imprecisos, la pieza terminada se contamina con el ámbito de lo procesual y el objeto resultante emerge como copia de un boceto, del boceto de una obra inexistente. La exposición toda queda signada por el sentido de lo ficticio. Nos es imposible determinar, dentro del ciclo que comporta la obra de arte, a cuál de sus fases asistimos.

El artista nos presenta un producto engañoso a la vez que construye su propio método creativo. Se salta las etapas a su antojo, juega con la historia del arte, con la filosofía del arte, con los artistas, con el público. Una vez más el arte reflexionando sobre sí mismo, pensándose, imaginándose de una manera diferente a como ha sido hasta el último minuto. Orestes gusta de desordenar los procesos, es enemigo de lo racional, de todo aquello que se vuelve maquinal de tanto aplicarlo. Así piensa, crea, actúa y así lo declara en las palabras de su pequeña postal promocional, que deviene manifiesto capital (y bello) de sus concepciones sobre la muestra, sobre la creación. Es quizá este gesto gráfico uno de los pocos guiños que le conectan con cierto espíritu modernista, esto y su afán perenne de cambio.

Él se siente libre de trastocar sentidos, porque sabe que en materia de arte, como en la vida, no existen los puntos finales. De ahí que sus es-

culturas, instalaciones y objetos se posicionen a medio camino *entre el ademán y el acto*, entre la espontaneidad y un deliberado afán reflexivo, entre lo simulado y lo real. Podría pensarse que la historia primaria de la exposición, esa que se regodea en torno a su propio trasvestimiento en la figura del malhechor, a sus fieras enyesadas, inacabadas, grotescas, a sus acartonadas golondrinas, constituye una mascarada gratuita encargada de confundir al espectador con respecto a la verdadera esencia del juego desplegado; sin embargo, este nivel de la muestra, por así llamarle, junto a tantos otros asumibles (instigados o no por Orestes) viene a completar un enmarañado y espontáneo sistema analítico vinculado con la representación de la obra de arte, sus funciones, su relación con el ámbito de la realidad. Automatismo síquico, no obstante, que goza con distenderse en sus propias fabulaciones y poner la soga al cuello de todos aquellos relatos condicionantes de nuestra manera de mirar, entender y aprehender el proceso artístico. La forma en que dudamos acerca del estatus real del espectáculo presenciado se vuelve vital para Orestes, quien insiste en la búsqueda de posibles respuestas, sin importar de dónde provengan. Finalmente, nos quedamos con la duda, ese estado sano y progresista que siempre otorga un voto de confianza a la teoría improbable.

Está claro que buscar en la exposición sentencias absolutas carece de sentido, este tipo de propósitos constituye un absurdo en la época de la archicitada posmodernidad. Sería por demás diametralmente opuesto al espíritu que la anima, una especie de traición intelectual al método empleado. La cosa quedaría entonces así: ...en medio de aquella perplejidad que me embriagó, de todo aquel aparente sinsentido me convenzo de que poner mi cerebro al límite ha permitido el florecimiento de nuevas y diminutas historias, fórmulas, proyecciones, espacios alternativos todos al escenario que conozco. Ha generado también ciertos estados de saturación y, a su vez, una inmensa distensión mental. No quiero precisar qué raros procesos se han operado en mí, no es importante, sin embargo, al dejar la galería y salir caminando por 23 esa noche de sábado, sé que algo ha cambiado.

Daleysi Moya
(La Habana, 1985).
Curadora.

Las maniobras del malhechor

El eminente lingüista y teórico de la literatura Roman Jakobson escribía por el año 1933: “Sin contradicción [entre el signo y el objeto] no hay movilidad de conceptos, ni movilidad de signos, y la relación entre el concepto y el signo se automatiza. La actividad llega a su fin, y la conciencia de la realidad se extingue”. Antes que Jakobson, otros dos fundadores del formalismo ruso, Lev Iakubinski y Victor Shklovski, en el intento teórico de establecer las diferencias entre el lenguaje “práctico” y el lenguaje “poético” –como primera necesidad metodológica en función de perfilar el objeto de estudio de la nueva ciencia literaria que estaban creando–, coinciden en la siguiente distinción, básica y esencial: que la dinámica de la vida cotidiana y la comunicación ordinaria automatizan nuestra percepción sobre el mundo que nos rodea, así como las palabras (signos) que utilizamos para referirnos a él (porque, como diríamos hoy, la percepción de ese mundo es también una función del lenguaje); mientras que el arte se

