



En un rincón, con un libro



LUIS ÁLVAREZ
ÁLVAREZ

CON VOZ
PROPIA



Besmar. *El Filo de la Navaja* (2008)
100 x 150 cm. Óleo lienzo

En un rincón, con un libro

Luis Álvarez Álvarez

Editorial Cubaliteraria

Con voz propia

2019

Título: *En un rincón, con un libro*
Edición: Mayté García Vázquez
Corrección: Jesús David Curbelo
Programación: Rubiel Labarta
Diseño de cubierta: Dariagna Steyners
ePub base 2.0

© Luis Álvarez Álvarez, 2019
© Sobre la presente edición: Cubaliteraria, 2019

ISBN: 978-959-263-190-8

Cubaliteraria Ediciones Digitales
Instituto Cubano del Libro
Obispo 302, entre Habana y Aguiar, Habana Vieja, La Habana

editorial@cubaliteraria.cu
www.cubaliteraria.cu
www.facebook.com/cubaliteraria

*In omnibus requiem quaesivi,
et nusquam inveni
nisi in angulo cum libro.*

(Busqué la tranquilidad por todas partes,
y nunca la hallé sino en un rincón con un libro)

THOMAS KEMPIS

MÍNIMO PREFACIO

Los textos que siguen, sin orden cronológico, son reflexiones de simple lector más que ejercicio exegético. Han sido modos de hallar, a veces, reposo; otras, consuelo. Quizás, alguna vez, búsqueda de la dicha pequeña, indestructible, que es la lectura.

Generosamente acogidos por la editorial Cubaliteraria, son también un diálogo conmigo mismo, con esa secreta felicidad que arranca de mi infancia, de acogerme al silencio mágico de un rincón, con un libro.

LUIS ÁLVAREZ ÁLVAREZ



Besmar. *Libertad bajo palabra* (2017)
143 x 200 cm. Óleo lienzo

PRIMERA PARTE

CONVERSAR CON EL OTRO

Carlos Martí: rescatar el esplendor de la laguna

Diálogo intenso y autocomunicación, confluencia de rostros, experiencia vital, angustia plena, *Pífano del rey*, de Carlos Martí, alcanza sin duda una intensidad muy infrecuente en la poesía cubana de los últimos años. A la vez, constituye un periplo del poeta sobre su trayectoria hasta hoy, en el cual se retoma la imagen del pífano, que había sido perfilada ya en uno de sus primeros libros, *En las manos nuestras*, de 1980, para convertirse en un símbolo de la propia identidad. De aquí resulta una de las características más fuertes de *Pífano del rey*: su muscular orientación intertextual. Se trata de un texto desarrollado en torno a un vehemente sujeto lírico no solo por la frecuencia con que el yo jalona la expresión, sino sobre todo por la devoradora subjetivización de todos los componentes del universo que el poeta levanta desde el examen —y, por momentos, la apelación dramática— de todo su entorno.

Pero al índice lingüístico de la reiteración de una primera persona, se incorpora otra marca que señala con mayor énfasis aun el carácter de concentración enamorada en el propio texto que va siendo construido. Me refiero al atormentado empleo de la segunda persona, que incluso caracteriza el cierre estremecido del poemario: «Pífano porque anuncias al aprendiz que llega a rescatar el ensueño. Con los ojos cerrados serás un árbol y una pequeña rana y hasta el incienso que solo el torbellino de los locos ven».¹ Se revela, así, todo el libro como la entrañable peripecia de un hombre sobre sí mismo, de manera que este periplo desgarrado se condensa en una visión peculiar: el hombre como parte de sí mismo, el ser como trofeo de su experiencia, la vida propia como síntesis, sagrado recordatorio de sí mismo, *token* que resulta tanto signo del propio yo, como ceremonia ensimismada: «Es un sueño medio muerto, pero nunca —o casi nunca— duerme, me dije al verme escapulario en ese Otro espejeante».

Todo el discurso lírico del libro despliega un sentido de profunda comunicación, cuya esencia a la vez de autoexamen, confesión y diálogo, lo acercan de modo simultáneo a la vibración de la vida cotidiana, pero también a la entraña de la carta, a la esencia —a la vez dramática y musical— del oratorio sagrado, de hecho, a la oración a secas y, en lo más hondo de la fluencia de estos versos, al conjuro. Hay, entonces, una imantación poética de especial carácter en *Pífano del rey*, cuyo timbre dramático se hace evidente en momentos capitales del texto, como este en que el monólogo recóndito se revela

incluso desde el instante previo, donde se impone el sosiego a quien escucha: «Me voy a reír: haga silencio el mundo / Con esa risotada suya del no verme».² Por otra parte, la confrontación del sujeto lírico con otra fase de sí mismo, con una otredad abandonada, dejada atrás en el transcurso mismo del vivir, enfatiza esa voluntad autocomunicativa:

Ahora voy a ser el otro. Voy a dejar

Mi vida en un acecho. Voy a despreciar

El sexo, la mirada, el icono del ser. Voy

A dejarme morir en el intento de la suerte.

Vengan a despreciarme la locura y el tal otro

*Que nunca se despide de mi yo.*³

La energía de la autocomunicación se levanta como una interna volcadura del sujeto lírico, donde la arrasadora vehemencia del tono se vincula con la factura misma de un verso en lo esencial hirsuto, sin morosa destilación, en atormentada y verista espontaneidad, y no se excluye la cadencia, pero sin retocar su acerba irrupción primera; ni se evita el tropo, pero sin pulimento final de su acabado. Tal vez, entre los empinados, ásperos textos de este libro, uno de los más estremecedores sea el siguiente:

Casi señoreando el Malecón, yo soy el agua.

Somos los graves mensajes de sus muros;

Un azul agraviando la mucha estirpe

Con la costumbre apretada en el pincel,

Porque las campanas se maquillan flameantes,

Y hacen frescos de esperanzas, en esa Mar.

Soy la mágica ceniza de la duda. El pavor

De un muro líquido frente a la piedra del vivir.

Me voy a ser morada. Y si vengo es un error,

La porfía indiferente y torpemente acuosa

Del pez agravando y eligiendo mi por qué:

Adquiero que sin travesura, ya soy la pesadilla:

Y soy un mundo en la ciudad del tanto salitre

Que nos marea en la idea y vuelta de su tropel.⁴

Véase cómo este soneto libremente difuminado —como ciertas esculturas que, Rodin mediante, permanecen enclavadas todavía en el duro bloque de mármol que les ha proporcionado su apoyo y su sustancia— se organiza a partir de versos —pivotes— esenciales, desde los cuales el sujeto lírico estructura el cuerpo general del poema. Hay versos de cumplida perfección armónica —«Somos los graves mensajes de sus muros»—, mientras que en otros el hallazgo de una imagen resonante no impide al poeta insistir en su voluntad de comunicación, de manera que no se detiene, moroso, en la cegadora belleza de una metáfora, sino que aniquila su autonomía en aras de sostener, viviente en su hispida naturaleza, la angustiosa fluencia del monólogo: «Soy la mágica ceniza de la duda. El pavor».

No le importa al poeta la gracia inmanente de su hallazgo —el hombre como polvo de incertidumbre, sustancia macerada capaz de conjurarlo a sí mismo—, y no detiene el poema en la centelleante metáfora, sino que continúa con un vocablo que, perteneciente al verso siguiente, es asimismo una presencia ominosa, un contraste con el despegue de belleza metafórica. No, no es la encerada superficie del discurso lo que interesa a Carlos Martí, quien, no obstante, tiene aliento de sobra como para sostener el difícil, interminable aliento de un verso como «Me asombra el alimento de las olas repitiéndose».⁵ De este modo de expresión lírica ciertamente brutal, emana la violenta franqueza, la actitud de desasirse de lo estricto literario; y de la misma fuente proviene la impresión de muscular autoafirmación que produce el texto en el lector. De la recepción de tales versos habría que advertir ahora que resulta incómoda: el poeta nos coloca en una situación ingrata, que Levin calificara como «la complejidad de la posición comunicativa del lector real que interviene en el incómodo papel de “tercero de

más” que escucha a hurtadillas una conversación no destinada a él o que lee una carta ajena». ⁶

Ahora bien, esa misma atmósfera de desazón en que el lector es colocado, lejos de aislarlo de un texto cuya circularidad —en lo epidérmico, no en lo sustancial— parece girar en torno al sujeto lírico, nos arrastra a una especie de *tu quoque* que nos obliga al autoexamen matizado por ímpetu quemante de la voz lírica. Él mismo lo dirá en el poema final del libro: «Es Pífano, tan real y anunciante como el criado de los ángeles. Un sarampión de las bisagras en su frac armonioso y torvo. Es el Yo más bien anunciador del Nosotros». ⁷ De modo que el encierro monológico en que parece transcurrir el libro, haciéndonos sentir como fisgones, como mórbidos *voyeurs* de una correspondencia secreta y lacerada, no era más que el largo preámbulo —casi el libro todo— hasta lograr la participación voluntaria del receptor en el círculo mágico de un autoanálisis de absoluta lucidez atormentada, porque Pífano: «Es la palabra plomiza del insomnio y una emboscada de orgasmos rugosos». ⁸ Y en este texto último, aparece una imagen imprevista del Pífano: ya no es meramente el intérprete; en este instante final y decisivo, se nos revela que es algo más allá: es el instrumento mismo, de inquietante voz aguda, cuyo sonido hiriente nos defiende al revelarnos su secreto:

Y es el árbol que muere y resucita, casi anegado

Entre las gotas lluviosas de tu cuerpo;

Las ramas abren la flor de una noche ámbar

En los caminos espléndidos del ojazo cósmico.

No digamos que nace y muere ese confín

Aparentando el mundo. Esa gota del amor

Siempre jubiloso de la simple naturaleza. ⁹

En su deslumbrante desenlace, *Pífano del rey* nos revela que su discurso poético contiene un entresijo abisal. Pues hay una apariencia de sombrío ensimismamiento, que en realidad es un despliegue, un rescate, una visión singular de la más extraña luz, reflejo del reflejo, vida que puede ser vivida en verdad cuando es ya experiencia y sufrimiento asimilado, incisiva como la claridad lunar en la laguna. Así, *Pífano del rey*,

lejos de ser un libro encerrado en el yo del poeta, en su eficacia dialogante deviene obra abierta que se empina en nuestra propia lectura, donde se abre, fructifica y se transforma en un *nosotros* hiriente, inmediatez de sangre y resonancia, imán que nos arrastra a compartir su angustia, su fe y su eco interminables.

Otro de sus textos, *Libro de enamorar*, en primera —pero tal vez no fundamental— instancia, en una antología de poemas de Carlos Martí. Ese término, que debería, como en el caso de esta obra, señalar una tónica esencial —la configuración de un volumen de características especiales, con una determinada proyección semántica, que en sí misma es nueva, aunque no todos los textos sean inéditos—, ha devenido entre nosotros una especie de palabra de erróneo matiz editorial y, por tanto, vacía de la resonancia mayor que originalmente ha tenido en sentido literario en tanto selección con un sello distinto y propio.

Con venerables ancestros ya en la Antigüedad grecolatina, este tipo de libro se remonta a una práctica compartida en principio por las literaturas eurooccidentales y asiáticas. El vocablo mismo suele asumirse, de manera epidérmica, como derivado de dos términos helénicos: *άνθος*, ‘flor’ y *λέγω*, ‘seleccionar’. En realidad, tal etimología es superficial, porque *άνθος* no significa solo flor, sino también «lo mejor, lo más excelso; fuerza, vigor, plenitud, colmo».¹⁰ Aquí estriba la diferencia capital —hoy tan soslayada—, entre *antología* y *compilación*, que difieren por completo. En la primera, el criterio de selección no solo es regente, sino que *forma parte del texto* y es tan intenso, que matiza la significación misma de los textos parciales incluidos, para empinarse hacia un suprasignificado.

En la segunda, el criterio de selección funciona como evaluador de cada texto en sí mismo, y no como modelador de una nueva estructura: el compilador, desde luego, elige lo que sitúa en el cuerpo general del libro, pero no se involucra como creador. Un cuerpo de textos académicos tiende a ser —con excepciones, claro está— una compilación, que puede ser fácilmente desmembrada de nuevo en sus partes, porque no se procura una unidad esencial, sino una nueva divulgación. Una antología es una obra peculiar. La vana identificación entre estos dos conceptos, es un riesgo y un indicio de incultura lectora. Sobre estos matices, en el caso de *Libro de enamorar*, es preciso regresar aquí más adelante.

Desde luego, una antología —y más si la realiza el propio autor— es una construcción formada a partir de un *fundamento de lectura y también de construcción*, un punto de vista que rige toda la arquitectura de un libro que se conforma con microtextos que pertenecen a otros libros, perspectiva que se establece a partir de criterios diversos, por ejemplo, histórico-culturales —para lograr un libro que da cuenta de una época, o de la evolución de un elemento discursivo, una perspectiva conceptual, e incluso un género, a través de varios períodos y de su tratamiento por diversos autores.

Otro principio selector es el de configurar un libro que reúna textos diversos sobre un tema determinado. No son los únicos: hay, también, la antología que permite visualizar el crecimiento de un autor a partir de focalizar un elemento de todo el *corpus* de su obra. En todos los casos, se trata no de la acumulación mecánica de una serie de textos, sino de *la escritura de un libro en sí y por sí*, organizado no solo desde unas coordenadas en cierta medida exteriores a la selección misma —en la medida en que las gobiernan en función de una nueva organización—, sino de *una nueva creación en sí misma*. Las artes plásticas, sobre todo a partir del siglo XX, enarbolaron el *collage* como un modo nuevo de ejercicio estético.

Frente a una antología, se leen tanto los textos incluidos, como su manera singular de estructuración y, sobre todo, el modo en que el antólogo ha leído para configurar un libro que también, en buena medida, es personalmente suyo. Por eso cuando Lezama creó una antología de la poesía cubana, no solo se encuentra en ella un recorrido mural por la producción lírica nacional, sino también una manera de leer y de instituir el universo poético de Cuba, que son específicos de Lezama, tan suyos como *Paradiso*. Por eso toda antología cabal constituye no solo un nuevo libro, sino que nos permite asomarnos a un *colmo*, un rebosamiento más allá de los bordes, pues la antología se configura con todo lo que, de algún modo intangible, sobresale, en un juego esencial entre el límite y el desborde.

El libro de enamorar es, en este sentido de vibración entrañable, una antología en toda su extensión. Si cada antólogo es escritor de su macrotexto, aunque no incluya en él ni una sola línea propia, una antología creada por el propio autor es, con mayor intensidad aun, un libro nuevo suyo, en el cual conforma de modo peculiar un específico universo. Por esto, *El libro de enamorar*, es, desde luego, un poemario diferente de aquellos de los que provienen los poemas incluidos —de hecho, se ha espigado de toda la

trayectoria del autor: *El hombre que somos, En las manos nuestras, A finales de siglo, Te llamaré Logor, Aquí la sombra es luz, Rara avis, Pífano del rey*, pero también se incluyen poemas aun inéditos—. Asumido así, interesa menos al lector identificar de dónde se origina cada uno de los versos, que percibir la orquestación en que todos confluyen.

Asociado, desde su título mismo, a una esencial imagen del amor, *El libro de enamorar* evoca ante todo un matiz de reverberación interna: el diálogo del ser, su fascinación profunda por los nexos impalpables que, potencia suma del hombre en su más genérico sentido, pueden establecerse con el universo. A veces nuestro tiempo aparece brutalmente desgajado de la atracción profunda que Platón advirtiera en su modo deslumbrante de intuir el principio mismo de lo erótico: necesidad de integración y completamiento, angustia y sed que se proyecta no solo —ni tanto— hacia un polo específico, sino hacia la aventura de repletar una oquedad aniquiladora. De aquí que la alusión del título a la ingenua —o sabia tal vez— costumbre folclórica en Galicia, donde los enamorados intercambian una simple hierba como talismán de confluencia de amor.

En *El libro de enamorar*, los poemas asumen este rito; en calidad de tal, los versos no son mero enunciado de una conmoción interior, son sobre todo una entrega del sujeto lírico, además de conexión con el mundo. Es ese el sentido de un poema que, por la vía de lo tangible, es ante todo captación de una imagen no carnal ni palpable: la vibración misma de la patria en su sentido de atmósfera, amniótica referencia a los orígenes que nutren al sujeto lírico y, siempre, al poeta Carlos Martí.

La meditación (neo)barroca en Lezama

La primera cuestión a tener en cuenta en la relación de Lezama con el barroco, se refiere a su voracidad de lector. Basta un examen somero del interesante estudio de Carmen Suárez León sobre la biblioteca de autores franceses que acumuló el autor de *Muerte de Narciso*, para comprender que sus vínculos con el pensamiento y las artes del barroco fueron muy intensos.¹¹ Figuran allí las corrosivas *Memorias* de Louis de Rouvroy, duque de Saint-Simon, diversos estudios sobre Descartes¹² y Pascal —que constituyen sustento de muchas ideas lezamianas—, pero también las obras de estos filósofos. Asimismo, se localizan obras de Fénelon, de La Bruyère, de Corneille, de Bossuet —prácticamente completas—, el célebre estudio de Vossler sobre Racine o el de Sainte-Beuve sobre Port-Royal, ese polémico centro del pensar francés en el siglo XVII.

Puede suponerse cuánto incluía su biblioteca en lo que se refiere específicamente al barroco español, base de sus estudios sobre Quevedo y Calderón, pero también referencia estimuladora de la presencia temática del barroco hispánica en su poesía, como en los poemas de *Dador* referidos a Quevedo y a Gracián. Su interés por el barroco se inicia muy temprano, y se evidencia con toda nitidez en su *Muerte de Narciso*, extraordinario poema sobre el cual ha testimoniado su hermana Eloísa Lezama Lima que, aunque fue publicado en pocos años más tarde, había sido escrito ya en 1932.¹³ La primera mitad de esa década da testimonio de sus primeros pasos en busca de una renovación estética y creativa. En 1935 escribe «Otra página para Arístides Fernández», cuyo sentido transformativo ha sabido captar muy bien Remedios Mataix:

Lezama se propone construir un puente sobre la ruptura vanguardista cubana y sus derivaciones —consideradas por él superficial «hipertrofia polémica», «horticultura de la pereza», «desarraigado eco de escuelas europeas»— y emprender su propia transgresión, en nombre de una estética que opone la inclusión a las exclusiones vanguardistas, para crear un «espacio órfico» frente al «paréntesis desmesurado» de la Vanguardia, que «tenía que atolondrar o desesperar a los que venían después, que, imposibilitados de toda tregua, tenían que trazarse de nuevo una continuidad invisible».¹⁴

Ha comenzado, pues, la ruta hacia la fundación de una estética. En 1936, un artículo sobre Luis Cernuda contiene una afirmación acerca de Góngora, deslumbradora por su proyección futura en el pensamiento lezamiano, que se lanzaba ya hacia la construcción de un universo poético de sello por completo personal: «El cosmos poético del cordobés sigue viviendo con una convidable virtud asertórica».¹⁵ De modo que la irrupción de *Muerte de Narciso*, en tanto obra de transformación de la poesía cubana, se acompañaba de su cartesiana meditación sobre la esencia de lo poético en su contemporaneidad. He aquí las bases que colaboran en el desciframiento de la paradójal clarividencia mostrada por el gran poeta Vicente Aleixandre al escribirle a Lezama en 1950:

Usted está a la cabeza de ese movimiento admirable de escritores distintos, acusados, con bulto personal, entre los que destaca su poesía mayor, rasgadora de tanta sensibilidad en esa isla de la que todo ese grupo [*Nota: Aleixandre se refiere a Orígenes*] parece la más visible y encendida estela, ¡qué poesía entrañada, ahondadora la de Ud.! Poesía que cava en el alma y quiere zahondar las últimas revelaciones, estableciendo ante los ojos del lector, las más radicales relaciones, las que resuelven en descubierto destino esa misteriosa unidad que solo el poeta profundizador conoce. Conoce y entrega, que esto es lo admirable y lo verdaderamente definitorio.¹⁶

Vale la pena detenerse en la breve epístola de Aleixandre. Ante todo en ella, el escritor español comienza por identificar la originalidad —*distinto, acusado, personal*— del destinatario de su carta. Si Aleixandre hubiese asumido a Lezama como un pasivo epígono de su propia generación, es de suponer que no hubiera enfilado así su elogio. En segundo lugar, el autor de *Espadas como labios* enfoca a Lezama en su total relieve de *poeta pensador*. Me adscribo con placer a este término de María Zambrano teniendo en cuenta que, contra lo que han supuesto diversos artistas e intelectuales en épocas diversas, la creación artística comporta, en grado de cambiante densidad, un componente reflexivo de incalculable enjundia; me refiero al carácter experimental imprescindible en el proceso de creación artística sobre el cual Iuri Lotman expresó:

Todos los aspectos de la creación artística pueden ser concebidos como variedades de un experimento intelectual. La esencia del fenómeno, subyacente al análisis, consiste en un sistema de relaciones impropio a él. Además, el acontecimiento de la creación artística sucede como una explosión y, por

consiguiente, tiene un carácter impredecible. La impredecibilidad (la imprevisibilidad) del desarrollo del acontecimiento se constituye como si fuera el centro compositivo de la obra.¹⁷

Tal acierto en cuanto a percibir el carácter hondamente renovador de Lezama, no puede resultar, por lo demás, extraño en un artista como Aleixandre —impulsor de la generación del 27, y también por completo trascendente en su influjo sobre la siguiente *generación del 50* (me refiero a los que en España se agrupan bajo esta denominación), en particular en uno de mis poetas más entrañables, José Manuel Caballero Bonald—, que había leído varios de los ensayos de Lezama y, a través de ellos, constatado el alcance de su voluntad de meditar sobre la poesía a partir, a la vez, de un examen hermenéutico de las más variadas fuentes, pero también sobre la base de una estremecedora introspección estética, capaz, en efecto, de hacerlo visualizar la unidad enigmática de la cultura y el arte en el espíritu.