comporta como ese espacio donde el mundo recobra su ser, y el lenguaje se hace sentir tan material y vivo como la vida misma. En el horizonte de esta tradición teórica que comienza con el formalismo ruso y se profundiza en el estructuralismo checo, el espacio del arte es aquel donde la movilidad, inestabilidad, distanciamiento, corrimiento, entre signo y referente, entre significante y significado, tiende a constituirse en un procedimiento básico, en una condición inherente al uso con intención estética del lenguaje. Porque, para que el efecto de recepción de un mensaje con pretensión artística, provoque una desfamiliarización de la percepción, tanto de la realidad como del lenguaje, se debe atentar, subvertir, los esquemas comunicativos estabilizados, convencionalizados por el uso, o estructurados en sistemas retóricos que responden a intereses ideológicos concretos. La comunicación artística es aquella en la que la ambigüedad estructural del texto, que genera el uso metafórico y metonímico del lenguaje, pone al receptor en una situación de excitación

interpretativa; situación dialógica, hermenéutica, en la que se produce un conocimiento que nace emancipado de la automatización: un tipo de conocimiento que asegura que no se extinga la conciencia de la realidad.

Fonemas y morfemas, exposición bipersonal de los hermanos Ivan y Yoan Capote, que ocupara el espacio de Galería Habana desde finales de noviembre de 2011 hasta comienzos de marzo del año en curso, pareciera ser un ejercicio artístico inspirado en –o empeñado en ilustrar– estas tesis sobre la especificidad del fenómeno arte, con las que el formalismo ruso inauguraba la teoría moderna del arte en los albores del siglo xx. Como se hace explícito en el título de la muestra, en esta ocasión los hermanos Capote toman como objeto de sus reflexiones estéticas, en primera instancia, el lenguaje. Como se sabe, en la lingüística estructural *fonema* y *morfema* son los términos que designan la materialidad del lenguaje, tanto acústica como gráfica. Y es la *materialidad* intrínseca a todo tipo de lenguaje, la condición básica de

que todo sistema de signos funcione como un sistema de representación, eso es, un sistema de significación de la realidad. Entonces, tomar como objeto de reflexión a la materialidad misma del lenguaje, es potenciar al máximo la capacidad autorreflexiva intrínseca del arte –que es lo que hicieron en su momento los diferentes *ismos* de las vanguardias históricas, en especial el cubismo, para romper de forma radical con el ilusionismo de la mimesis que hacía invisible los valores propios del lenguaje plástico.

Ivan Capote trabaja con la materia gráfica del signo lingüístico, convirtiéndola en materia plástica, en la medida en que la manipulación de la representación gráfica de una palabra (morfema) deviene una forma plástica que subvierte el significado convencional del signo en cuestión. Por ejemplo, en “Exergo”, el artificio de rasgar de la cartulina una letra o porción de ella, de cada una de las tres palabras que conforman el conjunto, produce una dualidad de significados, ya que cada morfema se puede leer de dos formas diferentes

A propósito de la muestra

Cuando se realiza una exposición conmemorativa siempre se corre el riesgo de que esta se convierta en una sumatoria inconexa de obras de artistas de disímiles generaciones y tendencias, donde el sentido curatorial parezca ser el propio caos inclusivista. Sin embargo, exhibiciones como *50 en los 50* comprueban que esto no siempre es así. La muestra en cuestión ha sido realizada para homenajear el cincuenta aniversario de la fundación de la UNEAC, institución de notable incidencia en la vida artística del país.