En 1937, su ensayo «El secreto de Garcilaso»,¹⁸ da cuenta del interés de Lezama por la indagación sobre el arte poética, y de su creciente fascinación por el barroco. El título de ese texto, y su primer epígrafe, «Extraño Garcilaso», modelan el punto de vista desde el cual Lezama aborda al gran poeta renacentista. Se trata de captar qué resonancia contemporánea tiene este escritor:

Garcilaso convertido en pastilla se ha quemado, pero sus aspirados vapores han motivado efectos contradictorios no previstos por Lopillo. Clarísimos vapores recogidos por romanceados y por cultos, y lejos de ser una ostentación o un lujo intraspasable para una específica casta poética, ha sido la más especial coincidencia, una de las más extrañas detenciones en que se ha planteado distintos equilibrios y conjugaciones.¹⁹

Es posible asumir ese comienzo como un eco de la convergencia que, en la generación del 27, se había introducido entre la vertiente neopopularista y la perspectiva de revitalización de Góngora. El ensayo en cuestión no es un mero homenaje a Garcilaso de la Vega, antes bien, se trata de una indagación en busca de un personal concepto de la poesía, el cual aflora ya en el primer párrafo del texto: «Ya sabemos que la poesía no es cosa de exquisitos ni de acuario impresionista, sino de íntimo, entrañable centímetro taurobólico, de diluir lo marmóreo y objetivo para que penetre por nuestros poros, de disolver nuestro cuerpo para que llegue a ser forma».²⁰ La tendencia a percibir en la

poesía española polos opuestos —el *humus* popular y el refinamiento exquisito—, era cuestión del momento en la década del treinta en todo el mundo hispanoamericano. Es interesante comprobar que Dámaso Alonso también se había formulado, como problema teórico-estilístico, la relación entre Garcilaso y Góngora, que él contrapone, además, a Ronsard:

Para mí, el soneto que más mueve es el de Ronsard. Ordinariamente, la crítica francesa ve en Ronsard (y en la Pléiade) sobre todo al poeta que mira al pasado, al resucitador de formas antiguas (Odas, etc.). Yo no sé si me equivoco, pero Ronsard me produce, muchas veces, una extrema sensación de modernidad. Así, en el primer cuarteto del famoso soneto: *Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle...* Es esto, quizá, lo que entre todos estos sonetos del lugar común ausoniano me le hace preferido. Algo inefable. O, por lo menos, algo que yo ayer no supe bien explicar. Es un sentido de intimidad o de verdad. En el soneto de Garcilaso, o en los de Góngora, el tema mismo, o la descrita belleza de la mujer, es lo más importante; en el de Ronsard hay una palpitación cordial, una representación vívida y humana de ese futuro de la amada que en Góngora y Garcilaso se expresa en fórmulas generales [...] Hay, en fin, en el soneto ronsardiano un sentimiento casi romántico, en el pensamiento de la ausencia del poeta: *Je serais sous la terre, et fantôme sans os / Par les ombres myrteux chercherai mon repos...* Dejo, pues, aparte el querido soneto de Ronsard. Y tomo el de Garcilaso y los dos de Góngora. Me arrojó a decir que entre el uno y los dos veo todo el contraste entre Renacimiento y Barroquismo. ¡Qué peligrosas estas generalizaciones!²¹

Nótese que Dámaso Alonso parece insinuar —así prefiero considerarlo— que el contraste entre Garcilaso y Góngora no encarna de modo exacto una oposición entre los dos movimientos a los que pertenecen. Lezama opta, también, por negar esa artificial contraposición clasificatoria, en una argumentación que, por cierto, es más clara y enjundiosa que los apuntes de Dámaso Alonso para una conferencia que debía impartir:

Vossler ha eliminado tan dispareja ingenuidad, consistente en dos tipificaciones, en dos expresiones poéticas opuestas. Un mito absorbente y pertrechado de esencias populares en Lope, y un mito de delicias exclusivas o de cámara secreta en la que se ha operado el vacío absoluto en Góngora [...] Ya vemos al Góngora

adolescente atraído hasta la parodia por los romances moriscos de Lope. Ya vemos cómo se va filtrando en lentas incursiones la manera culta en gran número de dramas y de comedias de Lope. La influencia popular nutría a Góngora, un afán mantenido favorecía en Lope, la aspiración a un estilo donde la palabra se bastase. Esta vena secreta de Góngora a Lope, quizás nos den la primera palabra del secreto de la coincidencia de escuelas y aun de simples maneras en Garcilaso.²²

De modo que lo esencial de este ensayo no es el examen crítico de Garcilaso, sino la reflexión acerca de la confluencia de estilos: Garcilaso habría, por tanto, sentado las bases germinales para el despliegue formidable de la poesía en castellano en el siglo XVII, a partir de haberse ajustado genialmente a un ambiente cultural que lo contextualizaba; Góngora, en cambio, crea y es impulsado por su propio orbe poético.

En tal sentido, un segundo epígrafe establece la distinción entre estos conceptos, la cual tiene alto rango en la poética lezamiana, y, en particular, en lo que en ella está marcado por una fascinación por el barroco: la idea del orbe poético como una totalidad, una estética que constituye el humus del poeta, quien, al mismo tiempo, es creador de un mundo —«Formado por el poeta el orbe poético es arrastrado por él»—;²³ en cambio, el ambiente poético no es propiamente creado por el poeta, sino que este se ajusta a él como verdadero líquido amniótico. Al mismo tiempo, subraya aun más su convicción de que, en el decurso de la poesía hispánica, el paso del estilo renacentista al barroco no es un corte brutal, sino una imperceptible transición. Apunta Lezama:

Debemos distinguir orbe poético de aire pleno, de ambiente poético. El primero comporta una señal de mando por la que todas las cosas al sumergirse en él son obligadas a obediencia ciega, aquietadas por un nuevo sentido regidor. Orbe poético —ya en el caso de Góngora, ya en el de la mística del siglo XVI— que se va apoderando de las cosas, de las palabras, quedando detenidas por la sorpresa de esa aprehensión repentina que las va a destruir eléctricamente para sumergirlas en un amanecer en el que ellas mismas no se reconozcan. Animales, ángeles y vegetales, fines en su impenetrabilidad, en su sueño desesperante, son dentro de la red de un orbe poético, medios ciegos por la impetuosidad de la nueva unidad que los encierra. Góngora es sin duda no un barroco, en el sentido de ser arrastrado por una fuerza poético-religiosa que nace sin resignarse a

constituirse en expresión, como familia de sirenas que pudiesen vivir sin respirar. Es un barroco posrenacentista.²⁴

«El secreto de Garcilaso» se encamina hacia la visión del barroco como una fluida resultante, unida por vínculos profundos y enigmáticos con diversos ambientes culturales. Lezama ha leído ya a Eugenio d'Ors, intelectual que, en el mundo de habla castellana, se interesaba intensamente por el problema del barroco:

[...] Ors traza con justeza la línea de las filiaciones: Lorena, Turner, los impresionistas. Igualmente quisiéramos nosotros encontrar pareja continuidad de Garcilaso a Góngora, a Bécquer, a la actual mística de sensualidad corporal whitmanesca, de escondida resolución neoclásica, de flordelisadas ramas hiladas en Góngora y deshiladas en el sueño y en los médanos.²⁵

Con Eugenio d'Ors se siente compatible Lezama, en particular en cuanto a la noción de las confluencias de diversas manifestaciones artísticas. En junio de 1938, subraya esta misma noción en su texto «El acto poético y Valéry», pero que alcanza ya, también, a la ciencia: «La matemática inspirada, nos deja un reverso inefable, donde desembocan otros, que no se ocultaban para confesarnos, como Walter Pater: *all arts approach the condition of music*».²⁶ La multiplicación y afluencia de saberes culturales se dirige, en estas ideas, hacia un núcleo cuya esencia es la complejidad. Hay aquí, también, una perceptible inclinación, apenas enunciada, pero tangible, hacia perspectivas barrocas de nuevo cuño, pues, como ha señalado Omar Calabrese:

[...] el orden del arte no es único e inmutable, sus sistemas pueden ser irreversibles e indeterminados. Y no solo el orden del arte, como se ha visto, sino todo el orden de la cultura. El universo cultural se nos presenta fragmentario y originado por estructuras contradictorias que conviven juntas perfectamente. Algunas siguen la ley del descarte de la norma. Otras se producen por disipación; pero estas últimas son actualmente cada vez más numerosas y distinguen, en el fondo, el gusto de nuestra época.²⁷

A 1938 corresponde «Del aprovechamiento poético», presidido, desde su mismo comienzo, por la perspectiva pascaliana del movimiento, a partir de la cual retoma el problema de la confluencia de dualidades: «Clásica desesperación filosófica, síntesis de todo dualismo, resuelta unidad de las antítesis».²⁸ Y luego comenta: «La posible crisis

poética la vamos encontrando en esa imposibilidad de despego, de no bifurcación en caminos transitados o infieles». ²⁹ Este brevísimo ensayo transparente, con absoluta determinación, la conciencia de Lezama sobre la crisis que, en las primeras décadas del siglo XX, experimentaba la poesía:

Si se elimina la vía iluminativa, el estado poético, como han pretendido Valéry y Jorge Guillén, la poesía queda reducida a una especial combinatoria. Todas las combinatorias han perseguido más la síntesis que la unidad, y así uno de los aspectos más subrayados de la crisis poética actual está en la búsqueda de una síntesis con respecto a escuelas y modos de la sensibilidad, y no de la unidad que nos haga habitable la ingenuidad de un nuevo paraíso. ³⁰

De mayo de 1939 es el ensayo «Calderón y el mundo personaje», cuya filiación barroca no estriba solamente en el tema escogido —más adelante, en su obra ensayística, Lezama dejará constancia de que Calderón era menos apreciado por él que Góngora. Como en otros momentos de su reflexión sobre artistas barrocos españoles, no deja de apelar a sus lecturas de Pascal, más aun en este ensayo donde el componente teológico es particularmente intenso. Una primera cuestión es abordada, como si fuera tal vez una irónica broma sobre el sentido profundo del tema de este ensayo y aun de otros suyos:

Así Dios, dice el padre Garasse, citado por Pascal, concede aun a las ranas la satisfacción de su propio canto. En el tipo hispánico es frecuente este hablar y este eco que producen una complacencia inalterable. Palabra y eco que pueden marchar paralelos a los ligerísimos círculos del insecto, que pueden ser también un buen pechazo de enfrentamiento a lo divino. Después de todo nadie se ha atrevido con la antología de las conversaciones consigo mismo. Pudieran ser deliciosas o terribles, pero serían casi siempre idénticas. ³¹

Lezama configura un sintético panorama de la evolución del auto de fe en la literatura española, pero en él focaliza la polaridad entre el individuo y el universo, entre lo terrenal humano y la divinidad, de modo que se asoma a la dramaturgia sacra de Calderón desde la perspectiva de una polarización brutal:

Esta consideración del Mundo como personaje [Nota: en *El gran teatro del Mundo*, de Calderón] supone a la persona que habla una confianza orgullosa que se ve forzada para establecer el diálogo a situar en la otra ribera la existencia

simbólica de ese Mundo personaje. El Mundo y el yo, escisión violenta en el tipo hispánico, que alude a ese Mundo personaje como a un Dios impreciso e indomeñable que nos envía su aliento fogoso y sus cornadas.³²

Esta visión del personaje del Mundo como un monstruo es, desde luego, una interpretación correcta en sí misma: el sensual desbordamiento del barroco católico es una característica más que reconocida. Lezama se atiene al texto calderoniano de *El gran teatro del Mundo* cuando señala que en esa obra los roles se distribuyen de la manera siguiente: «[...] yo el Autor, tú el teatro, y el hombre el recitante».³³ Pero toda la lectura directa de la pieza de Calderón desemboca en una reflexión sobre su intenso sentido barroco, que muestran al autor de *Muerte de Narciso* dueño de las sutilezas de uno de los estilos más complejos —por una variedad que el ensayista no deja de subrayar— de toda la historia de la cultura, de modo que puede indicar ya, con plena claridad, su convicción acerca de la supervivencia —la polémica eternidad— del estilo barroco, cuyo vínculo con la cultura cubana resulta finamente señalado en el cierre joyante del ensayo:

El Concilio de Trento penetra en la obra de Calderón de una manera apretada y apretadora. ¡Qué manera tan especial de rayar el diamante y qué nervios tan neutros, pero buenos conductores de su fuego templado! Sabemos que de ese Concilio Tridentino, el estilo jesuítico aunado a la voz imperial, salió uno de los momentos más católicos, nítidamente universales, del estilo hispánico de más polémica eternidad. El barroco jesuítico va a unificar el ornamento con la agónica responsabilidad de la doctrina de la justificación. La forma variable del barroco italiano del XVII, por ejemplo, en el maravilloso Bernini, va a presentar problemas de morfología artística antitéticos del barroco jesuítico, donde la sequedad de sus ejercicios éticos acaba por producir una forma muy cuidadosa de sus mañas y florescencias. La tremenda voz de la sequía final se oirá de nuevo en el barroco calderoniano llevado hasta el estilo jesuítico de nuestra Catedral: responsabilidad con lo transitorio y justificación frente a la muerte.³⁴

El breve ensayo «Conocimiento de salvación» está fechado en septiembre de 1939. Es una meditación sobre la necesidad del conocimiento humano, idea a partir de la cual Lezama deriva su discurso hacia el correlato de este, la palabra, de manera que el eje del

texto es el conocer poético. Aparece, en la obertura de esas páginas transfiguradas una de sus más penetrantes definiciones de la poesía:

He aquí que el hombre está rodeado de una inmensa condenación inanimada. «La tierra estaba desordenada y vacía y las tinieblas estaban sobre el haz del abismo». Pero el Espíritu Santo y la luz fueron penetrando en las cosas. Es decir, que frente a las cosas tenemos un apoderamiento progresivo: el conocimiento; y una condenación regresiva: el tiempo. Conocimiento y tiempo constituyen en el hombre la gracia y el *fatum* que en las entretelas arman su carreta de la muerte. El conocer poético se separa del conocer dialéctico que busca tan solo el espejo de su identidad.³⁵

Es significativo que en este ensayo la reflexión sobre la esencia de la poesía se despliegue a partir de que Lezama convoque al gran poeta Claudel —cuya imantación por el barroco es bien patente en obras como *El zapato de raso*— y lo asocie con un artista trascendental como Paul Cézanne, figura esencial del post-impresionismo y, también, puente del siglo XIX hacia la pintura de la centuria siguiente. En efecto, la revalorización, más aun, la conceptualización misma del barroco como tendencia del arte —posiblemente uno de los aspectos más complejos de su estudio sea la relativa a las características específicas de su definición—,³⁶ parte sobre todo de la reflexión teórica acerca del impresionismo.³⁷ La percepción lezamiana es, ya, de carácter integrador, de modo que confluyen poesía y pintura hacia una visión unitiva, en la que no deja de apuntar una crítica a Valéry, figura cimera de la poesía pura:

Claudel, que tanto nos recuerda el reino pictórico de Cézanne, aunque se sumerja en la artesanía gótica de una apetencia religiosa, se mantiene fiel a su centro sustancial más que al intelecto o a los instintos —pecado de Valéry o de los surrealistas—, queriendo apartarse del fracaso postrenacentista del arte localizado en el contorno roto o en la línea muerta.³⁸

Parece posible inferir de sus palabras una posible percepción de impulsos de la entraña misma de la poesía, sujeta en esa década del treinta a una necesaria transformación en Cuba —y no solo en ella—. Es posible interpretar sus palabras como una sensación de que el acto de transfigurar la expresión lírica tiene otras coordenadas que las que, hasta ese momento, habían venido trazándose:

Todos los grandes intentos poéticos contemporáneos, desde la poesía pura hasta el surrealismo, no son otra cosa que un esfuerzo desesperado por prolongar la percepción de temporalidad rapidísima, o trocar el estado sensible —ocupado, según Schiller, en mantener al hombre dentro de los límites del tiempo—, en ajustada percepción. Esa soñada dialéctica cualitativa de Kierkegaard no será acaso el sentido de la coincidencia de percepción y estado sensible, una de las formas del conocido claudeliano, gótico, medieval. Con muy otro sentido renacentista ha hablado este poeta del conocimiento vital, poético. Vivir, concluye, es conocer.³⁹

Es significativo que en uno de sus diarios, apenas un mes después de haber escrito ese ensayo, Lezama se muestre aun ensimismado en la meditación acerca de los vínculos entre la poesía y el conocimiento. En la entrada del 18 de octubre de 1939, hay una extensa reflexión en tal sentido sobre el filósofo Descartes, hombre del pleno barroco histórico.⁴⁰ Poco después, el día 24, desarrolla con más extensión su propia manera de comprender la poesía, y por esa vía formula una seria crítica sobre la poesía de Neruda, entonces —1939— en plena entonación vanguardista. Es perceptible en Lezama una implícita negación de la poesía sujeta a una dinámica centrípeta, que se concentre en formas de lenguaje sujetas a un tono epocal; hay, pues, un indicio de su voluntad de ser independiente de las vanguardias:

El desacierto en poesía puede contribuir a la integración del sentido de poesía. Sin embargo, el acierto es mucho más peligroso, está siempre atraído por la suma de los aciertos homogéneos. Eso lo observamos en muchos de los poemas de Neruda. Recuerdo que uno de sus más populares poemas nos habla de «sábanas de almidón y concreto». Aunque la malicia con que está colocado el segundo de los adjetivos, tiende a debilitar la estrofa, se puede tolerar como final de párrafo poético, hecho, desde luego, con cierta astucia rápida. Pero como el poema termina hablando de «palomas de acero y esperanza», vemos que hay un solo verso creado, y que el otro es un mero calco que ostenta la pobreza de no haber sido recorrido y salvado por el acto de nacer.⁴¹

Ese mismo mes de octubre, anota en su diario unas líneas sobre el problema del artista contemporáneo en términos de una necesidad de luchar contra una *mentira primera*. Es imposible inferir de esas breves palabras una conclusión cabal, pero, sin duda, hay que

advertir que en ese momento su diario concuerda con determinadas ideas del ensayo «Conocimiento de salvación»: se precisa la comprensión de la poesía como un modo especial de conocimiento, está relacionado con el modo de concebir el tiempo y el espacio, y, también, el propio acto de conocer. Está en ese momento por completo inmerso en la lectura de Descartes, tanto que el 7 de noviembre del 39 insiste en una sola acotación: «Por todo lo anterior debo de leer y releer a Descartes».⁴²

La fascinación por este filósofo del siglo XVII parece estar asociada a su atormentada comprensión de que es preciso alejarse de la poesía marcada por el surrealismo: «Oigo una cancioncilla de un melodismo fácil, pero nada repugnante. Se me ocurre este verso de un surrealismo elementalis [sic] y muy recusable: en la siesta el gladiador amanece palmera».⁴³ En esa línea, días más tarde identifica determinadas resonancias cartesianas en la poesía de Valéry, a quien, por lo demás, asocia directamente con otra voz fundamental del barroco francés: Blaise Pascal, en la medida en que, según advierte, para ambos el vacío es fundamental.⁴⁴ No es un comentario irrelevante que Lezama identifique al gran poeta del siglo XX con su antecesor, filósofo del barroco francés. Omar Calabrese ha hecho notar, con razón, la importancia de lo que Severo Sarduy hubiera llamado la *retombée* —nueva aprehensión, innovador recobro de un elemento de la cultura— del tema del vacío. Señala el semiólogo italiano:

Los retornos de la Nada se han sucedido en la historia del pensamiento filosófico como, después, también del estético, y siempre han mantenido su carácter barroco. Basta pensar, como justamente observa Ossola, en el *Capitán Nemo* de Julio Verne. Hoy en día parece haber vuelto un nuevo apogeo no tanto de la Nada, como de su versión barroca más sofisticada, es decir, el tema de la llamada «anihilatio».⁴⁵

El tópico del vacío en Valéry es también asociado por la meditación lezamiana con el pensamiento de Descartes. En una anotación del mes siguiente, 12 de noviembre, Lezama expresa una variación para él fundamental entre el vacío de la reflexión barroca del siglo XVII, y la del poeta francés contemporáneo:

La recurrida frase de Valéry, en la que alude a que se encuentra situado *entre el vacío y el suceso puro*, está inspirada en las siguientes frases de las *Meditaciones metafísicas* de Descartes: «y me veo como en un término medio entre Dios y la nada, esto es, colocado de tal suerte entre el Ser Supremo y el no ser».

De lo que resulta una diferencia de matices a favor de Valéry. Ciertamente es que resulta un tanto áspero y disonante llamarle a Dios suceso puro. Sobre todo después que la filosofía aristotélica tomista, había acuñado para tal menester la expresión acto puro. Esta última tiene cierto linaje imperial mientras que suceso puro parece estar hecha para ser tragada por el tiempo, como cualquier suceso periodístico.

Mientras que reemplazar la nada por el vacío, arroja no tan solo una diferencia de delicadeza a favor de Valéry, sino hasta de piedad muy cristiana.

Sin embargo, Valéry y Pascal, que para un juicio ligero parecerían enemistados, usan siempre la misma palabra: el vacío.⁴⁶

Es revelador el ensimismamiento estético-filosófico de Lezama en relación con el vacío como concepto que, como enlace de transparencias, vinculaba a su juicio el pensamiento del siglo barroco francés y la poesía de Valéry, concentrada en reflexiones sobre el ser humano y su saber. En primer término, hay que subrayar que no se trataba de una mera fascinación erudita y ajena a la realidad cultural cubana. Por el contrario, es un síntoma del profundo interés del autor de *Muerte de Narciso* por la situación nacional. Luego del estremecedor final del siglo XIX en la isla, la situación general del país había sido en las siguientes décadas en grado sumo lacerante. Resulta significativo que una de las primeras voces que en la poesía cubana ensaya una reacción ante el panorama desolador del país, José Manuel Poveda, caracteriza el ambiente cultural de su época también con referencia al vacío. Fue en su brillante alegato poético, «Palabras de anunciación», donde Poveda declaraba en 1913:

No vengo a insistir actualmente en las tachas de vacuidad, vulgaridad e impotencia que tantas veces he señalado contra la literatura de mi país, y contra los que la vienen cultivando. Aquellos que han tenido el acierto prudente de fijar su atención en la pugna iconoclasta y renovadora en que estamos empeñados los escritores orientales, conocen los motivos en que hemos fundado la oposición sistemática que hacemos a los moldes y a los hombres de nuestro ayer y nuestro hoy líricos.⁴⁷

Nótese que la primera característica negativa que señala Poveda es la condición de vacío de la producción poética de comienzos del siglo XX en Cuba. Es esta situación la

que sirve de acicate a la batalla que emprenden Regino Boti y él en su búsqueda de renovación creadora no de la creación lírica solamente, sino de toda la cultura cubana. Cuando Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía* valora la situación de la poesía nacional luego de la guerra del 95, advertía con razón: «La ausencia de finalidad, el descaecimiento de las fuerzas teleológicas de la nación, es el veneno que secretamente empieza a corroer el alma de nuestros poetas».⁴⁸ Al examinar el conjunto de los afanes y realizaciones de Boti y Poveda, Vitier agrega:

Lo que les faltó fue una visión de la realidad y una incorporación de la cultura que hiciera posible esa especie de fundación de la ciudad desde la palabra; un centro unitivo y una amplitud de radios que lograra el círculo mágico de la fortaleza en el desierto.⁴⁹

En efecto, no bastaba la estricta identificación del vacío para instaurar una nueva y salvadora etapa de la creación cultural en el país, dado que, más que inaugurar un tiempo nuevo, esos poetas cerraron, con indudable brillantez, pero también con los límites que, como portadores de determinadas esencias del desgarrado Modernismo nacional, encerraron su producción literaria. Por eso hay que ratificar el juicio de Cintio Vitier: «La poesía de Boti y Poveda enarca bizarramente su momento, pero es una poesía sin futuro».⁵⁰ De esta situación nacional proviene la insistente reflexión lezamiana sobre el concepto de vacío. De aquí que se consigne en sus *Diarios* otra cavilación acerca de este, en la cual puede advertirse ya una conquista conceptual para su propio quehacer creador en las circunstancias de su patria:

...«Pues el error no es una pura negación», dice Descartes. He ahí una frase que nos puede ayudar a establecer una primera diferencia entre el vacío y la nada. La nada quedaría como la pura negación. Mientras que el vacío sería un error manifiesto, bien un error nuestro, por falta de adecuación a ese vacío o bien un momentáneo error del mundo exterior.

Ver el vacío como el error pero no como el enemigo de toda creación. La nada es imposible, mientras que el vacío puede ser salvado, penetrado algún día por la luz, por alguien: hágase.

La nada solo pasa frente a un espejo que reproduce a la nada. El vacío, por el contrario, es el abismo de las primeras páginas de *Biblia*. Hay hasta un haz del abismo, es decir, un vacío definido, apretado por la garganta.

La nada sería un castigo irredimible; mientras que el vacío parece referirse a que el conocimiento todavía no es infinito, pero puede ser tocado por la gracia, y entonces.⁵¹

Esta fascinación lezamiana por el concepto de vacío como ligado al error y no a la absoluta nada, lo acompaña de manera permanente. Años después, en una anotación de 1945, consigna una frase de Gracián que debe de haberle provocado resonancias en el mismo sentido: «La primorosa equivocación es como una palabra de dos cortes, y un significar a dos luces».⁵² También de ese año es una concisa nota: «Bromeamos con ciertas cosas, porque para los griegos y los católicos no ser significa ser la nada».⁵³

Su visión, a la vez filosófica y estética, del vacío como desacierto, subraya su meta de alcanzar una victoria esencial, a nivel de la poesía, pero también de la cultura toda, sobre la deshabitada cultura cubana en las primeras décadas del siglo XX. De aquí la importancia suma del examen de Lezama sobre el pensamiento cartesiano. No es entretenimiento de erudito, sino laboreo fundamental del artista en busca de una sustentación estético-cultural. No en balde ese mismo 12 de noviembre de 1939 escribe sobre la relación impalpable que advierte entre Descartes y los fines del movimiento surrealista: está buscando, sin duda posible, una *nueva lectura* de su propia época. Por esa vía se está aproximando —más que a las aportaciones concretas del barroco histórico— a una percepción de hondura especial. Cintio Vitier percibe ese apetito fundacional de una manera incisiva a partir del primer verso de *Muerte de Narciso*:

No nos sorprendía, era ya una familiaridad ganada sin esfuerzo por él y para todos, con el tiempo original de la fábula y, a través del cuerpo del poema, con la incorporación barroca de ese tiempo. Un tiempo original, es decir, un verdadero principio. Nuestra poesía, como si nada hubiera ocurrido, tomaba contacto, soñadoramente, con el anhelo mítico inmemorial que estaba en la imagen renacentista de la isla y, poniéndose al amparo de la virgen que es fecundada por el rayo de luz y de los pacientes oros de los transcurros naturales, comenzaba de nuevo matinalmente su discurso. Si *Espejo de paciencia* encuentra el contraste

barroco de lo mitológico y lo indígena, *Muerte de Narciso* se sitúa en la naturaleza mítica de la abierta encarnación barroca.⁵⁴

Ahora bien, se trataba de una *retombée* del barroco, pero muy diferente a la que ejercieron, como sello y arma de renovación, los poetas de la generación del 27 que tanto impactaron en el ambiente literario cubano de la década del treinta. Cintio Vitier lo advirtió de manera intuitiva y categórica:

Basta por otra parte contrastar el gongorismo gitano de Lorca o los ejercicios retóricos de Alberti en homenaje a Góngora, con el verso de *Muerte de Narciso*, para comprender que estamos muy lejos de los fenómenos literarios de influencia, derivaciones o revalorización. La libertad y apertura de la palabra de Lezama en este poema, nos avisaban ya oscuramente sobre un barroquismo que no era el previsible.⁵⁵

Ahora bien, la percepción intuitiva del crecimiento barroco que Lezama estaba modelando para la poesía cubana, se comprende mejor a partir de los afanes que tanto sus ensayos como sus diarios ponen de manifiesto: no se trataba de una orientación inconsciente o impensada, sino de un esfuerzo titánico de ahondamiento creativo en la tradición, dirigida a una meta tan excepcional como la de *desbordar el vacío*. De aquí la febril cuanto personalísima aventura gnoseológica de la que sus *Diarios*, tanto como sus ensayos, dan parcial testimonio dinámico. Ha sido Fina García Marruz quien con mayor penetración ha descrito ese proceso esencial del poeta:

El tema de la «imago» —pues prefiere hasta en el término latino o griego la cercanía de las fuentes— y su relación con el cuerpo; de lo inexistente —que no es lo mismo que lo fantástico o irreal— y su relación con lo que «debe» realizar su ser y ocuparlo, es, quizá, el tema central de toda su búsqueda de un conocimiento y aun de una ética, por la poesía.⁵⁶

La apelación a lo poético como instrumento del conocer, es una selección inmutable a lo largo de su obra toda. La demostración por completo rematada y nítida, sin embargo, no era el centro de su interés cognitivo; este, por el contrario, fluye por cauces de captación intuitiva a partir del examen del arte a partir de una fragmentación identificable con lo que, más tarde, Omar Calabrese consideraría una de las características de las zonas importantes de la crítica en la era neobarroca, se trata, para el semiólogo italiano, del

proceder estimativo según en el cual se focaliza un fragmento, pues este «[...] es generalmente una porción presente que remite a un sistema considerado por hipótesis como ausente».⁵⁷

Lezama era imantado por la complejidad de la existencia como enigma al cual solo se tenía acceso a través de determinadas vías y, sobre todo, modos de percepción — ejemplificados, de modo en verdad estremecedor, en el pasaje en que interpreta un recuerdo de Esteban Borrero sobre Casal—;⁵⁸ había en él una frecuentación del misterio que tenía, sin duda, raíz principal en un catolicismo adensado por la lectura teológica. Esto se refleja directamente en su modo de ejercer la crítica, sobre el cual añade Fina García Marruz:

Para Lezama, probar algo exhaustivamente era hacerlo ininteresante. El conocimiento estaba para él más cerca de ese «toque delicado» de San Juan de la Cruz, capaz de despertar en nosotros una cadena de resonancias. Todavía nos parece oír su matinal saludo: «¿Qué tal de resonancias?», que se desentendía, risueño, de lo que se desplazaba demasiado en el sucedido inmediato, para extraer de él algún fragmento que solo se le hiciera discernible al proyectarlo un poco más allá. La infinidad marina del conocimiento parecía exigirle, más que el deseo de abarcarlo conceptualmente, el de ser penetrado por ella: buscaba arrancarle, como a su tiburón de plata, un bocado paladeable que le permitiera conocer por incorporación, robar una rama y convertirla en flauta: es decir, no la creía accesible por una explicación, sino por una modulación equivalente.⁵⁹

Por eso mismo, su voracidad meditativa no puede ser mensurable: alcanzamos apenas a avizorar la multiplicidad de ese apetito de comprensión cultural, en busca de interrelaciones diversas entre diversos componentes de la filosofía y el arte del barroco histórico. De aquí su anotación de julio de 1940 acerca de que el pensamiento de Spinoza había sido relacionado con ese eje expresivo principal que fue el claro-oscuro en la plástica barroca.⁶⁰

Uno de sus más brillantes y reveladores trabajos, «Julián del Casal» (1941) contiene una de las claves de su consideración ensayística sobre el barroco. Ante todo, se devela aquí su personalísima manera de entender la crítica como confluencia de conocimiento, axiología y estética, voracidad que engueta de manera minuciosa y selectiva:

[...] la crítica se puede trocar en creación, no en capricho, apegarse a invisibles orígenes sin olvidar la corrección, sus ajustes. No se trata de confundir, de rearmar de nuevo uno de aquellos *imbroglios* finiseculares y volver a lo de la crítica creadora. Sino de acercarse al hecho literario con la tradición de mirar fijamente la pared, las manchas de la humedad, las hilachas de la madera, inmóvil, sentado; que ya entraña la calentura y la pasión en ese absoluto fijarse en un hecho, dejar caer el ojo, no como la ceniza que cae, sino deteniéndolo, hasta que esa cacería inmóvil se justifica, empezando a hervir y a dilatarse.⁶¹

No se trata de una banal justificación de su apasionado estudio de Casal. Antes bien, constituye una advertencia sobre la perspectiva histórica —en el sentido creador que Lezama asigna a la historia misma— que considera necesaria para las culturas latinoamericanas en su complejidad de entramado. Por eso añade a renglón seguido:

Una sucesión de reyes y tres edades pueden servir, pero en América, la crítica frente a valores indeterminados o espesos, o meras secuencias, tiene que ser más sutil, no puede abstenerse o asimilarse un cuerpo contingente, tiene que reincorporar un accidente, presentándolo en su aislamiento y salvación. Así, quien vea en el barroco colonial un estilo intermedio entre el barroco jesuítico y el rococó, no le valdrá de nada lo que ha visto, hay que acercarse de otro modo, viendo en todo creación, dolor. Una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad, nadie la ha regalado, sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado. Creador, creado, desaparecen fundidos, diríamos empleando la manera de los escolásticos por la doctrina de la participación.⁶²

Lezama deja sentado su total rechazo al cuantitativismo enfebrecido que tanto marcó las tendencias críticas emanadas de la filosofía y la sociología positivistas, y las hizo tan incapaces de calibrar la grandeza de Casal: «Nuestra crítica —tan absurda y municipal para juzgar el hecho poético— se contentaba con presentarlo como un afrancesado más o cualquiera. Pero ese reparo ofrecido en esa forma era radicalmente innecesario».⁶³

Cabría, lamentablemente, agregar que mucho de esos lastres han venido perdurando —solapados o no— hasta el siglo XXI. Por el contrario, su preferencia atiende de manera ensimismada lo cualitativo, pero en términos de la interrelación de factores diversos, que confluyen en la obra de arte y permiten al crítico percibirla —si se me permite emplear este término semiológico— como una cámara de ecos; en efecto, Lezama habla

en este ensayo de la necesidad de atender al « [...] misterio del eco». ⁶⁴ Y añade de inmediato: «Como si entre la voz originaria y el eco no se interpusieran, con su intocable misterio, invisibles lluvias y cristales». ⁶⁵ Es en esta zona de su texto que retoma el imán del pensamiento cartesiano, al cual acude para hacer evidente que no se trata de negar lo cuantitativo, sino de percibirlo en su transfiguración hacia la cualidad —ética, estética, cultural— en el proceso de recepción del arte, que es, en su perspectiva, una metamorfosis realizada por el receptor:

[...] Baudelaire podía soportar con una gran elegancia, el peso de una gran tradición. Todo en él parecía desenvolverse dentro de esa amalgama indefinible, en que lo cuantitativo es ya cualitativo, momento estudiado por Descartes, y en que, según su frase, la ceniza se convierte en cristal. ⁶⁶

El énfasis, a nivel estético, en los procesos de metamorfosis, entra también, a juicio de Omar Calabrese, ⁶⁷ en el conjunto de rasgos que caracterizan la percepción neobarroca, todo lo cual está relacionado con una manera peculiar de enfocar el proceso gnoseológico:

La *discreción* de ciertas cosas de otras en la continuidad de la naturaleza depende, en conclusión, también de la instauración de determinados puntos de vista sobre el mundo, que lo hacen más o menos pertinente. Ciertos aspectos del mundo puede reconocerse solo porque existe aquél y no otro gusto de la investigación y del descubrimiento. ⁶⁸

Su texto sobre Casal, por lo demás, vuelve a trazar una línea impalpable de transmisión, algo a manera de eco desde el barroco a la modernidad, tanto en su nítido trazado francés —Descartes-Racine-Baudelaire-Mallarmé-Valéry⁶⁹—, como en la línea, más evanescente, que se traza de Garcilaso y Góngora a Casal, cuya valoración esencial establece Lezama en términos de secreto estremecer barroco: «[...] Casal viene a cumplir en nuestra literatura lo entrevisto de los sentidos, que permiten ver la noche acurrucada en una hoja y a esa misma hoja trocarse en oído o en concha marina». ⁷⁰ Pero la valoración de Casal entraña una reverberación personal del crítico, que en el cierre de su texto testimonia tanto su percepción del vacío de la cultura cubana de su época, como la tensada avidez de transformarlo:

En todo símbolo hay concupiscencia, nos previene Pascal. Ese añadido que una sensualidad para lo perdurable, gusta de poner en el tiempo hecho, hacia atrás como una línea límite de la propia insuficiencia. Ese vacío actual que no se resigna a ocupar una forma, busca señalar vestigios, posibilidades, como una comprobación de la extensión de sus miradas. Por eso encuentra en la frustración de una búsqueda pasada, una temerosa justificación de la posible plenitud que anhelamos.⁷¹

En el ensayo «Las imágenes posibles», Lezama desarrolla con pasión una verdadera catarata de concepciones acerca de la poesía y la imagen, red abierta siempre al misterio de las sugerencias emanadas de correlaciones culturales, diálogo a partir del rumor de los fragmentos de las obras del espíritu acerca de la poesía y la imagen. En ese texto de 1948 insiste sobre la idea de la poesía como peculiarísimo, y no precisamente mimético espejo —tratada ya de manera genial en *Muerte de Narciso*— donde se refractan *otros ángulos* de perspectiva de la cultura y de la propia percepción lírica; en el siguiente pasaje del ensayo, late a pleno pulmón su idea del arte como recepción de un cambiante concierto de niveles, fragmentos, sensaciones, visiones del mundo, tanto estéticas como gnoseológicas:

El mismo espejo de la poesía tiene su revés que otorga una poesía de mayor movilidad, pero de muy difícil desciframiento. El que ha escrito la poesía es de pronto sorprendido por otra poesía que él toca y agranda, pero de revés. Un soneto de Góngora al conde de Villamediana, celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos. Ese soneto es un índice amistoso, pero da paso a enlaces y misterios de más rebrillos. ¿Cómo se conocieron Góngora y el conde? ¿Cómo la tozudez gongorina quebraba para escribir a dos manos otras teatrales con Villamediana? ¿Acompañaba Góngora al conde en la misma berlina cuando éste paseaba por los alrededores oscuros de Madrid y por sus bajos fondos? ¿Por qué los dos mejores amigos de Góngora tuvieron muerte misteriosa, pasados a cuchillo? El conde intenta siempre acercársele como resguardo y compañía. Así, si Góngora crea «la hija de la espuma», él se acerca más aun y crea su «nieta de la espuma». Cuando Góngora nos entrega su advertencia inaugural: era del año la estación Florida, Villamediana se acerca más aun para enviarnos el mismo recado de situaciones: era la verde juventud del año. Aun si por estos acercamientos del de Villamediana dejaban las cosas en su distancia habitual, el

mineral, los diamantes, los frutos de Góngora se alejaban del lacustre, del junquillo de agua estancada de Villamediana.⁷²

Como se observa, Lezama despliega aquí su percepción estética del espejo como una alteridad que, entroncada de modo inevitable con la substancia de la vida y el arte —y viceversa—, dialoga con el receptor, quien, para un cumplido disfrute del arte, está obligado a formular preguntas a la obra de arte, y, en ella, con fragmentos que, en su desgajada brevedad, son, sin embargo, vínculos de conexión con otras zonas de la creación, de la cultura y la historia. En tal sentido, la noción del espejo aquí trabajada de nuevo por Lezama, no puede identificarse meramente como una metáfora personal, sino también como un *síntoma de una gradual transformación de la cultura*, que se dirige de manera incontenible hacia posturas que habría de eclosionar más tarde, en la década del sesenta del siglo XX.

La recurrencia del tema del espejo así configurado por Lezama, lo vincula con el movimiento de ideas y modos de creación que habrían de desembocar en una transformación del pensamiento estético en las últimas décadas del siglo XX. Simón Marchán Fiz me permite subrayar esta trascendencia que advierto en la ensayística lezamiana, cuando afirma que:

La metáfora de los espejos en la obra artística garantizaba desde el Romanticismo la densidad de lo estético y su infinitud, es decir, ese peculiar carácter inagotable de las combinaciones artísticas, la germinación de nuevas constelaciones en la obra como *médium* de reflexión poética y artística.⁷³

En «Las imágenes posibles» Lezama examina un vórtice de factores que sustentan su concepción de que la base esencial de todo el proceder creativo es la percepción y la construcción de imágenes. De ese modo, aparece más de una consideración acerca de lo que hoy suelen denominarse como los procesos de recepción, bien que no designados, desde luego, con semejante término. No obstante, hay que señalar que no se trata de un hecho aislado o en sí mismo sorprendente.

Desde la primera mitad del siglo XX, desde ángulos y países diversos, se empezaba a sentar las bases para focalizar al receptor —en una especie de «regreso del lector»— en la perspectiva crítica y teórica de los estudios sobre arte, dirección en la cual el

pensamiento de Bajtín, de Iser o el *New Criticism* tendrían un peso específico indudable.⁷⁴

Lezama destaca la participación del receptor como destinatario de los procesos de creación literaria: «La emisión poética de una palabra puede igualar sus ingredientes o elementos actuando sobre nosotros».⁷⁵ Y a renglón seguido ejemplifica el poder de sugerencia asociativa multisensorial de vocablos contruidos o empleados con una exclusiva finalidad estética. Se detiene, de manera muy significativa para el presente examen de su cercanía con nuestra contemporaneidad, en el problema del desbordamiento de los significados de un elemento —un *signo*, si se me permite decirlo con un relumbramiento semiológico— del entramado artístico, semántico aluvión que es potencialmente de carácter cultural en su más amplio sentido de vasos comunicantes —a veces insospechados— cuyo descubrimiento Lezama parecería asociar a la fruición estética:

Ungüento popúleo nos produce también ese oleaje gordo de sílabas espesas, que nos va otorgando sílaba por ola, hasta dejarnos en la playa de donde vamos a ser extraídos con las danzas del alba. La poesía no se ordena y realiza solo dentro de esos regustos de un círculo para los ojos, que cabe justamente dentro de una sucesiva cantidad de vibraciones para el oído. Alguien toca la puerta sin excepcionarse como aparecido o forastero. La figura que atraviesa el patio parece arrastrada por los tres golpes en la puerta. Cuando regresa, el ladeo sorprendido de nuestro rostro lanza su ¿quién toca? La figura que atravesó el patio dice: —Uno. Mientras vuelve la atravesadora de patios, no a su rueda escocesa, sino a su zurcido de innobles tapices, su Uno ha comenzado a reclamar y a hervir, a saltar a otra naturaleza.⁷⁶

Lezama deriva de esta idea, su noción de que estos neologismos poéticos resultan en sí mismo *monstruos* de expresión, en lo cual es inevitable percibir una resonancia del barroco gongorino, pero también de la *retombée* (neo)barroca del siglo XX, donde también las modalidades del cine que se vinculan —de manera directa o indirecta, ya se trate de *E.T.* o de *Solaris*— con lo monstruoso representan una de las modalidades más obvias, pero no la única, de manifestar la relación que el hombre es capaz de establecer entre lo monstruoso y la búsqueda del saber: Michel Foucault ha comentado que «El monstruo asegura, en el tiempo y con respecto a nuestro saber teórico, una continuidad

que los diluvios, los volcanes y los continentes hundidos mezclan en el espacio para nuestra experiencia cotidiana». ⁷⁷

Hay que convenir con Calabrese ⁷⁸ en que, en efecto, en el siglo XX diversas formas de la cultura —narrativa de ciencia ficción, televisión, vídeos de todo tipo (desde el arte hasta la publicidad), etc.— han propiciado y sostenido una proliferación de monstruos. Como indica el semiólogo italiano, el «monstruo» se caracteriza por significados marcados, por el rebasamiento de una medida o pauta, por el matiz enigmático que los caracteriza, por su irregularidad, por su desmesura —lo excesivamente grande, lo impensablemente diminuto—; ello ha impulsado una especie de revitalización de la teratología, pero, asimismo, a una meditación sobre el efecto de lo monstruoso en el receptor.

En tal sentido lo monstruoso mueve a una valoración —positiva, negativa— sobre la forma, la moral, el gusto o la pasión. Lezama, en «Las imágenes posibles», aborda también la poesía como un proceso de construcción de monstruos, el cual para él no está constreñido al arte, ni tampoco reñido con él, muy al contrario, asume el acto poético como una creación que puede asumirse en ciertos casos como generación de monstruos:

De esa manera, a la cantidad de monstruos que el hombre ha podido crear, la orquesta, la cacería, la poesía, aparece el más cambiante torbellino de aprehensión, el que puede estar más cerca del torbellino y el que puede, al derivar de ese germen una sustancia, tener un cuerpo de la más permanente resistencia. ¿Luego es posible el aislacionismo de un monstruo elaborado por el hombre donde puede aprisionarse el germen y su desarrollo, la constitución de un ente germinal? ⁷⁹

Vale la pena detenerse en el matiz barroco de la concepción lezamiana sobre la *poesía como monstruo*. Al analizar la proliferación de lo monstruoso en el neobarroco, Calabrese apunta: «[...] Los nuevos monstruos, lejos de adaptarse a cualquier homologación de las categorías de valor, *las suspenden, las anulan, las neutralizan*. Se presentan también como formas que no se bloquean en ningún punto exacto del esquema, no se estabilizan». ⁸⁰ Véase a continuación cómo en «Las imágenes posibles», Lezama, después de referirse a la generación de monstruos, entre los cuales incluye a la poesía, procede a lo que me atrevo a llamar una *deshomologación* entre los conceptos de *poesía* y *poema*. Apunta el ensayista:

La poesía, que es instante y discontinuidad, ha podido ser conducida al poema, que es un estado y un continuo. Pues hay siempre una comparación en cada poema mediante la cual fijamos un elemento de suyo fugaz e irreproducible. Si decimos tal vez que un cristal es agua dura o fija brisa, no es que intentamos detener el eco sino que intentamos una dualidad imposible como un águila y un toro que tirasen de una homérica carreta. Esa cualidad imposible, comparativa, hecha para un sentido hiperbólico, es la que mantiene la *liaison* de poesía y poema. Mientras el invitado es esperado, sus rasgos ante la ventanilla se convierten en un poliedro aleteante.⁸¹

Así establece una distinción entre la posibilidad infinita de la potencia creadora, entendida esta —la poesía— como intangible, efímero y discontinuo soplo, de la realización concreta en un entidad específica, estable y continua. Al establecer la deshomologación, se obliga a distinguir la causa del efecto, la potencia del acto, desde una perspectiva que lo devuelve a los orígenes aristotélicos, escolásticos y cartesianos del comienzo de su inquisitoria búsqueda de una perspectiva estética contemporánea. La meditación sobre la poesía —categoría encarada por Lezama en este ensayo como, en su día, el lingüista Wilhelm von Humboldt enfrentó el lenguaje (*enérgeia*) en contraposición deshomologante con la palabra (*érgon*)—. Al indagar sobre la evolución del pensamiento de Lezama en relación con la cultura de su tiempo, tras «Las imágenes posibles», viene la espléndida volcadura —sensual, noética, afectiva— de «Sierpe de don Luis de Góngora» (1951). Es significativo encontrar que, ya en las primeras páginas de este texto, el poeta cubano asocia la obra del cordobés con la creación de monstruos:

Pregonero y relator de la gloria alza en sus manos las formas del esplendor para que Dios y las criaturas las reencuentren y contemplen. Pregona para que sean contemplados en la luz, las ramas colgadas de conejos, los pinos con cabeza de oso, las sutilezas en las variantes del pez [...].⁸²

La distinción que estableciera en «Las imágenes posibles» entre poesía y poema, parece proyectarse también sobre su perspectiva de la comprensión de la expresión lírica.