Cincuenta artistas de la plástica se han elegido en consonancia con el número de los años cumplidos. Entre ellos se encuentran quienes han nacido después de la fundación de la institución, así como representantes de los ingresos más recientes. Ciertamente, a toda curaduría le es inherente el proceso de selección, y esta no está exenta de ello, mas se debe tener en cuenta el reto que encierra en sí misma, en tanto es imposible mostrar los trabajos de los miles de miembros de todo el país. Aún así, dentro del número simbólico de creadores que se han dado cita en la galería La Acacia,

están incluidas todas las provincias del país, como una manera de insistir en el carácter nacional de la institución. Entre estas cinco decenas de artistas seleccionados aparecen nombres que han sabido evidenciar la calidad estética del arte hecho en Cuba, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Muchos de los creadores han participado en muestras personales y/o colectivas en la galería de arte Villa Manuela que desde el año 2004 promociona los trabajos de los miembros de la UNEAC. Se ha puesto especial cuidado igualmente en no dejar fuera ninguna de las manifestaciones, y es por eso que confluyen pintura, escultura, grabado, fotografía, instalación y cerámica. Llama la atención la inserción del diseño, como un acto que reafirma el respeto y la estima en que se tiene a este modo de expresión, porque el solo hecho de aparecer como una de las categorías de la Asociación de Artistas Plásticos ya lo reconoce como arte. Asimismo no se puede desconocer la importancia que ha tenido el diseño puesto en función de la promoción de exposiciones y otros eventos culturales, sea en la realización de catálogos antológicos o carte-

les, como se muestra en las piezas de los reconocidos diseñadores Nelson Ponce y Pepe Menéndez, quienes han dedicado sus esfuerzos a demostrar la posibilidad de una convivencia armoniosa entre lo bello y lo útil dentro del campo del diseño gráfico.

Resulta difícil establecer elementos comunes entre tanta diversidad, más allá de los vínculos que resultan de la pertenencia a un grupo común –numeroso por demás–. Sin embargo, es notable el tino de la curaduría y la elegancia de la museografía realizada gracias a la pericia y experiencia de alguien como Lesbia Vent Dumois, la actual presidenta de la Asociación de Artistas Plásticos, que impregna con su espíritu todo cuanto hace.

Las temáticas que son abordadas por las piezas también son heterogéneas como lo es nuestro escenario artístico, que se nutre del imaginario popular así como de la historia del arte nacional y universal. No obstante, es posible advertir con mayor fuerza la presencia de los temas religiosos y raciales, como lo demuestran los trabajos de René Peña, Olazábal, Diago; las problemáticas de género, en los “Resguardos 2 y 3” de Aimée García,

“Las trampas del interior” de Lidzie Alvisa o “Piel de conejo” de Rocío García. Se debe resaltar la notable presencia femenina que en gran medida ha formado parte de los grupos de todas las épocas de creadores, sobre todo y con mayor fuerza, en la posrevolucionaria. También hay obras que reflexionan en torno a la historia nacional, como los “Diagramas pictóricos” de Adrián Rumbaut y otras que incorporan el lenguaje publicitario, aunque cada una a su manera y desde perspectivas disímiles, para abordar dicha temática, como “Esso” de Kdir López y “Coke Route” de Ernesto Javier Fernández. Están presentes a su vez, abanderados del lenguaje abstracto como Manuel Comas y Andy Rivero. Es significativa la multiplicidad de maneras para abordar los temas en cuestión, que van desde la seriedad más apabullante,

50 en

Consanguinidad entre *Fonemas y morfemas*

dada la variación en una de las letras que integran la palabra. Así, “arma” se transforma en “alma”, “we’re” en “we’ve”, y “wake” en “make”. Como se ve y lee, en cada transformación, sobre todo en la segunda y tercera, el corrimiento de sentido que se desliza entre un signo y otro, se carga con el cometido de una apelación subliminal: *somos* muchos, muchos más, y *tenemos* motivos, sueños, esperanzas, para *despertar* y *hacer*, quizás un poco más, por nuestro futuro común. Por supuesto, lo que acabo de escribir es mi lectura personal de la obra. Por contigüidad, cada término me remite a un universo referencial (otros significantes y otros significados) que desborda y a la vez potencia, el sentido estable (convencional) de cada

pasando por la ironía, hasta la jocosidad que, sin caer en la banalización de la obra, es representativa de una de las características de nuestra idiosincrasia; así lo demuestran piezas como “Ochún y Changó” de Reinerio Tamayo.