En efecto, el acto de apropiación del texto poético es visto por él como integración de lo analítico y del acto de intuición; en el primer caso, el proceso conceptual permite vencer las cifras que haya puesto el poeta a su creación; en el segundo, el receptor queda deslumbrado en una contemplación por completo inusitada, es decir, también, en su

carácter de vivencia estética especialísima, convertida en instante y discontinuidad, como acceso prodigioso a la poesía en su esencia cabal. Véase cómo ese modo de comprensión se vincula con su manera transparente de percibir cómo el poeta cordobés había fundado una nueva poesía:

Los acercamientos a don Luis han sido siempre de sabios de Zalamea. Pretenden oponer malicia crítica a su verbal sucesión y enjalbegada seriedad a sus malicias. Pretenden leerlo críticamente y piérdenle el tropel, sus remolinos y desfiles. Descifrado o enceguciendo en su cenital evidencia, sus risueñas hipérboles tienen esa alegría de la poesía como glosa secreta de los siete idiomas del prisma de la entrevisión. Por primera vez entre nosotros la poesía se ha convertido en los siete idiomas que entonan y proclaman, constituyéndose en un diferente y reintegrado órgano.⁸³

Es necesario recordar que, en el momento en que Lezama escribía este ensayo, el rescate de Góngora apenas databa de veinticuatro años atrás: se trataba, pues, todavía de un tema de relativa actualidad, que todavía era abordado de la manera esquemática que había sido característica del siglo XIX. El propio García Lorca anotaba pocos años antes que «Góngora ha sido maltratado con saña y defendido con ardor. Hoy su obra está palpitante como si estuviera recién hecha, y sigue el murmullo y la discusión, ya un poco vergonzosa, en torno a su gloria».⁸⁴ Una de las cuestiones esenciales para una conceptualización del barroco, el claroscuro, absorbe buena parte del ensayo lezamiano, donde irrumpe a poco de sus inicios, asociada con una categoría esencial para el poeta cubano, la *lejanía*:

La luz de Góngora es un alzamiento de los objetos y un tiempo de apoderamiento de la incitación [...] La luz que suma el objeto y que después produce la irradiación. La luz oída, la que aparece en el acompañamiento angélico, la luz acompañada de la transparencia y del cantío transparente de los ángeles al frotarse las alas.⁸⁵

La noción de claro-oscuro es incorporada por Lezama como cualidad perceptible en la poesía gongorina, como un concertante diálogo implícito en la construcción de las imágenes. Lezama advierte que Góngora crea una poesía donde la percepción superadora, transfigurativa de una realidad española en proceso de derrumbe inevitable, trabaja con una luz especial —perfilada sobre todo en términos de maceración de

culturas (helénica, romana, popular hispánica, etc.)— cuyo resultado obvio es el distanciamiento en el cual la distorsión barroca de escenarios, músculos y perfiles, conduce también a lograr una flexión total de la perspectiva propia, una transmutación de yo individual en sujeto, esplendoroso, de las culturas y sus estremecidas fibras de tradición. Así, dice:

A veces el tratado del verso en Góngora, recuerda los usos y leyes del tratamiento de las aves cetreras. Cubre la testa de esas aves una capirota que les fabrica a sus sentidos una falsa noche. Desprendidas de sus capas nocturnas artificiosas, les queda aun el recuerdo de su acomodamiento a la visión nocturna, para ver en la lejanía la incitación de la grulla o la perdiz. Su relámpago de apoderamiento surge de la noche, pero después, anegada en la luz, la incitación desaparece en la voracidad de su blancura. Despréndese la luminosidad del verso sobre una superficie o escudo, el llegar allí el rayo de luz se refracta y chisporrotea, en esa momentánea incandescencia cobrada por el objeto, se pesca aquel único sentido de que hablábamos [...] Como en el mito griego, para descender a las profundidades había que hacerlo vestido de lana negra, y permanecer dentro tres veces nueve días. Góngora intenta, por el contrario, descender armado de su rayo, asustando a la humedad nocturna con el relámpago de sus venablos de cetrerías.⁸⁶

El tratamiento de la luz en Góngora es avistado por Lezama, en un determinado momento de la poesía del cordobés, como una coincidencia y no como una contradicción entre el estilo renacentista y el barroco:

Se hace lejano, es en ese único sentido que sobrevive, que se sumerge. Su luz, ni siquiera la luz, sino la luminosidad, que es facultad o derivado, golpean su reverso; la numerosa cantidad busca su asomo, concurriendo a la superficie, donde da su prueba. (En este barroco renacentista, desaparece la aguja y se entreabren las mil ventanas).⁸⁷

Hay que advertir, una vez más, que al referirse a ese «barroco renacentista», Lezama vuelve a negarse a una contraposición mecánica y superficial entre dos fases inmediatas e interconexas de la historia de la creación. Por el contrario, en su modo de considerar el tránsito en el estilo de Góngora, ambas tendencias, luego de un trecho recorrido en común, terminarían por establecer una separación que es más de perspectiva que de

ruptura: «De regreso de aquel renacentista crecimiento de lo ácueo, los objetos y animales guardados por Góngora en su arca, vuelven para saborear los destellos, hacer duras las bocas con carbunco y tenacillas de rizadas verjas»⁸⁸ La directriz de la interpretación lezamiana de Góngora, por lo demás, se concentra en el discernimiento de la poesía como significado vital y no meramente artístico:

Busca Góngora el único sentido por dura luz que mantenga, ¿pero es la poesía sentido que se deshace o soplo que se extiende y ocupa, no en el espacio del sentido, sino en el movimiento endurecido, resistente, ente de lo temporal, con cuerpo para la ocupación de ese soplo?⁸⁹

De cierta manera evanescente, tales preguntas parecen dirigirse al propio autoconocimiento a la vez que a la estricta interpretación de Góngora. La respuesta aparece poco más adelante en el ensayo mismo:

Todo vivir en el reino de la poesía *in extremis*, aporta la configuración del vivir de salvación, paradójal, hiperbólico, en el reino. Así don Luis, estático, ocioso, indolente, lejano y litúrgico, fue el creador de un vivir de apetito o impulsión de metamorfosis. Para adquirir esa forma, había que vivir fuera de toda búsqueda, aventura o instante configurado, es decir, estáticamente. El destino aquí prepara el propio desarrollo de la persona, busca el sujeto de crecimiento, expansionable en el sentido de una innata metafísica del espacio.⁹⁰

La luz, como tópico de la poesía gongorina, es problematizada por Lezama en un sentido que ya no es estrictamente concordante con la percepción más corriente del claro-oscuro del siglo XVII por la crítica de las primeras décadas de su propio siglo. En efecto, Lezama advierte que la contraposición mayor aparece entrañada en la propia luz, y de ese contraste dinámico hace derivar un proceso de inacabable decadencia y resurrección: «En la “Primera soledad” hay la evidencia cenital, la prueba heliotrópica, los objetos se queman y se reconstruyen».⁹¹ Y más adelante precisa: «Su poesía adquiere su campo de bipolaridad y de refracción, entre el heliotropo, su claridad cegadora, y la piedra imán, que suma el remolino hacia una dirección, la estrella polar».⁹²

La evaluación lezamiana de la bipolaridad de la luz gongorina alcanza un tono concluyente en el ensayo: «Góngora culmina posiblemente en todas las lenguas

románicas el vencimiento de la prueba heliotrópica. Su índice de luminosidad fija el centro por donde penetra el rayo metafórico y su tiempo de permanencia dentro del haz luminoso». ⁹³

La insistencia de Lezama en la luz gongorina no se refiere a una ponderación elemental de la presencia de un tema, sino a una condición que rige la poesía del cordobés. Nótese que se trata de una contradicción deliberada —pudiera decirse un mentís— a la secular consideración de que, salvo en las *Letrillas*, la poesía de Góngora se perdía en la obscuridad semántica y el enrevesamiento sintáctico, cuyos frutos eran la perplejidad y el alejamiento del lector. Como Lezama, los poetas de la generación del 27 se instalaban a la vez en una defensa del verso gongorino y en un afianzamiento de sus propias posiciones neobarrocas. Dámaso Alonso apuntaba:

[...] Góngora no era incomprensible, no era absurdo, no era vago, no era nebuloso. Era difícil, ligado, perfecto, exacto, nítido. Era consecuente consigo mismo, y con una larga tradición, en la que los últimos eslabones ya habían sufrido un exacerbamiento estético, un prurito de algo que Góngora intensificaba aun. La poesía de Góngora pedía ser una poesía-límite; no era, de ningún modo, una poesía incoherente. ⁹⁴

Por otra parte, José Ortega y Gasset, menos sospechoso de parcialidad con el renacer gongorino, apuntaba de manera categórica:

No tiene sentido tachar de oscuro a un jeroglífico porque no se puede leer resbalando con la pupila horizontalmente de figura en figura. El jeroglífico nos invita a una lectura vertical; tenemos que calar la superficie de cada imagen, y entonces vemos que por debajo se unen las unas a las otras. El poeta ha hecho el camino en sentido opuesto: parte de una realidad y busca su transcripción poética, por decirlo así, su doble en el trasmundo lírico. Esto es lo que nos da: su propósito es precisamente tapar lo real, encubrir lo cotidiano con fantasmagoría. ⁹⁵

Es necesario, en otro sentido, considerar que en Lezama hay, además, una imantación de gran calibre hacia el poeta barroco: el manifiesto interés de Góngora por la realidad de América, su necesidad de conquistar, para su personal aventura poética, la

esplendidez del Nuevo Continente. Dámaso Alonso percibió la intensidad de la imagen gongorina de América, y señaló:

Dos ideas hay en esta representación de América —apresurémonos a decir que las dos acuden con frecuencia a la mentalidad de los escritores de nuestro Siglo de Oro—: la primera, religiosa; económica, la segunda. América, según estos versos, es: 1), aquella que durante largo tiempo fue idólatra del Sol, y hoy adora al Dios verdadero, junto al cual el Sol no vale ni lo que una simple estrella, y 2), es una enorme extensión, descubierta, sí, para España por la pericia marinera de un genovés, pero a la cual también la usura de los genoveses le está ahora chupando sus riquezas, con pérdida para la economía española.⁹⁶

Empero, además de estas coordenadas más comunes a toda la literatura española, Dámaso Alonso identifica el sesgo personal de la percepción americana perfilada por el poeta cordobés, lo cual permite definir que «La visión de América como una tierra fabulosamente rica no abandona a Góngora, ni aun en la ocasión en que más decidida y directamente trata de asuntos americanos».⁹⁷ De aquí deriva una consecuencia estilística tanto como semántica: el esplendor americano contribuye al acendramiento del estilo gongorino, al cual sirve de material temático, pero también de marca y acicate:

Góngora no podía desperdiciar tanta riqueza. También él tiene su conquista de las Indias, una conquista metafórica.

La poesía renacentista había seleccionado para sus juegos imaginativos, brillantes, fastuosas palabras. Cuando a fines del siglo XVI y principios del XVII se intensifica el gusto por la metáfora, y junto con él el despliegue poético de nitideces y esplendores, abundan como nunca en poesía nácares, oro, marfil, perlas. Una costumbre, ya antigua, llevaba a los poetas a localizar todas estas preciosidades en sus centros productores más afamados. Para la literatura grecolatina las tierras productoras de lo precioso fueron las cercanas al mar Eritreo. Pero descubierto el Mundo Occidental, se abren a los poetas territorios vírgenes aptos para la localización de la suntuaria metafórica.⁹⁸

El aprovechamiento gongorino de América es un imán para Lezama, pero también un precedente para su propia indagación que, dirigida —en buena medida— hacia metas específicas de lo americano, aprovecha percepciones del poeta cordobés para subrayar

determinadas concordancias, o, también, para rechazar conceptos e imágenes de lo americano que Lezama considera inquietantes, como la siguiente:

De ese sueño Góngora envía no tan solo los ojos de topacio de Ascálofo, el chismoso, sino el relámpago mortal de las aves de cetrería. De esos descensos templados, lentos y penetrantes, saltan las aves cetreras. Relámpagos que de su oscuro se hunde en un cenital punto moviente. Fijémonos en el aletto, cetrera americana, que torna desconfiado a don Luis, «fraude vulgar, no industria generosa / del águila les dio a la mariposa». ¿Cómo acusa al aletto americano, de caídas contradictorias, como la de no estar estudiado, no estar en temple, en su punto de fuego transmutador, y al mismo tiempo de mostrar fraude? Es entonces América una naturaleza caída en pecado original, en una paradójal enfermedad irresoluble entre naturaleza y espíritu.⁹⁹

Hay que destacar de modo especial uno de los tópicos más apasionantes de «Sierpe de don Luis de Góngora». Me refiero a uno de los temas que Lezama aboceta hacia el final de su ensayo: el de lo que me gustaría denominar *lectura cultural*, es decir, la aspiración de una interpretación integradora de Góngora, en términos no ya de lo literario estricto, sino de lo epocal —en toda su inevitable fragmentación perceptivas— e, incluso, como el propio Lezama evidencia, *lo experiencial*. En tal sentido, como subrayaba en un texto de 1972, «En los últimos años [...] el tema de las culturas ha sido en extremo seductor, pero las culturas pueden desaparecer sin destruir las imágenes que ellas evaporaron».¹⁰⁰ A lo que añade casi enseguida:

Las culturas van hacia su ruina, pero después de la ruina vuelven a vivir por la imagen. Esta avisa las pavesas del espíritu de las ruinas. La imagen se entrelaza con el mito que está en el umbral de las culturas, las precede y sigue su cortejo fúnebre. Favorece su iniciación y su resurrección.¹⁰¹

De modo que la lectura cultural, tal como la concibe Lezama, es vía para el rescate de la imagen, no considerada en un estatismo inerte, sino sujeta a transformaciones diversas, que incluyen tanto su proceso de desvalorización, sus metamorfosis, como su modo de ser captada por el receptor.¹⁰² Esta idea concuerda con lo que expresa el ensayista en la conclusión cabal de su análisis del legado del poeta de *Soledades*:

Ya hoy el enigma de don Luis de Góngora se ha cerrado totalmente, semejante al avivamiento de ciertas valvas de los gastrónomos chinos, a la obtención del oro coloidal, o la teoría del fulgor etrusco, se precisa en la distensión de la visión, pero desaparece si se intenta situar dentro del campo óptico de la poesía. La relación entre nuestras solicitudes y sus ofrecimientos se establece en una relación irónica sombría.¹⁰³

Nótese la paradoja: Lezama sugiere que, lograda en su tiempo una mejor comprensión de Góngora, es entonces que se hace más inaccesible. El sentido de esta incongruencia podría radicar en que, en la medida en que Góngora aparece no ya como un extravagante y caprichoso escritor, que por quién sabe qué torceduras del espíritu se aleja de lo popular y lo tradicional del verso español, sino como el gran transfigurador de la expresión poética en el mundo hispánico, su comprensión depende de la posibilidad más que hipotética de aprehender el mundo cultural y los imperativos personales que marcaron sus elecciones estéticas.

Por otra parte, hay una cuestión de extraordinaria significación en el afirmar que el enigma de Góngora se ha cerrado hoy de manera total. Me inclino a pensar que en ese aserto de que se ha concluido el debate sobre el poeta cordobés, podría interpretarse como que Lezama percibe que el barroco histórico en lengua castellana no va a «resucitar» en la renovación lírica que él mismo está propugnando, sino que esta se orienta en un sentido diferente y, en lo medular, nuevo. Ello tendría que ver con una percepción de que el neobarroco no es una mera resurrección mecánica del barroco del siglo XVII, sino una propuesta diferente que con la época de Góngora tiene afinidades, pero no una identidad absoluta y, por ello mismo, ahistórica. Se trata de lo que apunta Pierrette Malcuzyński:

Por esa cualidad de autonomía lexical en relación con la noción del Barroco es que proponemos aquí el término de *neobarroco*, sin paréntesis ni guion, para designar una noción que remite a la época actual. De modo que el *neobarroco* no la producción de un «efecto» que es del dominio de un modelo anterior, en el que el prefijo «neo» testimoniaría una posterioridad recurrente en el tiempo histórico o un deslizamiento en la dimensión psicoanalítica. La hipótesis de un *neobarroco* no «moderniza» absolutamente nada; no se trata de «neo» barroquizar el modelo originario, ni de hallar paralelos o «parecidos», ni de

recomenzar o repetir (cíclica o tautológicamente) un barroco esporádico pero eterno, atemporal y ahistórico. No obstante, la noción misma solo puede construirse a la imagen de su desarrollo, del cual ella es un producto en la historia.¹⁰⁴

La clausura que parece sugerir Lezama en cuanto a la reevaluación de la poesía de Góngora —lo cual implicaba, como se ha visto, una nueva recepción del gran escritor español—, no lo hace abandonar sus referencias al barroco histórico, pero se advierte una menor focalización de los barrocos del siglo XVII. En cambio, se van perfilando aspectos esenciales no ya de su propia noción de la poesía, sino, incluso más allá, de un verdadero sistema, que se expresará en diversos ensayos posteriores, en particular en «Introducción a un sistema poético» y, desde luego, los que integran *La expresión americana*. De aquí que en «Sierpe de don Luis de Góngora» Lezama declare:

La relación entre nuestras solicitudes y sus ofrecimientos se establece en una relación irónica sombría, pues como el cocinero malayo de Quincey, aparece en una tempestad, por la puerta cocina, hablando griego clásico, haciendo normal lo inverosímil, pues el que le oía era un helenista. La contracifra de muchos de sus versos se nos ha convertido en un *badinage*, como el hallazgo de una nueva vértebra por Juan Wolfgang Goethe o la rana eléctrica de Marat. [...] Su escritura y su único sentido se nos han convertido en un signo, más cerca de lo vivencial que de su hermenéutica, y ante ese temor incesante preferimos descansar en la tibiedad de su inexistente eufemismo y suponerlo dentro de las banales y renacentistas reparaciones de la gaya ciencia.¹⁰⁵

Así trazada una nueva y tal vez insuperable dificultad para una cabal interpretación de Góngora, habría apenas que remitirse, en la percepción lezamiana, a la circunstancia propia, a la posibilidad de experimentar la lectura de Góngora como vivencia del receptor efectivo, que ejerce su condición de tal en una época diferente, si bien —como en el caso real de Lezama— tan desoladora y sombría como la del poeta de *Polifemo* y *Galatea*. Por eso la idea dominante con que comienza a cerrar sobre sí mismo su ensayo deslumbrante es, de modo simultáneo, desfallecedora y estimulante:

Nuestra lectura es irónica y de invasora delicia sensorial, ante ese agrupamiento, de una expresión que tiene que haberse percibido originalmente como simbólica y teocéntrica, y que viene a demostrarnos el relativismo o pesimismo de toda

lectura de un ciclo cultural. Y es agudo y desgarrador que el pesimismo de esa lectura imposible comience por la poesía.¹⁰⁶

La noción lezamiana de la lectura es básica para comprender no solo su pensamiento sobre la cultura —tan cercano a la percepción que de ella tendrá, décadas más tarde, la Semiótica en tanto dominio científico—, sino asimismo para percibir mejor lo que subyace bajo la supuesta hermeticidad que la crítica más miope ha acuñado como cualidad de su poesía. De lo que se trata, en el cuerpo de su ensayística, es de algo más que de una metaforización desbordante en el tejido de su prosa reflexiva: la cuestión se ilumina a partir de la percepción de un ser humano de excepción —y por lo demás tan unida a Lezama— como María Zambrano, quien advertía en 1967:

No faltan quienes consideren a Lezama Lima un poeta impenetrable porque se ajusta a un modo de expresión personal y arbitraria, que choca a veces con la estructura de la sintaxis o con el rigor de la concordancia. En un principio (téngase presentes *Muerte de Narciso* y buena parte de *Enemigo rumor*) su verso semejava una selva de metáforas; pero ese lujo de imágenes fue atenuándose después para dar mayor auge a violentas elipsis ideológicas, a asociaciones insólitas que parecen venir del fondo de la subconciencia, o a evocaciones hiperbólicas que funden lo real con lo onírico.¹⁰⁷

María Zambrano ha sido clarividente: también en el ensayo —yo agregaría que sobre todo en él— la aparente inextricabilidad lezamiana deriva de esas dos operaciones, la supresión de elementos, incluso ideas que, consideradas innecesarias y evidentes, son eliminadas en aras de obtener una mayor organicidad en la imagen, que, por lo demás, suele dirigirse a invocar son insólita intensidad otras entidades de la cultura, en una operación que, en estricta complementariedad con el concepto lezamiano de *lectura cultural*, me atrevería a considerar una especie de escritura que apela a la espléndida proliferación de vasos comunicantes, cuya esencial existencia solo es dable comprobar a quienes tienen, como Lezama, una percepción multivalente del dinamismo cultural. Pero ¿qué sentido tendrían esas eliminaciones?

El riesgo de no comprensión, ¿no era excesivo, en particular para un texto ensayístico? No hay tal: la supresión, como fundamental operación retórica, no es meramente una supresión cuantitativa, morfológica, funcional. Entraña a menudo —y sobre todo en el caso de Lezama— la construcción de una figura de significación, que se manifiesta a

partir de la sugerente concavidad de una ausencia de significado, pero no de sentido, vale decir, de orientación semántica del silencio hacia una otredad que es apenas sugerida la aparición de *nuevos significados* cuya expresión y matices se manifiestan con particular energía precisamente porque son convocados *in absentia*.¹⁰⁸ Es así que, en el nivel sintáctico del discurso, los fenómenos de elisión afectan al orden de la expresión literaria (en especial al poner en contacto *directo* elementos que, en una organización discursiva más explícita y no sometida a supresiones, hubieran apenas tenido un tenue empalme distante): esto tiene una consecuencia también en la recepción, tal como hace notar Menakhem Perry:

El texto literario, como cualquier texto verbal, es recibido por el lector a través de un proceso de «concretización». Sus elementos verbales aparecen uno *después de* otro, y sus complejos semánticos (por ejemplo, escenas, ideas, personajes, trama, juicios de valor) se van formando «acumulativamente», a través de ajustes y reajustes. El hecho de que un texto literario no pueda dar su información de una vez, no es exactamente una desafortunada consecuencia del carácter lineal del lenguaje. Los textos literarios pueden utilizar eficazmente el hecho de que su material es aprehendido de manera sucesiva; éste es a veces un factor central en la determinación de sus significados. El ordenamiento y distribución de los elementos en un texto puede ejercer una considerable influencia no solo en la naturaleza del proceso de *lectura*, sino también en la del *todo resultante*: una redistribución de los componentes puede dar por resultado la activación de potencialidades alternativas en ellos y la estructuración de un todo visiblemente diferente.¹⁰⁹

Con «Sierpe de don Luis de Góngora», llega a su más alto nivel el examen hermenéutico que realiza Lezama sobre el barroco histórico español: en lo adelante, sin renunciar a su legítima fascinación por las conquistas de esa centuria privilegiada, su interés se concentra, con fascinado ensimismamiento, en el barroco hispanoamericano. Por eso no es factible compartir el asombro que le hacía patente el poeta Luis Cernuda en una carta:

No sé si decirle que prefiero los dos estudios sobre Garcilaso y Góngora. Me extraña que no haya usted dedicado a Quevedo un ensayo más amplio, porque

creo que es usted de estirpe netamente quevedesca, tan arriscado de intelecto y verbo como don Francisco.¹¹⁰

No, no habrá un extenso ensayo lezamiano sobre Quevedo: el de 1945, que asombrase a Luis Cernuda, es apenas una página y media, escrita en ocasión del tricentenario del gran polígrafo, donde el tema real no es el autor de «Cerrar podrá mis ojos la postrera», sino la pervivencia de la estética barroca en su sentido de tendencia transhistórica.

Una imagen focaliza todo el tema de este obituario; en ella es fácil identificar una de esas supresiones que cortan el aliento del lector. Lezama quiere aludir a esenciales substratos del barroco histórico español —el arte mudéjar y el marinismo italiano—; pero elimina las indicaciones conceptuales directas, para convertir las referencias eruditas en una evanescente coloración, tan difuminada como las propias raíces mudéjares y marinistas en el barroco peninsular:

La forma que había unido la sensual ornamentación de Córdoba o de Granada con la forma cortesana de Florencia, se había coruscado en llamas negras, para hacer el barroco madrileño de Quevedo o de Goya. Hacer de una decadencia una plenitud, no esconderse, aun prefiriendo los escondrijos, sino participar con ciega seguridad de vencimiento, había formado la sustancia hispánica, que afirma con una fuerza increíble que hace trescientos cincuenta años está en decadencia. Ya en sus días Quevedo sorprendía en Italia un frenesí que va en quince años. Luego esa presunta decadencia, prolongada secularmente, entraña un vigor persistente.¹¹¹

Véase cómo la supresión de las referencias eruditas introduce no ya un misterio magnético a estas palabras, sino que completan su sentido, al advertir que la permanencia indeclinable del barroco en la cultura hispánica se asienta en *una reconversión transfigurativa*, pues no se trata ya de una sensualidad mudéjar ni de una cortesanía castiglionesca: lo que era estricto alimento para los sentidos o el lenguaje envanecido de la burguesía consagrada en los Médicis y que halla su respaldo humanista en *El cortesano*, de Baldassare Castiglione, deviene un vórtice cultural para el que lo sensual es un componente de importancia, pero en el fondo secundario.