50 en los 50 es un escenario donde la pluralidad emerge como característica esencial y es, al mismo tiempo, uno de sus principales logros. La exposición constituye, indudablemente y a pesar de la necesidad de incluir solo a unos pocos, un muestrario que da fe de la diversidad de lenguajes que forman parte de la producción plástica cubana contemporánea.

Chrislie Pérez

(La Habana, 1985).

Especialista de la Galería Villa Manuela.

una de las palabras; y de la relación, la articulación que como receptor establezco entre cada una de las expansiones referenciales, es que se genera el sentido que llena mi interpretación. El lector atento se habrá percatado de que esta obra funciona, de forma explícita e intencional, como una lengua en miniatura: como en el sistema de la lengua, cada uno de los signos de este conjunto se definen por lo que no son; basta con que el receptor perciba la variación de una letra en la palabra, para que se produzca una diferencia de significado. Pues, como hubo de sentenciar el padre de la lingüística estructural, “en la lengua no hay más que diferencias”. Dado el *carácter arbitrario del signo lingüístico* (no existe un vínculo natural, esencial, entre signo y referente, ni entre signifiante y significado, si no que se trata de un vínculo convencional, de una norma cultural), relacionamos cada palabra con un significado propio porque así nos fue enseñado; pero las palabras no tienen el poder de significar algo por sí misma, de manera esencialista, lo hacen debido a que su materialidad (fonema o morfema) es diferente a la del resto de los signos que conforman el sistema de la lengua. Es el juego de diferencias lo que hace posible la movilidad del sentido al interior del sistema. Ivan Capote explota estos conceptos básicos de la lingüística para producir metáforas, corrimientos de sentidos generados por la manipulación de la regla del juego de diferencias; que al ser activado por el receptor, se expande hacia afuera, hacia el contexto de referencias en el que cada cual desenvuelve su existencia. Como todo artista empeñado en no permitir que se extinga la conciencia de la realidad –de mano de la automatización–, Ivan lucha contra las relaciones estables, definitivas, interesadas, entre significantes y significados.

Por su parte, Yoan Capote usa la materia fónica como un componente esencial de los artefactos e instalaciones que construye. Trabaja el elemento acústico ya sea como sonido o ausencia de este; ausencia que puede ser dada como evocación, o corporizada mediante la sustitución del sonido por otro elemento físico. Esta última variante es la ensayada en una obra como “Demagogia”, la cual consiste en un lavamanos de bronce, con forma de oreja humana, instala-

do en la galería con servicio de agua corriente y accesorios correspondientes –como un jabón–, para que los asistentes puedan lavarse las manos y refrescarse el rostro con un poco de agua fresca. Aquí el elemento *sonido*, que es el que asociamos de manera automática con el pabellón auricular, es sustituido por el elemento *agua*; y el signo icónico *oreja* es trocado en otro signo (lavamanos), mediante el cambio de función al que lo ha sometido el artista –función que se concreta en el uso práctico que le da el público a la obra. De manera que el *signo oreja* al comenzar a desempeñar la función práctica del *signo lavamanos*, también se carga con su referencia; por lo que comenzamos a percibir la oreja como un artefacto por el que se escurre el agua residual, contaminada. Y es en este punto donde entra el título de la pieza a jugar un papel decisivo en la cristalización del sentido. La sustitución de un signo por otro conlleva aquí una metáfora inevitable: de la misma manera en que se escurre el agua sucia por un lavamanos, se escurre por nuestras orejas la contaminada materia fónica de la *demagogia* –en cualquiera de sus variantes. Si prolongamos la metáfora por contigüidad metonímica, entonces podemos asociar los sistemas albañales hacia los cuales drenan los lavamanos, con nuestros sistemas síquicos: lugar de recepción de toda la inmundicia léxica que produce la sociedad en su conjunto; etc., etc., etc.