De modo que, más que hablarnos de Quevedo —postura incomprensible para Luis Cernuda—, este ensayo se dirige a subrayar, con pleno acierto, por lo demás, que los

componentes del barroco abstracto no producen un barroco cabal, y que este, en realidad, proviene de las infinitas metamorfosis que, en tanto estética trans-histórica, adopta en su realización histórica. Una vez que esto ha sido afirmado —y la elipsis con que Lezama se expresa no hace sino indicar al lector avisado que se trata de una atmósfera para enfatizar, con fuerza más vehemente, las ideas que siguen—, Lezama convoca de manera directa el tema de Hispanoamérica a través de una contraposición entre el supuesto retraso cultural de esta región, y la modernidad paroxística y letal típica de la Europa inconfundiblemente burguesa:

¿Cómo es posible que esa decadencia entrañe un tan sobrehumano vigor espermático? ¿No será más bien el aislamiento del auge de ciertos valores que España rehusaba, que no podía ni quería incorporar al cuerpo sanguíneo de su gravedad? Por el contrario, el esplendor causalista y mecánico en que se han mantenido otras culturas, ¿no entrañaba acaso una dimensión más irrecusable, una decadencia que en su día motivará una ruptura, una espantosa oquedad que no sabremos después cómo llenar?¹¹²

Ese ensayo sobre Quevedo donde su supuesto eje temático está, si no desvanecido, por lo menos trabajado muy en claroscuro, resulta un síntoma profético de lo que, poco tiempo después, habría de convertirse en un tópico muy en debate en los campos de la estética, la teoría de las artes, la culturología. Véase lo que advierte Irleamar Chiampi:

Las revisiones, las relecturas y, sobre todo, las reivindicaciones del barroco han propiciado, en las últimas décadas, la aparición de varios puntos de vista para reconsiderar la crisis de la modernidad, así como para prestar apoyos teóricos para investigar el fenómeno del postmodernismo. Ensayos recientes como el de Gilles Deleuze (*Le pli*, 1988) o el de Guy Scarpetta (*L'impureté*, 1985); análisis incitantes como el de Christine Buci-Glucksmann (*La raison baroque*, 1984, y *La folie de voir*, 1986); o el panorama interpretativo de Omar Calabrese (*L'età neobarroca*, 1987), para mencionar tan solo el «boom» europeo del barroco, confirman el creciente interés por reevaluar el potencial productivo que tiene en la cultura actual una estética tan largamente relegada al olvido. Pero, acaso sea más correcto decir que, en vez de un «boom», tenemos más bien un nuevo «síndrome» del barroco (a comienzos del siglo XX ocurrió el primero), muy

revelador del malestar y —por qué no— de las patologías de la cultura moderna.¹¹³

Lezama, en efecto, manifiesta una desazón epocal y, sobre todo, un anhelo de rescate de su patria —insular y continental— también por mediación de la creación poética. En «Introducción a un sistema poético» hay síntomas de un desasosiego subyacente, que podría relacionarse, de manera indirecta, con la catarata de espanto, aculturación, deformidad intelectual y moral que inundaban por mucho tiempo la precaria Modernidad de la Cuba de los años cuarenta.

Este ensayo, como su propio título declara, muestra la aspiración de Lezama de configurar su propio sistema, en el cual se somete a juicio, por ejemplo, la obsesión helénica por la proporcionalidad y la pureza de las formas artísticas, su exigencia de homogeneidad, igualitarista en su perfección abstraccionista —de lo que es posible inferir la sugerencia de que esta perspectiva le resultaba débil en cuanto a capacidad de abarcar el mundo, copa de vino sin vino—. Lezama, en cambio, declara con firmeza: «[...] la poesía no puede contentarse con esa ataraxia de la respuesta. Su mundo es esencialmente hipertélico, y procura ir mucho más lejos que el primer remolino concurrente de su metagrama».¹¹⁴ Enfatiza así en su idea del carácter hipertélico —que excede sus propios límites— de la poesía de su presente.

Ha convocado la filosofía y la poesía helénicas, el arte y la cosmovisión egipcios, los precedentes, en la Francia rococó, del mundo atormentado de Marcel Proust, de una manera que desfigura ni destruye los elementos que son obligados a reunirse en su discurso sin desencajarlos de sus límites epocales, sino, por el contrario, desequilibrando esos linderos, desequilibrando su disposición histórica hasta obligarlos a la aproximación, la confluencia en su propio sistema. Es, ya, la *distorsión* que caracteriza la naciente estética del neobarroco:

De manera general, hablemos entonces de tensión y distensión barrocas, pero, de manera diferente, de distorsión y contorsión neobarrocas, esto en un primer esfuerzo por precisar ciertas modalidades de conjunto que eliminan las posibles confusiones y que remitirían especialmente a ciertas tendencias estéticas específicamente contemporáneas [...].¹¹⁵

Después, llega la hora de *La expresión americana* (1957), libro de ensayos de altura mayor en la indagación del barroco —y en el desbroce de la ruta del neobarroco— por Lezama. Concentrado sobre la creación en Iberoamérica, rebasa lo literario para convertirse en un panorama de interpretación de la cultura latinoamericana. A la vez, resulta síntoma de aproximación al umbral de una perspectiva neobarroca. Uno de los momentos iniciales resulta impactante para una perspectiva contemporánea.

Lezama vuelve a esgrimir la noción trabajada antes de una lectura cultural que permite, a través de imágenes específicas, construir una *imago* abarcadora, visión de la historia en su confluencia. Así, propone revisar lienzos diversos, ilustraciones de libros de horas, en fin, imágenes plásticas. Hace desfilar en la obertura de su ensayo diversas obras de épocas y regiones culturales diversas, en un malabarismo típicamente suyo, que, en un ejercicio de hermenéutica en apariencia enfebrecida, invoca literalmente, pero trastrueca los factores en una resultante final. Este remolino de referencias tiene ya un relumbramiento *neobarroco*:

Sarduy [...] entiende que el «puro simulacro formal» que las citas (neo)barrocas promueven, exaltan su propia facticidad para poner al descubierto el «fracaso», el «engaño», la «convención» de los códigos (de la pintura, de la literatura) parodiados. A la trascendencia y «alta» concentración de significados del texto moderno, el texto neobarroco contrapone la teatralidad de los signos, pone en escena un mimodrama de los tics literarios modernos (así como el barroco teatralizó los tics del clasicismo).¹¹⁶

Por otra parte, la noción de polifonismo ha sido asociada con el neobarroco mucho más que la carnavalización: « [...] la “novela polifónica” dostoievskiana surge mientras que el carnaval auténticamente popular habrá desaparecido desde hace mucho tiempo».¹¹⁷ Como un lampo intuitivo, ajeno posiblemente al pensamiento bajtiniano, Lezama pone de manifiesto una coincidencia verbal —¿eso no más?— con el eminente teórico ruso. Una vez que la cascada alucinante de referencias a situaciones artístico-culturales diversas parece a punto de cesar, Lezama espeta: « ¡Manes de Victoria y de Palestrina, erudita polifonía con cuatro momentos de cultura integrándose en una sola visión histórica!». ¹¹⁸ El libro de Lezama entraña una clave fundamental en «La curiosidad barroca», donde se especifica una noción del barroco en América:

Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: Primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias.¹¹⁹

En él puede advertirse la magnitud de concordancia entre el ensayo mismo de Lezama y la actitud estética que él identifica en la cultura americana. El opúsculo comienza con una declaración del principio impulsor del libro todo:

Solo lo difícil es estimulante; solo la resistencia que nos reta, es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento, pero en realidad ¿Qué es lo difícil? ¿Lo sumergido, tan solo, en las maternales aguas de lo oscuro? ¿Lo originario sin causalidad, antítesis o logos?¹²⁰

Es un punto de partida que sitúa la reflexión en la incertidumbre y la complejidad oscura: América es concebida como una entidad de complejidad desafiadora; a la percepción de Fernando Ortiz sobre la transculturación como nudo principal de la construcción cultural en América, la propuesta de Lezama consiste en un camino que desemboca en la noción de neobarroco, que otro gran cubano, Severo Sarduy, habría de desarrollar más aun:

Si Lezama veía en la «curiosidad barroca» de los mestizos de la Colonia el impulso que logró la fusión de lo hispano con lo indígena y lo negroide, Sarduy, de modo complementario, sugiere que el carácter polifónico y hasta «estereofónico» de la obra barroca —como cruce de discursos y códigos culturales— es favorecido por el *carrefour* de lenguas, razas, hablas, tradiciones, mitos y prácticas sociales propiciadas por la colonización de América.¹²¹

La expresión americana pone de manifiesto un rasgo del estilo lezamiano: la catarata de referencias sobre la cultura planetaria, y, en particular, con dimensiones diversas del proceso evolutivo de la historia humana. Esto, que en Lezama es una práctica textual

permanente, resulta también un síntoma de la entrada en una nueva época para las artes en América Latina, donde el neobarroco constituye una de las más fuertes expresiones de lo que, a partir de fines del siglo XX, ha sido llamado —con mayor o menor acierto— *Postmoderno*. Esa insistencia en un modo de referencias interculturales, en tanto cualidad neobarroca, se transparenta en Lezama —y, desde luego, en *La expresión americana*— como un ademán de toma de posición de la historia por la vía de la creación del tipo de imagen (*imago*) que él asociaba a una determinada percepción del devenir cultural, así, dice en el primer párrafo de este libro esencial: «Visión histórica, que es ese contrapunto o tejido, entregado por la imago, por la imagen participando en la historia».¹²² El sentido neobarroco de tal postura estética —y, por demás, epistemológica— puede comprenderse mejor si se tiene en cuenta lo siguiente:

[...] la conciencia dominante del Postmoderno es la conciencia de la presencia del pasado en el presente y de que el pasado participa muy vivamente en todo presente, y especialmente en el artístico. Para que el nuevo texto se entienda, debe tener dentro de sí algo viejo y el lector debe estar entrenado en los viejos textos. La tradición influye en nosotros y en nuestro arte aun cuando ni siquiera lo sepamos; de ahí la estética de la recepción y la desconstrucción como dominantes en la reflexión sobre la literatura. El Postmoderno es consciente de que con el pasado siempre se debe establecer alguna relación; esta relación se establece aun cuando no seamos conscientes de ello, y por eso el arte contemporáneo aspira a establecer esa relación de manera consciente y creadora.¹²³

Lezama advierte desde el comienzo que para comprender la expresión de América, la cual aparece relacionada con una perspectiva de carácter histórico: no se desentraña la expresión del subcontinente sino desde la historia bullente. Pero no se trata de invocar un aluvión de pasivas referencias culturales. Por el contrario, Lezama enarbola el principio fundamental —que él cumplirá cabalmente, entre otros sectores, en su narrativa— de la *selección creativa de la tradición cultural*, lo cual exige un *creador activo*, que, en la manera lezamiana, lo constituye el *sujeto metafórico*, quien no tan solo *interpreta* el pasado, sino que integra su variedad de eras culturales en una imagen sintética que deriva, a la vez, de la historia y de la percepción sensible. Apela, pues, a su concepto de *imago* y apunta como respuesta a las preguntas anteriores sobre cuál es la dificultad medular para interpretar la expresión americana:

Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica. Una primera dificultad en su sentido; la otra, la mayor, la adquisición de una visión histórica. He ahí, pues, la dificultad del sentido y de la visión histórica. Sentido o el encuentro de una causalidad regalada por las valoraciones historicistas.¹²⁴

Para sorpresa previsible del lector que, en 1957, se enfrentase a la primera edición de este ensayo, se produce una explosión de referencias artísticas: la pintura del Renacimiento en Italia y Flandes se entrelazan con *Las muy ricas horas del duque de Berry*, de los hermanos Limbourg, y desembocan en una lectura ensimismada de *La cosecha*, de Brueghel y de *La Virgen y el Niño con el canciller Rolin*, de Van Eyck. Para que los marcos europeo-renacentistas sean desbordados, se convoca la música de Giovanni Perluigi da Palestrina y de Tomás Luis de Victoria, que se mezclan con mitos de tribus ecuatorianas. Citas diversas. Se ha querido ver en este tipo de taracea literaria, una muestra de la capacidad tropológica —y en particular metafórica— del autor de *Paradiso*.

En el fondo, a mi parecer, subyace una voluntad de asumirse como creador de nuevos mitos, que son narrados desde la óptica del artista: «En todas esas láminas ejemplares hemos extraído presencias naturales y datos de cultura, que actúan como entidades naturales imaginarias»: ¹²⁵ hoy se hablaría de que tal afirmación expresa una conciencia intertextual de su discurso. Ahora bien, esa entidad, precisamente por su especial índole, adquiere su dinámica interna solo a partir del creador:

Lo que ha impelido esas entidades, ya naturales o imaginarias, es la intervención del sujeto metafórico, que por su fuerza revulsiva, puso todo el lienzo en marcha, pues, en realidad, el sujeto metafórico actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión.¹²⁶

No se trata, entonces, de un juego ornamental, sino de una tensada voluntad de crear por la vía de la dinamización de facetas culturales del pasado a través de la construcción de metáforas que remiten, más que a las etapas pretéritas, al propio presente. Esta idea capital me obliga, otra vez, a remitirme a la dirección transformativa de Lezama, quien,

luego de su extensa indagación del barroco, está ahora orientado hacia un nuevo modo de expresión *neobarroca*:

[...] muchos exégetas de lo «postmoderno» han juzgado que uno de sus principales modos de expresión era la cita. Hay algo de cierto en esto. Es cierto, por ejemplo, que la estadística de las citas presenta valores en aumento; pero me parece que la observación es absolutamente banal. La cita es un modo tradicional de construir un texto, que existe en cada época y estilo y la cantidad de citas no es un buen criterio discriminatorio. Toda época clásica, por ejemplo, abunda en citas dado que se basa en principios de autoridad. Entonces, importaría más bien saber, *cuál es el tipo y la naturaleza de la cita actual*. En efecto, esta resulta un elemento relevante, solo y únicamente si difiere en algún detalle de la cita del pasado.¹²⁷

La expresión americana, en efecto, presenta un discurso muy entretelado de citas, pero *ambiguas*, cuya función no es respaldar de modo autoritario una verdad, sino poner determinados datos culturales —transfigurados por la metaforización del autor— en servicio de expresar su modo de entender la esencia de la expresión artística de América. Lezama lo expresa, por cierto, de una manera nítida y directa: «Determinada masa de entidades naturales o culturales, adquieren en un súbito, inmensas resonancias»,¹²⁸ y después agrega: «De ese espacio contrapunteado depende la metamorfosis de una entidad natural en cultural imaginaria».¹²⁹

Por tanto, en *La expresión americana* no se trata de una estricta demostración de saber erudito, sino de construir un sistema conceptual por método mítico, sistema que se levanta a partir de una consideración del pasado cultural galvanizado por el ensayista como ente creador; en una palabra, la acumulación de información cultural diversa no es, en sí misma, capaz de suscitar una imagen en plena eficacia:

El sujeto metafórico reducido al límite de su existir precario, se vuelca sobre un espacio exangüe, no organizado en la monarquía imaginativa del espacio contrapunteado, donde las palabras como guerreros yertos, se esconden bajo capa de geológica ceniza.¹³⁰

Su concepción del papel creativo del sujeto metafórico se entronca con su juicio acerca de que las constantes artísticas son mucho menos operantes e inevitables de lo que se

venía discutiendo en la primera mitad de su siglo —entre ella la visión metafísica del barroco—, por eso afirma de modo categórico:

[...] el sujeto que interviene en forzosas mutaciones destruye el pesimismo encubierto en la teoría de las constantes artísticas. Nuestro punto de vista parte de la imposibilidad de dos estilos semejantes, de la negación del desdén a los epígonos, de la no identidad de dos formas aparentemente concluyentes, de lo creativo de un nuevo concepto de la causalidad histórica, que destruye el pseudoconcepto temporal de que todo se dirige a lo contemporáneo, a un tiempo fragmentario.¹³¹

Se trata, en lo profundo, de una manifestación de características neobarrocas, en particular el gusto por la distorsión y la perversión en el sentido que da a estos términos Omar Calabrese.¹³² Uno de los rasgos del neobarroco —como una de las tendencias tangibles en la cultura eurooccidental a partir de la segunda mitad del siglo XX— es « [...] la búsqueda de una diferente conformación del *espacio cultural*»,¹³³ en la cual advierte como dos de sus cualidades distintivas la distorsión y la perversión. Y añade:

Distorsión, porque el espacio de representación de la cultura de hoy parece estar precisamente sujeto a fuerzas que lo doblan, lo pliegan, lo curvan, lo tratan como un espacio elástico. Perversión, porque el orden de las cosas (en los modelos científicos) y el orden del discurso (en las producciones intelectuales) no están desordenados banalmente, sino que están hechos perversos. No están volcados, opuestos, invertidos, sino cambiados de orden de un modo que las lógicas precedentes no pueden reconocerlos ni siquiera como «otro por sí mismo». Encontrar una lógica puede ser el nuevo desafío a la ciencia de la cultura.¹³⁴

La expresión americana visualiza a América como espacio transido por una diversidad de fuerzas culturales, que desembocan aquí en un orden trastocado, libres de su original secuencia, formadoras de un nuevo cuerpo de valores conceptuales, perceptivos, imaginables. Las referencias a culturas diversas no son meras conexiones con un pasado europeo, asiático, africano o amerindio, sino señales de una nueva conformación orgánica. De aquí la apariencia de amasijo de citas de *La expresión americana*, donde la cita no se presenta como criterio convocado por su relevancia o su autoridad. Se ha señalado que las citas lezamianas resultan inexactas o por completo imaginarias. Una perspectiva sin estrechez filológica, comprende que es operación que conduce a

presentar una *cita anexacta*:¹³⁵ una referencia a otro texto, pero cuyo sentido no es el apelar a la autoridad de esa otredad cultural, ni tampoco convocar un fragmento preciso, sino que se procura subrayar —negándose a la autoridad y a la exactitud— el sentido de difuminación, de *laberinto cultural*, esencia de la realidad latinoamericana.

Lezama quiere aludir al *nudo de confluencias* como eje básico de la cultura americana: «La cita será, en cambio, *suspendida o torcida y pervertida*».¹³⁶ La resultante de esta operación es una *imago* de infinita capacidad no ya mimética, sino transfiguradora de una multiplicidad de *humus* axiológicos. En *La expresión americana*, una lectura epidérmica no permite ver sino la acumulación de referencias que se asumen como pretensiosa o preciosista voluntad culterana. Nada más lejano de Lezama, quien se proponía sobre todo proseguir la indagación de José Martí sobre la complejidad en apariencia inabarcable de las culturas de América. Es necesario retomar a Calabrese quien define la cita neobarroca a partir de su función esencial: «ser instrumento para una reescritura del pasado».¹³⁷

La expresión americana alude a este desafío de percibir las raíces como aparente carencia de asidero, pero se manifiesta en una voluntad unitiva que confluye en América como prometedora nuevo género humano. Declara así que lo esencial de nuestra cultura radica en que «La tradición de las ausencias posibles ha sido la gran tradición americana y donde se sitúa el hecho histórico que se ha logrado. José Martí representa, en una gran navidad verbal, la plenitud de la ausencia posible».¹³⁸ No se trata de una ausencia literal, de bastedad sin asidero para la reflexión culturoológica de amplio vuelo. Se precisa una comprensión de la *imago* que Lezama entroniza como rectora de su perspectiva: el despliegue analítico no marca su discurso, sino el fogonazo de la intuición en la cual no caben desarrollos conceptuales que se confían al lector.

Al valorar las obras de Kondori y el Aleijadinho, sintetiza su interpretación de la expresión continental en una imagen —visual y no meramente conceptual— que devela la esencia dinámica de los orígenes:

Vemos así que el señor barroco americano, a quien hemos llamado auténtico primer instalado en lo nuestro, participa, vigila y cuida las dos grandes síntesis que están en la raíz del barroco americano, la hispano incaica y la hispano negroide”.¹³⁹

La sucesión verbal es deslumbrante: en el proceso transculturador, aun no concluido, el hombre americano es partícipe y no gozador contemplativo; es un ser *que toma parte*. Vigila en el sentido del esfuerzo intelectual que, desde la noche de la historia y de la auto-imagen americana, se tensa en formar lo que antecede, lo que permitirá precipitar —oficio en las vísperas— una realidad potencial en variopinta realización de la imago necesaria. De modo simultáneo, cuida, acción que puede percibirse en su sentido de atender, ser diligente en la ejecución de un mundo que se crea como puente entre los múltiples pretéritos de Europa, África, Asia, las casi volatilizadas culturas amerindias, y un presente trepidante, donde la crítica es la actitud de salvación: el proyecto es la inmersión gozosa en un futuro permanente.

El ensayo desemboca en la noción de que, si el histórico señor barroco americano abandona el centro de la imago americana, la perspectiva sobre ella no desaparece, sino que se torna más rica y poderosa:

Después del señor barroco, bien instalado en el centro de su disfrute, el paisaje recobra una imantación más poderosa y demoníaca. El hombre desplazado de su centro, vuelve a él aunque su paisaje se muestre irreconocible, ya para siempre lejano.¹⁴⁰

Toda la minuciosa exploración lezamiana del barroco histórico, es un proceso de lectura cultural para trazar el panorama de la expresión artística general de América. De aquí el laboreo con lo específico del barroco americano, epígono, sí, pero no servidor mimético del peninsular. Así, advierte un conjunto de diferencias, que no tiene sentido enumerar aquí, salvo una excepción: Lezama percibe que el barroco americano tiene una vocación cognoscente fundamental, posiblemente de mayor fuste y calado que en el peninsular: «Ese barroco nuestro, que situamos a fines del XVII y a lo largo del XVIII, se muestra firmemente amistoso de la Ilustración».¹⁴¹ Y ya hacia el final del libro expresa con total convicción:

En la influencia americana lo predominante es lo que me atrevería a llamar espacio gnóstico, abierto, donde la inserción con el espíritu invasor se verifica a través de la inmediata comprensión de la mirada. Las formas congeladas del barroco europeo, y toda proliferación expresa de un cuerpo dañado, desaparecen en América por ese espacio gnóstico, que conoce por su misma amplitud de paisaje, por sus dones sobrantes.¹⁴²

Su paladeado examen de la estética de Góngora, le permite comprender la transfiguración del gongorismo en América por la vía de un matiz de rebelión que, en lo hondo, me siento tentado de relacionar con la modulación progresiva de una independencia:

[...] el gongorismo, signo muy americano, aparece como una apetencia de frenesí innovador, de rebelión desafiante, de orgullo desatado, que lo lleva a excesos luciferinos, por lograr dentro del canon gongorino, un exceso aun más excesivo que los de don Luis por destruir el contorno conque al mismo tiempo intenta domesticar una naturaleza verbal, de suyo feraz y temeraria.¹⁴³

Por lo demás, Lezama tiene un conciencia muy nítida de que uno de los rasgos específicos del barroco americano radica en haber logrado lo que no se obtuvo nunca en la Península: la integración orgánica de culteranismo y conceptismo,¹⁴⁴ lo cual fue una ganancia a la vez para América y para España: «[...] don Luis y Quevedo tuvieron que hacerse americanos, para alcanzar circulación en el paisaje, influencia sobre nuevos tuétanos, rebajados y subidos, pulimentados por un agua nueva».¹⁴⁵

La perspectiva de Lezama sobre la expresión americana se mantiene enraizada con firmeza a la convicción de que comprender la cultura de América exige una orgánica perspectiva de conjunto, no fragmentada en jirones de historia pura, de arte estricto, de costumbres aisladas: «[...] el historiador que adquiere una dimensión en nuestra historia, tiene que tenerla de la totalidad de la historia americana».¹⁴⁶

Lezama, por lo demás, se adelanta a una serie de consideraciones teóricas sobre el neobarroco como fenómeno cultural que atrae en particular la atención a partir de la década del sesenta —una concepción más universal del neobarroco no se atiene a las fronteras latinoamericanas, sino que, según advierte Omar Calabrese, marca zonas de gran relieve en la cultura general—. Lezama, en suma, según se ha procurado destacar aquí, comprendió con precisión las diferencias esenciales entre el barroco europeo, el barroco colonial y las nuevas tendencias de expresión artística en nuestro continente, que aspiraron, con éxito además, a un crecimiento de la cultura en la región.