Un ejemplo de cómo es usado el sonido como componente esencial de una obra instalativa es “Feedback”. Esta es una pieza de mucha fuerza visual, que arrastra la mirada hacia sí, cual telaraña pegajosa. Precisamente es eso lo que construye Yoan, una telaraña, una red, un tejido rizomático confeccionado con estetoscopios. De la red se prolonga hacia afuera un rizoma que termina en el audífono característico de este tipo de artefacto médico. Este audífono, que es el único del conjunto, corona un pie de micrófono que se encuentra sobre una pequeña tribuna. Hay que subir al estrado y llevarse el aparato al oído, entonces quedamos conectados, literalmente, a una red que bombea un sonido: el sonido opaco, ronco, cadencioso, de la vida. Esta obra provoca una experiencia estética visceral, el latido que nos golpea en el oído se funde con el latido que nos golpea en

el pecho. Es casi un pecado insolente argüir una hipótesis interpretativa que pretenda monopolizar la vastedad de sentidos con que puede ser llenado un hecho artístico de semejante lirismo visual y conceptual. Solo quiero apuntar algo que me parece esencial: el gesto de sustitución sígnica que también se implementa aquí –dispositivo de amplificación del sonido (micrófono) por dispositivo para escuchar mejor el sonido (audífono)– insinúa una metáfora, eso es, una subversión, una inversión, de la que pende el futuro en el presente histórico. Es tiempo de subir al podio para escucharnos, de manera horizontal...

Por supuesto que muchas más obras de esta exposición, que por demás contó con dos ediciones consecutivas, merecen ser comentadas, mas los editores suelen ser intransigentes con el espacio asignado... Los hermanos Capote siguen consolidándose con éxito tanto en el contexto del arte cubano contemporáneo como en el internacional, sobre todo porque no descuidan la movilidad de conceptos, que es la movilidad que comienza gestándose al interior mismo del signo: umbral desde el cual se abre toda nueva posibilidad de conciencia sobre la experiencia de lo “real”.

Hamlet Fernández

(Cabaiguán, 1984).

Profesor y crítico.

¹ Lev Iakubinski escribe: “[...]pueden imaginarse (y existen) otros sistemas lingüísticos, en los que la finalidad práctica retrocede a un segundo plano (aunque sin desaparecer por completo) y los formantes lingüísticos adquieren un valor propio (*samotsennost*)” (*Sobre los sonidos del lenguaje poético*, 1916), Apud Boris Eijenbaum: “La teoría del método formal”, en Nara Araújo y Teresa Delgado (comp.): *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)* Universidad de La Habana, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 2003, p. 57. Por su parte, Victor Shklovski en su célebre ensayo “El arte como artificio” (1917), lo expresaba así: “La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. ‘Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido’. Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte”, en ob. cit., p. 33.

Libre estoy, vine de lejos

Nicolás Hernández Guillén

Ha sido largo y áspero el camino en que aún andamos hacia la plena igualdad de negros y blancos.

Cuando en 1886 las autoridades coloniales decretaron finalmente la abolición de la esclavitud, miles de esclavos se vieron lanzados de golpe y porrazo al duro oficio de ser hombres libres. Carecían de recursos materiales y en su gran mayoría también de la instrucción que les permitiera vender su mano de obra como calificada. Así se vieron obligados, de improviso, a procurar su sustento y cobijo y el de sus familias.

Aunque negros y mulatos constituyeran una significativa mayoría de las tropas mambisas, cientos de ellos, luego de grandes méritos en el campo de batalla, lograron grados de oficial y varias decenas de generales negros y mulatos comandaran brigadas, y divisiones blanquinegras en los combates de esa guerra, la república constituida en 1902 no cumplió ni remotamente con los ideales de igualdad y justicia que les habían convocado.

Uno de aquellos oficiales fue Nicolás Guillén Urra. Legó a sus hijos, especialmente a Nicolás, la vocación cívica y una gran devoción por Antonio Maceo y otras destacadas figuras de nuestras gestas independentistas, entre ellas Rosa La Bayamesa, capitana del ejército libertador, negra, a quien Gómez y Maceo admiraron y reconocieron, aunque hoy lamentablemente es muy poco recordada.