De aquí que Severo Sarduy, tan relevante en la teorización del neobarroco, destacó en diversos ensayos la precedencia indiscutible de Lezama en este tema crucial para

América, incluso, en el titulado «El heredero», consignó el carácter fundador del pensamiento del autor de *Paradiso*:

Lezama es, en nuestro espacio, ese antecesor; es su obra la que, desde el porvenir, regresa o invita a que la convoquemos para que en su advenimiento ese porvenir se haga presente. Así, quien vivió en la vocación del verbo encarnado, del tiempo enemistado, subvierte con su palabra que regresa hacia nosotros el sentido del tiempo. ¿Pero cómo suscitar ese regreso, cómo lograr que el antecesor, sin renunciar a su función de precursor, de guía, nos vuelva a ser familiar, contemporáneo? ¿Cómo devolver hasta nosotros la vasta ficción de *Paradiso* para reactivarla en nuestro presente y anclarla de nuevo en la realidad de nuestro tiempo de aflicción?¹⁴⁷

Ese carácter de precursor debe comprenderse, sobre todo, como descubrimiento que, a partir de la infinitud de los signos de esa historia general de la cultura hispanoamericana, permite a Lezama situarse como *sujeto metafórico*, visualizador del humus cabal de la expresión continental, y, por ello, taumaturgo entrañable de una imago imponente por totalizadora y fecundante. De la certeza de estar abriendo enormes compuertas para el conocimiento de la realidad americana, proviene, a no dudarlo, la gozosa cuanto trepidante alegría que atraviesa las páginas de *La expresión americana*: es un aserto simultáneo tanto de la permanencia de una América transculturada, y como de la idea de su transformación necesaria. Lezama, pues, alcanza como fruto inalienable de su indagación del barroco en estas tierras, la convicción, que hoy podemos compartir con él, de que la esencia de nuestra cultura, por más que tenga nexos y deudas con la nítida, en apariencia hierática, circunferencia del clasicismo del viejo continente, es ante todo la imagen múltiple y móvil, pero orgánica y muscular de la elipse neobarroca americana.

Si bien el gran escritor cubano José Lezama Lima aportó, sobre todo en su penetrante ensayo *La expresión americana*, algunos de los juicios más lúcidos en cuanto a la consideración del barroco como cauce fundamental en las artes y la literatura de América Latina, lo cierto es que el sentido mismo de su filiación (neo)barroca como escritor de narrativa, poesía y ensayo, está todavía pendiente de un examen acabado.

No es de extrañar esto, si se piensa que tampoco se ha analizado convenientemente la relación entre el barroco y Latinoamérica. Hay que señalar que hay determinados

aspectos que revelan un vínculo muy antiguo. En primer término, me gustaría comentar aquí que específicamente el barroco literario español presenta una peculiaridad singular. En efecto, bifurcado entre la vertiente culterana y la conceptista, entre las al parecer irreconciliables propuestas estéticas de Góngora y las de Quevedo, no se produjo una fusión esencial del barroco hispánico en la Península, sino precisamente en América, donde sor Juana Inés de la Cruz, esa devoradora infatigable, consigue en su verso lo que ninguno de los barrocos españoles pudo alcanzar en todo el siglo XVII.

Si se me acepta otro brusco salto en el tiempo y el espacio, me gustaría señalar que no es casual que la percepción europea del barroco como un movimiento en sí y por sí, distinto por completo a la idea superficial, tanto tiempo manejada, de que no era otra cosa que la degeneración del Renacimiento, se produjo justamente en un instante de cambio europeo: el Impresionismo, de modo que Heinrich Wölfflin, el primer teórico cabal del estilo barroco, habría llegado a él buscando, como Cristóbal Colón, un puerto muy diferente: la fundamentación de que el Impresionismo era una nueva etapa de la pintura europea. Su hallazgo involuntario resulta muy significativo para un latinoamericano con los oídos atentos: el Impresionismo es aproximadamente contemporáneo con el Modernismo hispanoamericano.

Como se verá más adelante, los escritores modernistas mantuvieron sugestivos diálogos con ese barroco que aun no había recibido su oportuna denominación teórica. Incluso un fundador del Modernismo como José Martí, al escribir su formidable crónica «El centenario de Calderón» sobre los festejos de 1881 en Madrid, va más allá de todo límite para apropiarse de manera gozosa del lenguaje barroco y transgredirlo hasta desarrollar una crónica que es, sin duda, una de las primeras y más espléndidas manifestaciones a la vez de la prosa modernista —no por casualidad, sino con entera justeza y, sobre todo, con especial acierto, el ensayista norteamericano Ivan Schulman ha subrayado que el Modernismo *nace* en verdad en la prosa antes que en el verso— y de un preámbulo muy temprano de lo que habría de ser el camino de reencuentro de la literatura de nuestra América con un barroco resucitado en pleno siglo XX, un *neobarroco* de peculiaridad y savia por completo hispanoamericana. Pues los caminos que enlazan la renovación modernista y el desbordamiento neobarroco de la pasada centuria tienen vasos comunicantes y pasajes secretos que todavía la crítica tendrá que iluminar y transitar.

José Lezama Lima reclama, desde lo ominoso numérico, una nueva lectura de su obra, que estimule meditar, más allá de su propia poesía y pensamiento estético, sobre derroteros profundos de la literatura cubana. Uno de los aspectos de mayor urgencia es el examen del autor de *Muerte de Narciso* como umbral de una transformación del lenguaje literario, pero también de la concepción de lo poético en la isla en un sentido de metamorfosis de la perspectiva creadora en su sentido más general —abarcador de todos los discursos de fundación por el arte—, que se encaminaría inconteniblemente hacia un estallido fundador de lo que tres grandes voces fundamentales —el propio Lezama, Alejo Carpentier y Severo Sarduy— habrían de denominar *substancia barroca de la expresión americana*. En este sentido, resulta imprescindible para mí escudriñar sus textos ensayísticos, en una captación fragmentaria de su personal construcción del nuevo discurso que proponía para su patria y su continente. Él mismo señaló esa ruta cuando le confió a Ciro Bianchi:

Primero hice poesía, después la poesía me reveló la cantidad hechizada. Mis ensayos intentan tocar esa extensión, esa resistencia. Cinco letras del alfabeto, invencionadas por un poeta, tienen significado distinto, todos mis ensayos giran en torno a ese retador desconocido.

Mis ensayos relatan la hipóstasis de la poesía en lo que he llamado las eras imaginarias.¹⁴⁸

La irrupción del concepto de lo barroco como elemento nutricional de la cultura latinoamericana fue un hecho continental en las primeras décadas del siglo XX. De hecho, una vez sosegado el mimetismo orientado hacia las vanguardias europeas, los intelectuales de nuestra América, por vías diversas, pero con fines implícitos concordantes, dirigen sus ojos al movimiento que, si bien había tenido un florecer histórico en el siglo XVII europeo, solo había sido descubierto como tal a fines del XIX y principios de la siguiente centuria. En el mundo de las artes plásticas en Brasil, por ejemplo, los jóvenes artistas que renuevan el lenguaje artístico en la década del veinte del pasado siglo:

[...] sostendrán haber descubierto al Brasil y a su poesía en las manifestaciones sincréticas de la cultura, ya monumentales como las esculturas de Aleijadinho y la arquitectura del barroco [...]. Los modernistas viajaban al barroco en busca de los colores de una «modernidad» nacional.¹⁴⁹

Una imantación semejante se produjo en Lezama a partir de un gradual crecimiento de la sensibilidad creadora— cuyas primeras manifestaciones podrían, tal vez, remontarse al propio José Martí, de estilo tantas veces asociado al de Gracián—, que va orientando sectores importantes de la literatura cubana hacia formas de barroquismo. Lezama, pues, desde muy temprano inquiera los derroteros posible de su camino creador y eso lo lleva a confluir —en libre y no mimética elección de predecesores— con el mundo de las artes del barroco histórico: Góngora, entonces, no fue tanto en él —como espero se podrá constatar— una *fuerza*, cuanto una inspiración y un acicate. Cintio Vitier ha aseverado una cuestión esencial de ese proceso de indagación de Lezama en *lo cubano* y, también, en *lo americano* por la vía anfractuosa de una obsesiva faena hermenéutica en el terreno de la tradición:

El barroquismo alegre, gustoso o rabioso, de ese impulso americano popular que él ha estudiado tan bien, informa cada vez más su idioma, y en estas «Venturas criollas», lejos ya de su primer gongorismo de caricioso regodeo, más a solas con los abultados trasgos quevedescos, aplica esas ganancias a la hurañez tierna y el ardiente despegue cubano.¹⁵⁰

Ello exige, pues, al menos un rápido examen de los prolegómenos generales que, a nivel de atmósfera cultural, preparan el impulso mayor de Lezama hacia una reconfiguración peculiar —a la vez por su sello personal y por su sello americano—¹⁵¹ del barroco. No me propongo aquí un examen total de las sucesivas aproximaciones de Lezama en su conceptualización del barroco americano: esa es una aventura intelectual de vuelo superior al que es dable en estas páginas. De aquí el por qué dejaré marginadas su poesía y su narrativa —por lo demás tan prometedoras para una exploración de su peculiar estética de lo barroco como punto germinativo de creación y, sobre todo, como intenso forcejeo de percepción degustadora—: quedan en el umbral de este estudio porque me interesa, en lo esencial, asomarme a ciertas coordenadas fundamentales que, contenidas en sus ensayos y sus diarios, permiten visualizar su búsqueda de una mirada nueva sobre la creación latinoamericana.

Esto, en sí mismo, es ya un blanco que exige un largo vuelo flechador: de aquí que me atenga a esos límites estrictos, en espera de recorrer en otro momento algo más de la extensión apenas mensurable de la voracidad lezamiana por captar esencias de la expresión continental y cubana. Por lo mismo, he considerado necesario advertir acerca

de ciertas vibraciones de atmósfera en la cultura cubana de la década del treinta, sin proceder más allá a una total contextualización de todo el devenir de las obras lezamianas aquí focalizadas. Las razones de esa restricción tienen que ver con que me interesa captar, sobre todo, la transfiguración creadora de la perspectiva barroca en las primeras décadas del siglo XX, así como recordar —por así decirlo de un modo discreto— algunas oleadas del pensar estético que recorren todo el mundo iberoamericano, las cuales son inseparables del pensamiento de Lezama en la zona que aquí aspiro a transitar.

Por lo demás, ya que de umbrales y resonancias se trata para aproximarse a la alquitarada indagación de Lezama sobre un nuevo barroco, no puedo menos que recordar que el propio Dámaso Alonso, inmerso como pocos en las aspiraciones y sueños de la generación del 27, había subrayado ya en su día la imposibilidad de comprender el renacer de la tradición gongorina en el grupo de poetas al cual él pertenecía: «La “vuelta a Góngora”, desde fines del siglo XIX hasta el día de hoy, tiene una historia muy sencilla. Pero, para comprenderla bien, debemos ascender por el cauce de los años». ¹⁵² Es un consejo sabio: hay que atenerse a él y recorrer, aun a vuelapluma, la atmósfera que Lezama encontró en el momento de lanzarse a una transfiguración capital de la poesía cubana.

La década del treinta del siglo XX fue un momento de señalada circunstancia intelectual en todo el mundo hispánico. No interesa aquí exponer datos incontestables, sino llamar la atención sobre una confluencia que forma parte del dar y tomar sobre el cual se construye mucho de la inmensa renovación poética en lengua castellana en esa época. La primera cuestión tiene que ver con las peculiaridades de la renovación poética española, que difiere en medida sustancial de la francesa, la italiana, la rusa o la alemana. En efecto, mientras en el resto de Europa las vanguardias entrañaban una intensa prospección de los primeros tanteos transformativos de la poesía —parnasianos, simbolistas— en la segunda mitad del siglo XIX, por su parte en la Península la metamorfosis lírica no solo se produce con la vista puesta enfáticamente hacia delante, sino que además constituye un rescate o, antes bien, un verdadero redescubrimiento de la estética barroca de los Siglos de Oro.

Cuando los círculos literarios de nuestra América aun giraban confusos en medio del torbellino de los «ismos» de vanguardia, desencadenado por el inconforme

espíritu europeo de posguerra —ansioso de nuevas formas de vida más justas y de nuevas formas de expresión artística de nuestra época convulsa—, el espíritu español encontró y fijó su propio camino. Sin desaprovechar las conquistas renovadoras de las escuelas de vanguardia —ultraísmo, creacionismo, surrealismo—, ni los aportes sustanciales de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, la nueva generación ahondó en sus raíces, para encontrarse a sí misma en la poderosa tradición de su poesía (Góngora, Lope, Quevedo, Garcilaso, el Romancero). Esos resplandores de los siglos de oro fueron revividos por la nueva generación y han iluminado todos los ámbitos donde predominan la lengua y la inagotable herencia cultural de España. Coro unánime el de la Generación del 27, en el que cada voz posee su propia característica y los suficientes registros para su particular concierto.¹⁵³

La revaloración y conquista de la poesía gongorina para la poesía del siglo XX en castellano se realiza —según tendré que insistir en este ensayo— como dinámico ejercicio, selectivo y original, de tradición, vale decir, como modo de elegir predecesores. Sin la menor duda, lo que se produce en las primeras décadas del siglo XX en la lírica peninsular, constituyó un correlato —de menor duración tal vez, pero de semejante intensidad creadora— de la lírica del XVII. Carlos Blanco Aguinaga lo subraya al señalar: «Es posible que ni en el llamado Siglo de Oro se haya concentrado en algo menos de cuarenta años una producción lírica española tan amplia y de tan alta calidad como la de los poetas pertenecientes a la llamada generación del 27».¹⁵⁴

Con tanta o mayor autoridad Pedro Salinas, testigo de esa irrupción extraordinaria del nuevo verso barroco en el idioma, ha valorado con fervor de participante:

[...] la poesía española de 1900 a 1935 se ofrece ya a la historia bien discernible en sus aspiraciones creadoras, clara en sus líneas, concreta en sus personalidades, como una constelación de valores, que se tiene ganado un puesto, y de los delanteros, en la tradición poética española de siempre.

Caracteriza entre otras cosas, a este medio siglo de lirismo, el haber sido campo de una transformación del lenguaje poético, no conocida en la poesía española desde el gongorismo, y de mucho más empuje y alcance, ya que afecta a todos los conceptos hereditarios y admitidos sobre limitaciones estéticas, moldes métricos y convenciones idiomáticas. Lo que a mí me importa hoy resaltar es

que tal ímpetu novador, a más de irse por extraños mundos a beneficiar minas nunca tocadas, se aplica también a lo más conocido de nuestra nacional riqueza, al romance.¹⁵⁵

Una de las facetas más apasionantes de la generación del 27 es que su deslumbrante reforma de la lírica española estaba respaldada por un auge, no menos luminoso, del pensamiento sobre la creación poética. No se olvide además que es la época marcada por el pensamiento de José Ortega y Gasset quien, por lo demás, se interesó también por el resurgimiento del interés por Góngora provocado por la generación del 27, y escribió al respecto algo tan ingenioso y penetrante como le era característico: «En el gongorismo el arte se manifiesta sinceramente como lo que es: pura broma, fábula convenida. ¿Y es poco ser broma?». ¹⁵⁶

Ortega y Gasset encabeza una revitalización de la filosofía en España, con una altura tal que trasciende a toda Hispanoamérica, hasta el punto de que Lezama, al publicar en 1956 un obituario del filósofo español, señalaba:

Años antes que Unamuno se encontraba con Martí, y tenía que descubrir allí, que dos de las mejores tradiciones españolas, el barroquismo de esencias y el misticismo, se encontraban de nuevo en su llegada americana. Ortega el americano, Martí y Unamuno, primer triunfo, de nuevo en el idioma.¹⁵⁷

El prestigio de Ortega fue asimismo reconocido —pero también cuestionado de manera polémica en ciertos casos— por diversos filósofos de alto calibre en la Europa occidental. Ese matiz marca mucho de la escritura de algunos miembros de la generación del 27, en particular la referida a la conceptualización de la nueva poesía. Miguel Jaroslaw Flys trae a colación la inquietud con que Antonio Machado identificaba esa base de sustentación de las nuevas teorías de los jóvenes neo-gongorinos:

Los poemas están excesivamente lastrados de pensamiento conceptual, lo que quiere decir que las imágenes no navegan, como antaño, en el fluir de la conciencia psicológica... Esta lírica desobjetivizada, destemporalizada, deshumanizada, para emplear la certera expresión de nuestro Ortega y Gasset, es producto de una actividad más lógica que estética...¹⁵⁸

Al mismo tiempo, es preciso subrayar que el mismo Jaroslaw Flys insiste en que «Las alusiones críticas a los poetas de la Generación del 27 también abundan en los escritos de Antonio Machado»¹⁵⁹ y en que este tildaba la nueva poesía de «nuevo barroco literario» (palabra temible para el autor de *Soledades*). El énfasis en lo conceptual llevó a los miembros del grupo al pensar filosófico. En tal sentido, se estaba entrando en una nueva época, en que no solo las vanguardias desencadenaban la necesidad de una estética distinta a la que había venido enraizándose desde Kant y luego se había afirmado con Hipólito Taine, sino también se tenía conciencia de que el siglo XVII —tal como lo asumiría, décadas después del orto de la generación del 27, Severo Sarduy en su ensayística dedicada al tema del barroco— había provocado un renacer de discurso filosófico en diversas zonas específicas. Tenía razón la generación del 27. Como apunta uno de sus miembros más peraltados, Dámaso Alonso, también en el siglo de Quevedo se había producido un incontenible ambiente que espoleaba hacia delante:

Hay en el arte barroco unos terribles deseos, un prurito que nunca se sacia. La tradición de belleza, que acabamos de considerar, está como envuelta por una amenazante tromba huracanada, como la delicadeza y la gracia de Galatea por el gigantesco amor del Cíclope. Ese impulso no se sabe de dónde viene: se expresa en paisajes lóbregos, en sitios desérticos entre peñascales, como en la caverna ciclópea; estalla en terribles ímpetus, como en el amor y el odio de Polifemo; hierve en la terrible feracidad de Sicilia, en su campo de espigas y viñedos. La *Fábula de Polifemo*, en su monstruosidad y en su belleza, es toda como una condensación, como una muestra ejemplar del barroquismo.

Este acezante impulso, este empujón como de fuerzas telúricas, prurito expresivo de lo fuerte, lo abundante, lo lóbrego, lo deforme, es la nueva aportación del siglo de Góngora: algo semejante bulle por entonces en artes plásticas, en filosofía, en ciencia.

Esto que fermenta es el nuevo espíritu. Es una fuerza contraria a la tradición renacentista, que por entonces la doblega y aun la retuerce, pero no la logra romper. Tendrá aun muchos refrenos en el siglo XVIII. No triunfará sino (ya muy variada) en el siglo XIX y, sobre todo, en el XX. Sus hijos, sus criaturas, somos nosotros.¹⁶⁰

Tal efervescencia española coincide —y contrasta— en una serie de rasgos con la terrible depresión en que la cultura cubana había caído luego de la guerra del 95. Pero

nada como el vacío de un sueño desfigurado primero, y disipado luego en el horror de sus contrarios —carencia de libertades efectivas, incremento ciego de la discriminación, descarada venta del país a intereses extranjeros, cumplida corrupción y cinismo total—, para preparar el afán de regeneración que empieza a gestarse en Cuba en los años de la primera juventud de Lezama. De aquí que, sin caer en la tontería positivista de la obsesión por las influencias, ni en la soberana estupidez del sociologismo vulgar, vale la pena, en el mejor de los modos lezamianos, imaginar las posibles resonancias que la erupción del pensar creativo español en la época podría proyectarse hacia la debilitada, pero no vencida cultura cubana.

A las consideraciones antes citadas, añadía Dámaso Alonso una declaración que enlaza —de manera concluyente— espíritu de época, renovación del intelecto en su sentido pleno y transfiguración de la creación artística, e igualmente destaca el sentido de este nuevo barroco que invade amplias zonas de la expresión en castellano:

El barroquismo es el choque frontal de tradición secular y desenfrenada osadía nueva, del tema de la lánguida hermosura y de los monstruosos ímpetus: el barroquismo no se explica ninguno de estos dos elementos, sino por su choque. El barroquismo es una enorme «coincidentia oppositorum».¹⁶¹

Es posible, pues, asumir que la actitud de reflexión estética desatada de modo impetuoso y juvenil por la generación del 27, también halló su resonancia —que no su imitación— en la América hispánica y, desde luego, en Cuba,¹⁶² la cual en las primeras décadas de la centuria había mantenido, si no incrementado, los vínculos tradicionales con la cultura española.

Cabrera Infante: la colmena y el laberinto

La historia de la cultura es, posiblemente, la zona más compleja de todo el proceso de evolución de una nación. En dicha esfera, quizás más que en ninguna otra, convergen con fuerza extraordinaria componentes diversos y a veces antitéticos: proyectos de desarrollo colectivo y mezquindades de personalidad, grandes principios teóricos y miopías egoístas, entregas apasionadas y bajezas disformes, de modo que coexisten aventuras del espíritu a plazo largo y ancho, junto con maquinaciones retorcidas en la sombra. Por otra parte, hay en el palpitar de la historia, momentos de aceleración indetenible, regiones marcadas de modo simultáneo tanto por fogonazos iluminadores como por masas de insondable turbiedad.

El premio UNEAC de ensayo del 2009 es un libro peculiar, así por el tema abordado, como por su tono y su factura. En *Sobre los pasos del cronista (El quehacer intelectual de Guillermo Cabrera Infante en Cuba hasta 1965)*,¹⁶³ sus autores, Elizabeth Mirabal y Carlos Velazco, dan muestra tangible de una capacidad investigadora cabal, esa que se atreve con graves desafíos y los vence, no por la fuerza o el detonante verbal, sino por la inteligencia y la eficacia en la estructura del discurso ensayístico, pero, sobre todo, por una comprensión crítica valerosa y amante. Pues no hay estudio cultural de relieve que no entrañe una decisión de abordarlo en honduras principales, por amargas, difíciles o arriesgadas que puedan ser; ni mucho menos hay investigación de veraz eticidad si quienes la enfrentan, operan desde un impersonalismo que, a fuer de parecer objetivo, termina siempre por resultar trampa de deshumanización, lo más ajeno que cabe hallar en la búsqueda de la verdad cabal, sea en la química o el arte.

Este libro busca rescatar los años de formación y primer desarrollo de una de las grandes y controversiales figuras de las letras cubanas, Guillermo Cabrera Infante. Sobra decir que hay aquí una conquista de saber para la cultura nacional. Narrador, ensayista, crítico y guionista de cine, merecedor del Premio Cervantes en 1997, su ejecutoria como creador es de las sólidamente constituidas. De lamentar resulta, desde luego, su casi total ausencia —apenas una fugaz mención en el t. I, p. 525— en el *Diccionario de literatura cubana* de 1980,¹⁶⁴ del Instituto de Literatura y Lingüística, laguna ominosa por el obligado carácter abarcador que se esperaba de una obra de este tipo. Habría que aguardar veintiocho años más para que la misma institución publicase

su *Historia de la literatura cubana*,¹⁶⁵ cuyo tomo III incluye una presencia más amplia de Cabrera Infante. Nada más de relieve, hasta este libro, se ha publicado en Cuba sobre uno de sus creadores más relevantes.

Sobre los pasos del cronista se abre conduciendo al lector por un recorrido habanero del entonces muy joven escritor. Aparente recurso de estilo, en realidad el libro, aquí y allá, busca situar el tránsito del autor de *La Habana para un infante difunto* en años decisivos, por más de un concepto, para una obra que habría de merecer el Premio Cervantes, y, aunque los investigadores no lo declaran de manera explícita, es evidente que la indagación urbana tiene una finalidad esencial: rescatar de un modo humano el entorno del artista que fue, por varias décadas, una especie de oquedad, una silueta ausente de la ciudad cuya vida cultural, de un modo u otro, contribuyó a marcar. Porque, habiendo sido tanto tiempo un nombre sin fondo preciso, rescatarlo de modo cabal significaba devolvernos su itinerario por La Habana que, al cabo de tantas polémicas y oscuros resquicios, constituye el personaje esencial de su obra, entramado urbano que Mirabal y Velazco nos devuelven redivivo, desde la primera página del libro, en su inextricable esencia de colmena y laberinto.¹⁶⁶

Pues, para decirlo todo, uno de los retos que enfrentaron los autores, y un muy airoso acierto, fue comprender que, ya desde su primera juventud, el rostro de Cabrera Infante forma una compleja unidad con la urbe habanera. La visión construida por los ensayistas cumple la voluntad de re-incrustar a Cabrera Infante en la que, al cabo, habría de ser, en sus narraciones y su prosa reflexiva, una ciudad personalmente suya. No se detiene, sin embargo, en esta meta. Toda colmena es mucho más allá que un conjunto abigarrado de retículos: ella se define también por el zumbido indetenible de quienes habitan en sus celdas. Cada laberinto se define no tanto por sus intrincados caminos, cuanto por la sombría y opresiva tensión que provoca en quienes intentan transitarlo.

Mirabal y Velazco captan la vitalidad y el fragor incansable de los años habaneros de Cabrera Infante a partir de una peculiar polifonía bajtiniana, que aquí se logra no por una estatura novelística, sino por el recurso —más que infrecuente en la investigación literaria o cultural en Cuba— de convocar voces numerosas, quienes son invitadas no a declarar —pues este libro no tiene la menor veleidad policial ni jurídica—, sino a retomar el más difícil pasado, es decir, el pasado aun reciente, y otorgarle cuerpo, densidad y vibración de entraña, pues esta es obra de rescate y de invitación a meditar

de modo equilibrado, lejos de esquemas mentales e ideas preconcebidas, en general extrartísticas.

Me atrevo a interrumpir aquí esta mínima valoración del texto, para adelantar algo esencial, y confesarme a mí mismo que la resucitación de Cabrera Infante, con ser eficaz y estremecida, importa menos en este libro que la obra mayor de recuperar para nosotros, todavía con pálpitos de vida y muerte inconfundibles, toda una duración temporal, confusa por su carencia de límites cronológicos estrictos, más equívoca y revuelta y turbia todavía por su marcado carácter de transición entre dos polarizaciones epocales, jalonada de impulsos de creación y de malignidad. Mirabal y Velazco nos recuerdan, con punzante inteligencia, pero también con vibrante percepción sensible, lo que durante décadas permaneció desdibujado y en silencio: el tránsito de una zona a otra en la historia cultural no se produce por meras polarizaciones ni por brutales cortes, sino que hay, siempre, un fluir subterráneo que opera como vaso comunicante, secreta conexión —a veces ciegamente negada— entre las eras más violentas de la vida en la cultura.

Así, al focalizar a Cabrera Infante y su Habana insondable, los investigadores nos asoman a un ámbito que de modo intangible forma parte, a la vez, de un pasado más remoto aun que los años cincuenta y sesenta, y de un presente en que, transfigurados, se perciben los ecos y los frutos del pasado. Solo una labor de arqueología cultural podía dar por resultado este panorama de estímulos incontables a la meditación propia del lector. Invoco aquí este concepto recordando la idea de Michel Foucault en *Arqueología del saber*:

Es un discurso sobre unos discursos; pero no pretende encontrar en ellos una ley oculta, un origen recubierto que solo habría que liberar; no pretende tampoco establecer por sí mismo y a partir de sí mismo la teoría general de la cual esos discursos serían los modelos concretos. Se trata de desplegar una dispersión que no se puede jamás reducir a un sistema único de diferencias, un desparramamiento que no responde a unos ejes absolutos de referencia; se trata de operar un descentramiento que no deja privilegio a ningún centro. Tal discurso no tiene como papel disipar el olvido, hallar, en lo más profundo de las cosas dichas y allí donde se callan, el momento de su nacimiento [...]; no pretende ser recolección

de lo originario o recuerdo de la verdad. Tiene, por el contrario, que *hacer* las diferencias.¹⁶⁷

Sobre los pasos del cronista logra presentarnos, a través de una polifonía directa de quienes participaron en los años juveniles del autor de *Tres tristes tigres*, y sobre todo en una época de sobrecogedor dinamismo, los ángulos diversos, el discurso múltiple olvidado de unos años decisivos para la cultura cubana. A ese logro fundamental del ensayo, contribuye sobre todo el que los autores hayan hecho confluír decenas de voces —entrevistas realizadas por ellos, referencias de documentos y libros diversos—, las cuales muy a menudo aparecen contrapuestas y discordantes, como son siempre los discursos del hombre en toda historia viva, hecha de disonancias tanto como de armonías, ajena siempre al tono complaciente y la estructura elemental de ejercicios para jovencitas que estudian un piano a la vez esquemático y de muy plana afinación.

Además, Mirabal y Velazco aportan valoraciones de singular interés para la comprensión misma de la gestación del estilo en Cabrera Infante, entre las que destaca su análisis de la evolución de la escritura del crítico de cine, que evidencia:

[...] el tránsito paulatino hacia textos más sintéticos, de apenas un párrafo, que abandonan el enjuiciamiento minucioso para concentrarse de forma escueta, pero certera, en los aspectos que distinguen o condenan a la cinta en cuestión.¹⁶⁸

Especial interés tienen las páginas en que se recorre la trayectoria de *Lunes de Revolución*, examinada en sus más diversos aspectos: la formación de su diseño, las difíciles relaciones entre los intelectuales del famoso magazine con los del grupo Orígenes y otros sectores del mundo artístico cubano de la época, hasta las circunstancias que rodearon su desaparición. Los recuerdos, testimonios y textos incorporados al libro, logran una visión a la vez panorámica y polifacética, a partir de la orquestación de voces de la más diferente —y opuesta— significación y cercanía con *Lunes de Revolución*, como el propio Cabrera Infante, Álvarez Baragaño, César López, Lezama Lima, Leonardo Acosta, Virgilio Piñera, Rodríguez Feo, Gramatges, Padilla, Pablo Armando Fernández, Antón Arrufat, José Antonio Portuondo, Ambrosio Fornet, Alfredo Guevara, Edith García Buchaca, Mirtha Aguirre, por mencionar aquí algunos de los integrados en esta visión polifónica de la época.

Los investigadores, más allá de los límites de un enfoque biográfico del joven Caín, buscan la visualización del «significado del hecho cultural protagonizado por la nueva generación». ¹⁶⁹

La complejidad extraordinaria de tales procesos —de facetas antagónicas, pero menos melodramáticas de lo que ciertas reseñas de la relación entre los escritores de *Lunes* y los de *Orígenes* sugieren— se percibe con mayor nitidez gracias a la consideración que hacen los ensayistas acerca de los contactos personales entre los artistas de tales grupos, y de *El Puente*. Todo el libro se desenvuelve a partir de esas voces múltiples, pero no sin que los investigadores apunten sus propios modos de percepción, como escolios marginales que no buscan protagonismo autoral, sino dar cuenta de su singular papel como lectores imparciales de una época. Este, a mi juicio, es uno de los aspectos de mayor originalidad e impacto: ellos han hecho una cala extraordinaria en un pasado difícil y por más de un concepto estremecedor.

Han sido minuciosos exploradores de la peor de las selvas: una sumergida, simplificada y satanizada desde los más diversos ángulos y posiciones: tirios y troyanos. No se presentan como dueños de una verdad arrasadora. Me equivoco, sí hay una verdad que esgrimen con gallardía envidiable: la historia de un artista, la de un grupo, la de un proyecto cultural, si es verdaderamente valiosa para cada presente, incluso por sus lados más sombríos y lamentables, no termina nunca. Como ellos dicen, al revelar su verdad fundamental, que con ellos yo hago mía como tantos lectores lo harán, «Su historia, al igual que la Historia, solo será aquella que podamos ir armando mediante la búsqueda y la exhaustividad». Este cierre del libro no es una conclusión, sino un comienzo prometedor, una ventana hacia la comprensión de entraña, la única que es válida frente a la cultura.

Enid Vian

Cuentos incómodos es, sin la menor duda, un libro muy poco común en el panorama de la cuentística nacional. Con un deslumbrante dominio del lenguaje narrativo, Enid Vian ha construido un libro donde uno de los ejes de sentido dominantes —entre otros de semejante calibre— se vincula directamente con la angustia del escritor.

Con humorismo entrañable, el primer cuento, «Nada que decir», pone de manifiesto el interés de la autora en un examen —introspectivo, además, para mayor intensidad de expresión— del proceso de escritura. Para ello configura un espacio narrativo minimalista, despojado de detalles superfluos, ensimismado en la angustia de una mujer que trata desesperadamente de escribir, pero está inmersa en un océano de nimiedades, ese que a todos nos devora cada día, y que en el texto se levanta con cabal eficacia:

Salta una imagen en la pantalla del televisor —a su modo, también escatológica, sangrienta— y cuando voy a teclear, me paralizó. Catatonía aguda. Mente en blanco. Espalda rígida. Náuseas. Quiero iniciar mi trabajo pero, ya digo, estoy detenida en el tiempo y en mi infinito espacio. Desactivada. Desactivada. Desactivada. Repite una voz computarizada en un resquicio de mi imaginación. Me estanco, incluso para las imagerías.¹⁷⁰

Simultáneamente, el relato se mueve en una dimensión ficcional, que anuncia la estructura más general de *Cuentos incómodos*: una integración difícil y eficaz, hecha de ambivalencias y trasposos de un plano a otro de imaginación fantástica y apego a la realidad. Todo ello se mueve en «Nada que decir» desde un diálogo implícito con el lector, a quien la voz narradora hace un guiño mientras incrusta un intertexto —más estructural que material— de *El país de las sombras largas*, de Hans Ruesch:

Mientras me abotono el abrigo peludo, escucho el aullido de algunos perros que arrastran el trineo de un cazador. Mi cazador. Estatura tal, peso mascual. El cazador saluda a una joven en extremo delgada (el futuro personaje que les dije), y a todos nos sobrecoge una aurora boreal.¹⁷¹

La ironía que recorre todo el libro se concentra por momentos sobre el proceso de creación literaria, que resulta así percibida como una realidad cotidiana más para el escritor:

Voy a mi silla de trabajo y trato de concentrarme en la primera frase de mi relato, que he decidido tenga un tono festivo; aunque quizás sea mejor empezar con una cierta melancolía, como si rememorara, o tal vez funcionaría algo coloquial y neutro. ¿Qué hubo de un tono catastrófico? El relato tendrá onda, tendrá supón tú, no sé.¹⁷²

Esa concentración en el acto de escritura no evade la construcción de una imagen de la cotidianidad cubana, que se alza como un contraste entre humorístico y opresivo frente a la voluntad creadora del artista:

Miro el reloj y me dirijo a la cocina a calentar el arroz de ayer. Un arroz gomoso que arreglo con jugo de limón y aceite. ¡Dios sabrá! Coloco en la grabadora el concierto de Brandeburgo y me detengo a mirar las perlas de limón que han quedado sobre las pequeñas colinas de arroz, mientras bebo, lentamente, una copa de vino barato con mucho, mucho hielo. Latitud cero.¹⁷³

Es inevitable pensar en la atmósfera de *Aire frío*, de Virgilio Piñera. Pero Vian construye el ambiente cotidiano de sus personajes desde una mirada de humanísima fineza, tal vez por ello más acerada y penetrante en su irónica ponderación de la realidad contemporánea. Ese tono llega quizás a su punto más alto en el cuento «Esa, la anfitriona», en que la obsesión contemporánea por una burda y acrílica hiperbolización llega al paroxismo:

Dice Esa que esta ya es la fiesta más importante del país, tal vez del continente, una fiesta «correcta», sin errores. Ni conceptuales, ni políticos, ni de diseño, ni de costos. Es una fiesta que enaltece lo mejor de la alta cocina, de la identidad, al tiempo que cultiva la socialización y la amistad.¹⁷⁴

Otro costado principal de este libro es su recia integración de elementos fantásticos para elaborar un mundo literario propio, marcado por una valoración afilada de escritura y substancia de meditación existencial:

Busco la libreta de teléfonos y la abro disciplinada. Por la A, todos han muerto; por la B, están esperando que un milagro los salve de la inercia; por la C, se han expatriado; por la D, los íntimos viajan, incluido mi quinto esposo; por la E, nadie se mueve por nadie; por la F, quizás, pero no es seguro; por la X, extranjeros; por la S, Sori, mi hijo.¹⁷⁵

Todo el libro fluye desde un punto de vista subjetivo. El yo narrador es, en cada relato, el portavoz de una indagación del mundo de la mujer, pero sobre todo de la mujer artista por completo concentrada en su creación. Es una estructura más bien infrecuente en la literatura cubana. Del mismo modo es poco común la reflexión sobre el ser humano asediado por una exangüe cotidianidad, la cual se manifiesta a través de una interrelación permanente entre el mundo asumido como real y su desdoblamiento en un universo paralelo signado por la magia y la poesía:

Llamo nuevamente al cerrajero y lo imagino duplicado, metidos los dos — imagen del cerrajero y cerrajero— en un túnel secreto, haciéndose los sordos por un problema de ganas de no ser, de inactivarse un tiempo, de dejar de repetir la misma acción una vez y otra.¹⁷⁶

Este pasaje de «Distrito universo» se magnifica en el último relato del libro, «Olor a aceite quemado», en que un personaje de la estirpe de Sísifo dedica años de su vida a tratar, infructuosamente, de reconstruir un viejo automóvil.

Cuentos incómodos recorre en su brevedad una muy amplia gama de soledades humanas, de angustias y de vidas condenadas al absurdo cotidiano, como en «El silencio de los activos». El miedo se cierne sobre las protagonistas —«Días de parque»—, cuyo denominador común consiste en su sentido de lo humano, que las convierte paradójicamente en desterradas de un mundo donde la comunicación se va anulando merced a la esquematización de las relaciones entre las personas —«El silencio de los activos»—.

Temas eternos, pues, que adquieren carne y sangre gracias a un estilo de narrar de una madurez transparente. Vian es una escritora capaz de lograr una unidad orgánica entre una expresión muy sobria, por momentos minimalista, y jalonarla con fascinantes irrupciones de lirismo, como cuando, en «Primera obertura del concierto de Brandeburgo», dice de una sirena de ambulancia: «Parece el llamado apurado, goloso,

de la nada».¹⁷⁷ Hay una concreción eficaz que puede captar de un trazo escorzos de lo humano más general y esencial, como cuando se refiere a un anciano, en el relato antes mencionado, con estas palabras que retratan a la vez a este y a la mujer que lo mira: «Siempre hay algo sorprendente en la repentina debilidad de la suprema autoridad, en las pequeñas caídas de los colosos».¹⁷⁸

Cuentos incómodos hace honor a su título. Es imposible instalarse en este libro con una lectura fácil. Por el contrario, hay que enfrentarse a la escritura con voluntad de esculcar sus dimensiones más hondas, su aspiración a empinarse hacia una percepción vibrante del ser. Cuando esa lectura que nos impone se logra esculcar en su más tenso meandro, se produce una cercanía inquietante, que hace válida para el receptor esta frase de su libro: «como si alguien fuera de mí murmurara mis propias palabras»,¹⁷⁹ tan certero es el texto, tan perspicaz y osada nos habla Enid Vian sobre este tiempo suyo y sobre el nuestro.

Carpentier y el libro

La meditación sobre la lectura y el libro, en su calidad de hechos culturales, es una cuestión de tal calado, que no puede extrañar que, a lo largo del siglo XX, diversos intelectuales cubanos le hayan dedicado una atención particular. José Lezama Lima, aunque con suma brevedad, no dejó de detenerse en dichos temas con una óptica cuya naturaleza no puede ser pasada por alto. Hay que destacar de modo especial uno de los tópicos más apasionantes del ensayo de Lezama Lima «Sierpe de don Luis de Góngora». Uno de los temas que Lezama aboceta hacia el final de su ensayo es el de lo que aquí podría denominarse como *lectura cultural*, es decir, la aspiración de una interpretación integradora, en este caso de la poesía de Góngora, en términos no ya de lo literario estricto, sino de lo epocal e, incluso, como el propio Lezama evidencia, *lo experiencial*.

En tal sentido, como subrayaba en un texto de 1972, «en los últimos años [...] el tema de las culturas ha sido en extremo seductor, pero las culturas pueden desaparecer sin destruir las imágenes que ellas evaporaron».¹⁸⁰ A lo que añade casi enseguida:

Las culturas van hacia su ruina, pero después de la ruina vuelven a vivir por la imagen. Esta avisa las pavesas del espíritu de las ruinas. La imagen se entrelaza con el mito que está en el umbral de las culturas, las precede y sigue su cortejo fúnebre. Favorece su iniciación y su resurrección.¹⁸¹

De modo que la lectura cultural, tal como la concibe Lezama, es vía para el rescate de la imagen, no considerada en un estatismo inerme, sino sujeta a transformaciones diversas, que incluyen tanto su proceso de desvalorización, sus metamorfosis, como su modo de ser captada por el receptor.¹⁸²

Con mayor amplitud y frecuencia se detuvo Alejo Carpentier en el tema del libro y la lectura. En el próximo enero de 2012, se conmemorarán cuarenta años de que Alejo Carpentier publicara uno de sus más interesantes ensayos «Elogio y reivindicación del libro».¹⁸³ Como su título indica, se trata de un balance del estado en que, a menos de tres décadas del siglo XXI, se encontraba el libro como objeto cultural. En realidad, el tema del libro había sido abordado por el autor de *El siglo de las luces* desde mucho antes. Un examen somero y parcial permite comprobar que las ideas de Carpentier sobre

el libro y la lectura comienzan mucho antes de 1972. Espigando al azar, pueden hallarse ejes varios de un verdadero pensamiento sobre el libro y su relación con el ser humano contemporáneo. Así, por ejemplo, el 16 de julio de 1953, Carpentier publica en su columna «Letra y solfa», del periódico caraqueño *El Nacional*, la crónica que tituló «El libro y su energía». En ella señala el intelectual cubano:

¿Cuántos libros se publican, cada mes, en Europa, en los Estados Unidos, en América Latina? ¿Cuántos tomos, ceñidos por la faja de las «novedades», aparecen cada semana, en los estantes de las librerías de Londres, de Nueva York, de México, de París? Las cifras exactas nos darían vértigo; una forma particular del vértigo de las alturas, que es el vértigo del papel impreso. Nunca se ha escrito tanto como ahora; nunca se ha editado tanto. Y, por lo mismo, ante las murallas, las cordilleras, de volúmenes que se proponen a la curiosidad del hombre moderno, éste suele vacilar y descorazonarse. ¿Por dónde empezar? ¿Cómo descubrir a los nuevos talentos, entre tantos y tantos nombres desconocidos? ¿Hay una posibilidad acaso, de seguir los movimientos literarios, de «estar al día» como podían estarlo nuestros padres —ante tal plétora de producción? ¿No sería mejor cruzarse de brazos, sencillamente, ante la multiplicación de los tomos, ateniéndose el lector a la literatura conocida, consagrada, ubicada, que basta, por sí misma, para satisfacer todas las apetencias?¹⁸⁴

Su reflexión, que en el siglo XXI es más válida aun que entonces, apunta al hecho de que el libro no es una entidad cultural que pueda existir por sí sola en el mundo contemporáneo. Requiere, por el contrario, una serie de mecanismos de dinamización, entre los cuales, desde luego, hay que considerar a dos grandes profesionales como el maestro y el bibliotecario. Carpentier, sin embargo, va más lejos y, también en «Letra y Solfa», en 1953, publica una crónica sobre lo que él llamara *la librería inteligente*, en la que defiende la transformación de un oficio —el de librero— en una profesión cultural —la del librero como promotor de la lectura—, idea que hoy sigue siendo válida y que, en Cuba, todavía no es una realidad alcanzada:

Caracas cuenta, por suerte, con un buen número de «librerías inteligentes». Es decir: librerías dotadas de un carácter propio, por la personalidad del librero. Sabe el lector a dónde dirigirse, si quiere conseguir una edición reciente, un

determinado libro de texto, o, simplemente, si desea que le aconsejen una buena novela policíaca, para pasar el fin de semana en compañía de la gente de Scotland Yard. Algunas tienen estantes de libros antiguos, otras parecen inclinarse a las novedades; aquella es particularmente rica en autores latinoamericanos, esta ofrece el mejor surtido de libros en inglés, la de más allá tiene un estante repleto de textos referentes a la historia de nuestro continente. Hay librerías, viejas en el oficio, que forman parte de la fisonomía de la ciudad: las hay, de vocación más reciente, que están particularmente atentos a la obra de autores contemporáneos [...]. En fin: que la ciudad posee librerías de pensamiento vivo, dirigidas por hombres que leen, y saben ayudarnos a encontrar lo que buscamos. Gente que tiene conciencia de su oficio, entendiendo que la librería es algo más que una tienda de libros...¹⁸⁵

Esta necesidad de librerías conscientes de su oficio, es mayor, en la perspectiva de Carpentier, en la medida en que, dentro del torrente de producción editorial, adquiere cada vez mayor volumen el sector de la literatura inútil, a la que él se referirá luego, en abril de 1955, en una crónica significativamente titulada «Novelas de señoritas».¹⁸⁶ Esa idea suya cobra más relevancia en nuestro tiempo presente, cuando incluso ha surgido un nuevo tipo de libro, la «literatura de aeropuerto», integrada por libros de pésima calidad y vistosas cubiertas, hechos para disfrazar un poco el aburrimiento de un largo vuelo, para ser hojeados al desgaire en una habitación de hotel, y, finalmente, para ser abandonados en ella con la displicencia que merecen.

Al gran novelista cubano, por otra parte, otro hecho le llama la atención también: la uniformidad de apariencia de las librerías, la obsesiva modernización de sus edificios y diseños, que conducen, más temprano que tarde, a la pérdida de la personalidad específica de un establecimiento librero. Así, señala en «Una librería única»: «Comercios de libros, hay muchos en cualquier ciudad del mundo. En cambio, quedan muy pocas librerías con fisonomía propia, tradición, atmósfera».¹⁸⁷

Todo esto pone en evidencia que Carpentier, el gran narrador y brillante ensayista, no vivía de espaldas a la realidad social y económica de un libro que, en el ápice mismo de la modernidad, experimentaba ya en la década del cincuenta una serie de embates y transformaciones. Por eso, en el mismo año 1955 en que escribía las líneas anteriores, publica «Un balance instructivo»,¹⁸⁸ el cual, lejos de ser una crítica literaria o una

reseña informativa sobre un libro de relieve, no es otra cosa que un examen de las cifras de tirada editorial. Carpentier aborda una cuestión que, desde la primera mitad del siglo XX, ha estado a la orden del día en comentarios sobre políticas editoriales. En efecto, se ha dicho desde hace mucho tiempo, que la gran literatura, o la historia, o la investigación, o la filosofía, *no venden*, no tienen un mercado cabal. Este argumento se ha venido esgrimiendo —hasta el atormentado presente— en contraposición con la idea de que los libros de mero interés comercial, divulgativo, lúdico, etc., son los que sí tienen un mercado real. Desde esa idea comúnmente aceptada, Carpentier escribe a propósito de un estudio realizado en Francia:

Lo que ha querido determinarse es la escala de aceptación del público corriente, ante las obras nuevas, publicadas por la totalidad de los editores. Es decir que se trata de un mero examen del número de ejemplares vendidos en el país, desde el año 1945 hasta el presente, sin excluir las novelas populares o de mero entretenimiento, debidas a autores situados, en cierto modo, al margen de la literatura seria. Debe reconocerse, al examinarse esa lista, que los hechos establecidos son, a veces, bastante desconcertantes.¹⁸⁹

¿A qué se refiere Carpentier? Pues al hecho de que el estudio efectuado en Francia arrojó que muchos de los libros de mayor tirada editorial y mejor acogidos por el público en esa década del cincuenta, no eran títulos comerciales, ni literatura divulgativa, policial o aventurera, sino, lisa y llanamente, gran literatura: *El pequeño príncipe*, de Saint-Exupéry; *El silencio del mar*, de Vercors; *El cero y el infinito*, de Arthur Koestler; *El viejo y el mar*, de Hemingway; *Las viñas de la ira*, de John Steinbeck; *Antígona*, de Jean Anouilh; *El existencialismo es un humanismo*, de Jean Paul Sartre, entre otras.

Valdría la pena saber cuál es la situación del mercado del libro medio siglo más tarde. No es posible aventurar opiniones sin sustentación, pero vale recordar la expansión, en el mercado del libro europeo y norteamericano, de mucha de la producción del llamado *boom* latinoamericano —obras de Carpentier incluidas—, el fenómeno de ventas de las obras de Milan Kundera, luego del éxito de *La insoportable levedad del ser*; la conversión inmediata de una novela semiótico-filosófica como *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, en *best seller* internacional, etc. Estos datos hablan, por lo menos, de la

posibilidad de que, como supo consignarlo Carpentier a mediados de los años cincuenta, la balanza del mercado no se incline de forma tan mecánica hacia el libro sin valor real.