Por ese legado y por su cercanía a Lino D' Ou y a Juan Gualberto Gómez, Nicolás Guillén hizo del conocimiento y la comprensión cabal del mestizaje cultural que nos caracteriza como nación, del enaltecimiento de las contribuciones de los africanos y sus descendientes a la conformación de nuestro perfil definitivo, de la reivindicación del hombre y la mujer negros y de la lucha contra los prejuicios y la discriminación vinculados al color de la piel, tema central de su

prosa sustancial y de su extraordinaria creación poética.

Se entiende entonces que la conmemoración de su aniversario 110, se acompañara de la recordación del doscientos de la conspiración y muerte de José Antonio Aponte y del centenario de la protesta armada y la masacre del Partido de los Independientes de Color. A todos estos temas estuvo dedicado el VIII Coloquio Festival de Música y Poesía "Nicolás Guillén". El espíritu que animó nuestras reflexiones en torno a estos asuntos procuró que meditásemos también en las consecuencias que aún conservan en nuestra vida social.

Entre los que se preocupan por estos temas, que todavía son lamentablemente pocos, hay consenso en que el período especial, que conmocionó a la sociedad cubana, puso de manifiesto la persistencia entre nosotros de prejuicios, discriminaciones e inequidades vinculados al color de la piel.

Desde hace un par de décadas el tema de estas desigualdades ha ido ganando espacios en el quehacer de nuestros investigadores sociales y en las reflexiones de algunos de nuestros intelectuales. No es que sea suficien-

te proceso de consultas y búsqueda de consenso con toda la sociedad cubana, no se traduzcan en mayores desigualdades económicas o de cualquier índole vinculadas al color de la piel.

También hay acuerdo sobre el carácter de constructo cultural del concepto de raza y de todos los prejuicios que sostienen las ideas y las actitudes discriminatorias en relación con este asunto. Aunque la necesidad de llevar a cabo modificaciones significativas en nuestro sistema educacional, en particular en la enseñanza de la historia, encaminadas a situar en su justo lugar nuestra herencia cultural africana y las enormes contribuciones que en la construcción de la cultura y la nación cubanas y de sus riquezas tuvieron los descendientes de los esclavos africanos, se ha planteado desde hace varios años en las instancias de mayor autoridad del país, el criterio generalizado es que no ha habido avances sustanciales.

A ese propósito puede contribuir la revaloración de figuras como las de José Antonio Aponte, hombre de pensamiento y de acción, que unió su suerte a los grandes oprimidos de

su tiempo y asumió los más elevados ideales que podía proponerse entonces: la emancipación de los esclavos y la independencia de Cuba.

Jesús Menéndez, el gran líder de los trabajadores azucareros, comunista, negro, cuyo centenario transcurrió el pasado año con excesiva modestia, es otro ejemplo.

El tema que más expectativas despertó y convocó mayor audiencia fue con mucho, el centenario de la protesta armada y la masacre de los Independientes de Color. Ello probablemente se explique por el silencio que, salvo notables excepciones, rodeó estos acontecimientos hasta fecha relativamente reciente.

En los últimos tiempos, en diversas ocasiones, incluida la Conferencia del Partido, celebrada el pasado enero, Raúl nos ha convocado a hacer cada vez más democrática y participativa nuestra sociedad. Entiendo que se trata de que nuestros ciudadanos, tengan un rol cada vez más activo y protagónico en el análisis de los problemas que les afectan y en la búsqueda y puesta en práctica de soluciones a esos problemas. Nuestra cuestión "racial" es uno de ellos.

Soy un negro...

te, pero ya es algo. Y se han ido poniendo en evidencia algunas de sus manifestaciones concretas. Negros y mulatos quedaron otra vez en desventaja para posicionarse en los nuevos contextos. Eso hace pensar que debemos preocuparnos y ocuparnos porque las transformaciones económicas que el país se propuso llevar a cabo como resultado del VI Congreso del PCC, precedido de un amplio

Entre todos tendremos que adelantar, como quería Nicolás Guillén, la llegada del color cubano. Un color cubano en cuyo seno hallen cabida amorosa e inteligente la diversidad y la riqueza de nuestro espíritu. De eso se trata. ●