El camino hasta «Elogio y reivindicación del libro» está marcado por hitos de importante meditación, en los que no es posible aquí detenerse con la calma necesaria. Baste recordar, por ejemplo, una crónica de tanto interés como «Las lecturas y la edad»,¹⁹⁰ comentario —diálogo más bien— con consideraciones de François Mauriac:

[...] observaba que el hombre, a medida que avanza hacia la vejez, se interesa menos por el argumento de las novelas, dejando de ser ese lector apasionado que devora un volumen en pocas horas, ansioso de saber «lo que va a ocurrir después».¹⁹¹

A partir de tales ideas de Mauriac, Carpentier opina sobre las preferencias de lectura de las edades, en particular la adolescencia. «Elogio y reivindicación del libro» subsume las preocupaciones que en los años anteriores había venido expresando Carpentier, en una valoración de conjunto. El comienzo del ensayo es de una clarividencia sorprendente para ser una afirmación de la década del setenta:

El hombre, con su infinito ingenio, con su infinito poder de construcción y de destrucción, con su posición crítica eternamente despierta, inconforme, aficionado a ponerlo todo en entredicho, ha empezado a preguntarse, de pocos años a esta parte, si el libro (¿por qué no observa su asombrosa proliferación en el mundo?...) no es un instrumento de difusión de la cultura ya ineficiente y llamado a ser sustituido por medios de información más directos, más conformes a sus posibilidades significantes, más completos y multiperceptivos, ya que estos asocian lo auditivo con lo visual, la música con la imagen y la palabra, con una insuperable rapidez de análisis de un caso, de un hecho, de un conflicto, que la letra impresa en tomo, en volumen, no podría alcanzar en cuanto a «inmediata actualización de su transcurso».¹⁹²

Todavía no existía internet, ni siquiera se habían extendido y hecho personales las computadoras. Pero en la época ya se intuía una nueva y revolucionaria transmutación del soporte material del libro. Apenas unos años antes, en unas declaraciones para la revista francesa *Lire*, el connotado escritor Michel Butor profetizaba la aparición gradual de nuevas formas materiales para la literatura. Nuestra época actual ha

confirmado todos los barruntos proféticos de aquellos tiempos. Situado en los setenta, Carpentier se enfrenta a otras hipótesis de esa época, que anunciaban tenebrosamente una crisis de la lectura misma como proceso cultural.

Uno de los enemigos que los profetas sombríos denunciaban entonces, era la tira cómica —en Cuba conocida, sobre todo en los años cincuenta, como «muñequitos»—, que se consideraba iba a destruir todo esfuerzo que se hiciera para inducir a las nuevas generaciones a la lectura de gran fuste y calibre. Carpentier dedica espacio en su reivindicación del libro, para demostrar que las tiras cómicas tienen una muy venerable antigüedad, que ha convivido por siglos con el libro impreso. Así nos lleva a considerar la semejanza entre la medieval tapicería de Bayeux, los códices mexicanos y los *comics* contemporáneos suyos, para demostrar que, una vez más, un hecho cultural aparentemente marginal, tiene venerables ancestros.

Su interés por el tema lo impulsa a convocar la figura del humorista suizo Rodolphe Töpffer, quien no solo creó en 1840 una en su tiempo célebre tira cómica —*Doctor Festus*—, sino que incluso fue, quizás, el primer teórico acerca de los *comics*, sobre los cuales publicó su estudio *Ensayo de fisionomía*.

Así, Carpentier traza una sintética historia de la tira cómica como producto marginal o literatura de cordel, panorama que desemboca en la siguiente consideración llena de sentido común dirigida a quienes consideran que el *comic* conducirá a la muerte de la lectura y, aun más, de la edición de libros de gran calidad: «Pero todo esto, señores austeros, informadores del Santo Oficio de la Cultura, no ha impedido la edición, reedición, traducciones múltiples, de Tolstoi, Pirandello, Thomas Mann, Marcel Proust, James Joyce...»¹⁹³ Y luego procede a un examen de los otros factores que se consideran, por los angustiados, como enemigos del libro: la ciencia ficción, el folletín televisado. Aquí se demuestra una vez más no solo la agudeza de juicio y la anchurosa cultura del autor de *Concierto barroco*, sino también su capacidad de prever el futuro.

Sobre la ciencia ficción, advierte de inmediato que, tanto como las tiras cómicas, son muy antiguas, y menciona tanto remotos antecedentes en la antigua Grecia, como precedentes más cercanos, como Cyrano de Bergerac, a quien dedica espacio un erudito y extraordinario libro sobre el tema de Rinaldo Acosta, recientemente publicado en Cuba,¹⁹⁴ donde se calibran ya la alta y reconocida estatura literaria de varios títulos de este género especial, hijo del siglo XX. El folletín, televisivo o no, le preocupa menos

aun a Carpentier. Para este hombre de cultura insondable, el folletín también es historia cultural:

¿El folletín, periodístico, televisado? Folletines fueron los Libros de Caballerías, con *Amadís de Gaula* a la cabeza; folletines (¡y de los buenos!) los de Javier de Montepin, Emilio Gaboriau, Eugenio Sue, a comienzos del siglo XIX, hasta llegar a ese superfolletín (con magníficas calidades literarias) que fue el de *Los miserables*, de Víctor Hugo, primer *best-seller* absoluto de la literatura mundial [...]. El folletín, como lo vemos hoy en las pantallas de la televisión, no hizo el menor daño al desarrollo de la portentosa obra de Balzac, ni puso trabas a los amagos poéticos presurrealistas del Víctor Hugo de la vejez, ni a la difusión lenta, pero tan universal como segura de Baudelaire y de Rimbaud...¹⁹⁵

En esa línea de pensamiento, tampoco la telenovela actual ha podido aniquilar las obras de José Saramago, Camilo José Cela, Gabriel García Márquez, Severo Sarduy, Umberto Eco, Doris Lessing, o Nadine Gordimer. Y no porque el público permanezca en una misma actitud frente al libro tradicional. Carpentier tiene una noción muy precisa sobre esto, y apunta: «La actitud del público ante el libro, por lo demás, ha variado en el mundo entero».¹⁹⁶ Como en alguna de las crónicas citadas de su columna caraqueña «Letra y Solfa», Carpentier apela a la imagen misma de la librería para fundamentar estos cambios, y apunta una cuestión que, en lo personal, me resulta verdadera, pero sobrecogedora: el abigarramiento y mescolanza, en los escaparates de las librerías, de libros de cibernética y cocina, educación de perros y estadística, *best-sellers* y sociología.

Pero ello mismo da cuenta de un cambio de pulsación en la cultura contemporánea, donde ciertos textos, correspondientes a ciencias otrora abstrusas —una de ellas la informática—, imantan crecientes cantidades de receptores. Por ello mismo, como apunta Carpentier, la actitud ante el libro sufrirá crecientes cambios. Si la invención de la imprenta por Guttenberg causó conmoción profunda y rechazos enconados, la gradual sustitución del libro impreso en papel hacia otros soportes, en primer término el cibernético, está ya en marcha. Como a su vez apuntó Lezama, la lectura es un proceso cultural y, por ende, también el libro es un objeto antes cultural que estrictamente material.

Ambos escritores cubanos, aun cuando su ubicación los colocó muy lejos todavía de las profundas transformaciones de fines del siglo XX, intuyeron, cada uno a su modo, que el proceso de leer y la esencia y funciones del libro en la cultura, estaban entrando en una etapa de cambio, que es la nuestra. Confiemos en la pervivencia todavía de lo que Carpentier llamara «hambre de lectura»; creamos con Lezama que el hombre no lee objetos, ni libros, sino el fluir mismo de la cultura. Ambas percepciones, a pesar de todos los agoreros y todas las señales, nos permiten pensar que todavía el libro sigue siendo una ventana esencial del hombre al universo.

Uno de los ángulos menos frecuentados en la obra de Carpentier tiene que ver con su pensamiento sobre la cultura y, en particular, sobre los procesos que han marcado la formación, consolidación y desarrollo de ella en América Hispánica, donde, sin embargo, la reflexión sobre los fenómenos culturales se inició desde muy temprano, incluso en la propia Conquista, con Bartolomé de Las Casas, Bernal Díaz del Castillo y, en particular, con Cieza de León,¹⁹⁷ la cual se despliega, con fuerza mayor, a partir del siglo XIX, en la obra de una serie de autores entre los que descolló, José Martí. El siglo XX cubano marcó una focalización teórica de gran envergadura, donde destacan en particular los trabajos etnológicos de Fernando Ortiz.

Carpentier no estuvo ajeno a la reflexión cubana y latinoamericana sobre la cultura. Esa fascinación suya por el tema estaba ya presente, de modo explícito o no, en varios de sus artículos periodísticos de juventud, y puede, sin la menor duda, identificarse también como subtexto de su obra narrativa. Su aproximación a la problemática de la cultura continental se manifestó de modo particular en una conferencia suya de 1979, dictada en Yale, en la cual se encuentra una nítida formulación de su personal apreciación. Se trata de «La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo», donde el gran novelista subraya que la evolución de la narrativa continental había tendido « [...] hacia la adquisición de una cultura cada vez más vasta, más ecuménica, más enciclopédica, para decirlo todo, que ha brotado de lo local para alcanzar lo universal».¹⁹⁸

Por otra parte, se percibe aquí una conexión profunda con la idea que Martí expresara en su ensayo *Nuestra América* en cuanto a la necesidad de injertar el mundo en el tronco de las flamantes repúblicas del continente mestizo. Ese ecumenismo que Carpentier defiende se advierte también en figuras claves de América, como Lezama Lima, Ernesto

Sábato, Carlos Fuentes, Darcy Ribeiro y otros. Carpentier asumía en el ensayo citado una voluntad universalista que, en su idea de la creación narrativa, se pone en función —a la vez como síntoma y como resultado creativo— de una peculiar manera de comprender la cultura. Carpentier, incluso, se expresa en términos de una definición sintética:

Yo diría que cultura: es el acopio de conocimientos que permiten a un hombre establecer relaciones, por encima del tiempo y del espacio, entre dos realidades semejantes o análogas, explicando una en función de sus similitudes con otra que puede haberse producido muchos siglos atrás.¹⁹⁹

Es fácil observar que este juicio trasciende la mera consideración —no por trivial menos extendida— de la cultura como mera acumulación de saberes: para Carpentier lo esencial es la condición no solo funcional, sino también dinámicamente *dialogica* — como subrayaron en su día Lotman y la Escuela de Tartu—. ²⁰⁰ Carpentier agregaba a renglón seguido:

Simone de Beauvoir, poco admiradora de Malraux, dijo en uno de sus libros, para zaherir al autor de *La condición humana*, que «cuando éste veía una cosa, esa cosa le hacía pensar en otra cosa». Y yo diría que esa facultad de pensar inmediatamente en otra cosa cuando se mira una cosa determinada, es la facultad mayor que puede conferirnos una cultura verdadera.²⁰¹

En realidad, esta convicción suya no proviene solo del punzante *mot d'esprit* de Beauvoir. Una serie de textos carpenterianos tempranos, de los años veinte al cuarenta, dan cuenta de su insaciable voluntad de identificar vasos comunicantes entre los hechos y procesos culturales. No se trataba, para él, de operar literalmente *por encima del tiempo y del espacio*, sino, en realidad, de trascender lo estrechamente sincrónico y local, para alcanzar una perspectiva integradora de las raíces profundas de la dinámica cultural. Esto lo puso en situación, muy pronto, de enfrentarse a una categoría que, en particular en la segunda mitad del siglo XX, tendría que ser examinada con una mayor profundidad teórica: la tradición cultural, en la medida en que, con palpable intensidad de especial relieve, en ella se manifiesta la confluencia de tiempo y espacio en la cultura, no en términos de congelar un producto, sino como fuerza dinámica.

Ya en 1946, al publicar un texto fundador, *La música en Cuba*, Carpentier situaba como preludio de su libro una frase reveladora de Igor Stravinsky: «*Une tradition véritable n'est pas le témoignage d'un passé révolu; c'est une force vivante qui anime et informe le présent*».²⁰² La percepción carpenteriana de un nexo profundo, pero sobre todo, activo y enérgico, entre historia y cultura, es un campo de dimensiones desmesuradas para la presente comunicación. Así pues, se prestará atención solamente a algunas facetas de especial relevancia. En realidad, la tradiciónología era aun en tiempos de Carpentier un área poco desarrollada en las ciencias de las humanidades. Tanto es así, que todavía en 1975, la destacada musicóloga Zofia Lissa hacía constar en sus *Nuevos ensayos de estética musical* que se carecía de una teoría general de la tradición. Esta autora, al esbozar aspectos iniciales en esta área del conocimiento señalaba:

Cada periodo realiza nuevamente una *selección* de las reservas culturales del pasado halladas a su llegada, y solo lo que él ha seleccionado deviene para él la tradición. [...] La esfera del concepto «cultura» abarca la totalidad de cierto género de fenómenos producidos en el proceso histórico en un medio dado, mientras que las tradiciones abarcan solamente *algunos* de ellos: los que en la fase dada de la historia han sido aprobados, reconocidos como valores.²⁰³

Carpentier tenía una percepción muy definida acerca de la tradición como factor impulsor del devenir histórico de la cultura, y la necesidad de encararlo no en calidad de un *dato* inerte, sino como una zona que estimula la búsqueda de sus vínculos con el entramado mayor de la cultura. Insiste muchas veces sobre este tópico, por ejemplo, en una hermosa crónica de 1940 sobre la iglesia de Santa María del Rosario, donde, luego de una descripción minuciosa y objetiva del interior del pequeño templo, el autor se siente obligado a trascender los límites de la percepción sensorial, para proceder a una interpretación cultural en la que, en efecto, devela cómo una cosa —la pequeña iglesia de las afueras de La Habana— lo lleva de modo inevitable a la operación cultural de pensar en otras:

¿Dónde había yo encontrado una atmósfera perecida?... ¿Dónde había gozado ya esta calma de provincianismo suntuoso y polvoriento, que hace pensar en las conventuales decoraciones de la *sonata de primavera* de don Ramón del Valle Inclán?... ¡Pardiez!... en ciertas iglesias vascongadas, parecidas a la de Santa

María del Rosario en lo sobrio de la arquitectura exterior y en el estallido de oros, azules, flores, aureolas y arabescos del altar...²⁰⁴

Carpentier percibió muy pronto que la realidad latinoamericana se manifestaba a partir de infinitas confluencias que, más allá de los límites estrictos de un género artístico, constituye una profunda mezcla de carácter cultural en su más amplio sentido. Si bien en los últimos veinte años comienza a resultarnos menos inusitada la reflexión acerca de fenómenos que, bajo términos diversos que se refieren a procesos confluyentes de manera total o parcial —tales como transculturación, mestizaje, hibridación, sincretismo, usados de acuerdo con determinadas perspectivas de investigación o según cada tendencia teórica—, se trata de llamar la atención sobre zonas de la creación —no necesariamente artísticas— que tienen que ver con los contactos y mezclas culturales, tales estudios no eran moneda corriente en los críticos de las diversas artes en la época de Carpentier.²⁰⁵

Los estudios carpenterianos apenas comienzan a indagar en las consecuencias que para su labor creativa tuvo su densa formación, en particular en lo que se refiere a su interés profesional por la música, a pesar de que él mismo declaraba, en 1966: «[...] mi formación fue más musical que literaria».²⁰⁶ Su pasión por la música no resultó un «violín de Ingres», sino una faceta de su voluntad creadora que habría de marcar, con fuerza, su pensamiento sobre la cultura, y le sirvió de base para avizorar con precursora agudeza la importancia de la tradición en tanto motor impulsor del dinamismo de la creación a nivel individual y social.

Su vocación por los estudios musicales no fue, pues, un desvío: la perspectiva musicológica lo ayudó a percibir con claridad que el folclorismo que había marcado buena parte de la producción artística latinoamericana en la primera mitad del siglo XX, se había fosilizado dentro de los esquemas de la actitud del Romanticismo frente la tradición popular—, se había convertido en un callejón sin salida, donde la creación —y lo que es peor aun, la cultura del continente— podían quedar acorraladas.

Su perspectiva de musicólogo no resultó un desvío de su vocación de escritor, sino que le permitió distinguir también en otras esferas del arte y la cultura entre lo estrictamente local y la proyección dinámica que un gran artista —como Heitor Villa-Lobos²⁰⁷— podía alcanzar al concebir el sustrato del arte más popular tradicional como un camino para alcanzar una forma artística no solo latinoamericana sino, cabalmente eficaz en su

alto sentido estético. Por esta vía supo percibir con antelación el carácter hondamente selectivo con que el artista de América debía, a su juicio, asomarse al pasado cultural: « Hay que aquilatar el justo contenido de las tradiciones, elegir los elementos folclóricos más ricos en recursos, desechar prejuicios, crear una técnica apropiada». ²⁰⁸

El interés carpenteriano por la tradición apunta siempre hacia una actitud crítica y no de mero mimetismo localista. Su percepción de que ella es un resultado histórico, no excluía que considerase que se trata siempre de un factor dinámico, es decir que debe producir no empolvados museos, sino sobre todo debe estimular evoluciones diversas de la creación artística.

Como años más tarde, en la segunda mitad del siglo XX, habría de percibir la tradicionología como disciplina humanística, Carpentier supo muy bien que cada época de una cultura nacional tendía a reformular, de modo selectivo, su propia tradición. De la misma manera advirtió antes que muchos otros en Hispanoamérica, que la tradición cultural constituye además un indicador de qué vacíos —que pudieran llamarse zonas de crecimiento próximo de la creación artística— están disponibles ante el artista en un momento dado para ser objeto de reformulación por una obra renovadora. Es por eso que hablaba, en 1958, en el ensayo «Los problemas del compositor latinoamericano», acerca del argentino Juan José Castro, quien resultaba de interés para Carpentier porque había compuesto óperas sobre dos valiosos textos de García Lorca: *Bodas de sangre* y *La zapatera prodigiosa*, lo cual, por lo demás, es sobre todo un pretexto para manifestar su propio pensamiento. En efecto, el elogio crítico le da pie a afirmar que « [...] en América, existe un verdadero prejuicio entre los compositores, en lo que se refiere al uso de nuestro idioma para la música cantada». ²⁰⁹

De hecho ese retraimiento, en tanto actitud axiológica, y Carpentier lo sabía perfectamente, era también un índice cultural obstaculizador, que Carpentier aspiraba a modificar formulando un desafío que, con apoyo en la tradición hispánica, impulsase a una meditación renovadora en Cuba:

Julián Orbón profundo admirador de la tradición hispánica, me ha manifestado repetidas veces el mismo reparo. Muchos maestros europeos, como Stravinski, han escrito obras admirables sobre textos franceses, ingleses, latinos, sin acercarse nunca al idioma español. Es cierto que en esto [...] tenemos poca tradición válida, ya que la ópera española del siglo XIX no constituye un modelo

universalmente válido. Pero, si el tratamiento vocal del castellano presenta dificultades escansionales y prosódicas —al decir de muchos músicos—, ¿por qué olvidar que los autores de tonadillas escénicas de fines del siglo XVIII y los músicos de zarzuela de todos los tiempos se las entendieron a maravillas con nuestro idioma?²¹⁰

La obra de Carpentier es una invitación a los artistas latinoamericanos a abandonar el papel de pasivos sujetos usuarios de su cultura, para convertirse en sujetos activos de su propia identidad cultural.²¹¹ Su interés por el folclor, por lo demás, no constituía una finalidad, sino un medio para acceder a una comprensión omniabarcante de la cultura continental. La voluntad de, frente a un hecho de cultura asomarse a otro, marca la característica más relevante de su ensayística, y, también, ya destilado en un refinado factor estilístico, en su peculiar manera de configurar la intertextualidad en su narrativa, donde logró crear verdaderas orquestaciones dialógicas en las que confluyen los más variados discursos del arte y la cultura.

Ya desde 1946 advertía un subterráneo cuanto incansable trasiego de diálogos culturales entre las diversas naciones modernas de América Latina, síntoma de la honda integración cultural, capaz de trascender las fronteras políticas, “[...] de todas las naciones del Nuevo Continente donde coincidieron, en mayor o menor grado, determinadas aportaciones étnicas y entre las cuales se verificó un cierto proceso de *intermigración* de ritmos y tradiciones orales”.²¹² Esta idea, surgida a partir de sus estudios musicológicos, habría de adquirir su correlato literario en la especial manera de reunir americanismos en su narrativa, aspecto cuya función literaria destacó en su día Luisa Campuzano. De modo que puede asumirse que Carpentier, desde la década del cuarenta, empieza a sentar las bases de un componente principal del flujo histórico de la cultura continental: no se trata tan solo de destacar aquí un eje, sin duda fundamental, de su concepción de la dinámica diacrónica de la creación artística latinoamericana.

Por lo demás, esta zona de su obra permite constatar su sensibilidad para identificar problemas que habrían de ser preocupaciones generales del pensamiento estético de la segunda mitad del siglo XX. Por ejemplo, Pierre Boulez abrió una de sus obras capitales, *Hacia una estética de la música*,

comentando lo que, a su juicio, se había convertido en una obsesión de la musicología desde 1920: la de desentrañar una dialéctica histórica para caracterizar el estilo musical europeo.²¹³

La búsqueda carpenteriana se orienta hacia la comprensión no ya de una o dos zonas de la creación artística en Latinoamérica, sino, sobre todo a lograr un cambio de perspectiva. La prodigiosa capacidad para la resonancia intertextual en sus novelas —casi paroxística en *El recurso del método*— no responde a una estricta destreza literaria, sino a la organicidad de su absorta meditación sobre la cultura del Nuevo Continente, la cual concede peculiar relevancia a la operación de pensar más allá de los límites estrictos de un texto artístico. No se trataba de un destilado malabarismo intelectual, sino de una intensa focalización de los lazos inextricables del arte con la historia de la cultura.

Su experiencia personal y directa, tanto como su reflexión intelectual acerca de las vanguardias tanto europeas como latinoamericanas, le permitieron visualizar —y así lo expresó de manera puntual en un ensayo tan singular como « Problemática de la actual novela latinoamericana»—²¹⁴ que la cultura del Nuevo Continente enfrentaba en su siglo una serie de desafíos que exigían una transformación de los endebles sustentos que, heredados del siglo XIX, todavía estaban siendo defendidos desde retrógradas posiciones académicas y anémicas pervivencias de esquemas artísticos que, agotados ahora, habían sido vigentes en la América Latina de la primera centuria postcolonial.

Su visualización de algunos de los diferentes contextos de la novela continental en el siglo XX, alcanza a percibir la complejidad de los desajustes cronológicos y del desfase tecnológico que sufría, y sufre aun, la cultura latinoamericana, para la cual, sin embargo, eran también amenazadoramente válidos, pero en medida diferente, la problemática que advierte Jacques Leenhardt al proponerse una perspectiva sociológica de los movimientos de vanguardia, al entenderla como:

Confrontation de moyens techniques et de différents types de contingences extérieures, l'art est toujours et partout une tentative d'harmoniser ce qui lui vient de dehors à ses exigences internes. L'art est toujours et partout captation de la transcendance dans l'immanence d'un là.²¹⁵

El énfasis carpenteriano en el inmenso sustrato cultural de América Latina, fuente dinámica de esas intermigraciones diversas —entre América Latina y Europa, entre las diversas zonas del Nuevo Continente, entre ellas y las culturas africanas, etc.—, resulta, sin la menor duda, una de las más vigentes aportaciones del pensamiento de Carpentier, y no pueden ser consideradas como un lujo de intelectual erudito.

Por el contrario, su sostenida atención a las conexiones entre historia y cultura en América, además de proyectarse orgánicamente —en medida que todavía espera por investigaciones de mayor calado crítico— en su obra de ficción, permiten una vía de acceso principal a una percepción de los procesos culturales como base de la que emana toda posibilidad de alcanzar y defender un ámbito de lenguaje común continental, que funcione no a partir de una engañosa concordancia lingüística, sino desde la concordancia —unas veces relativa, otras cabal— de contextos, sustratos y apetencias, que, en la idea de Carpentier, apuntan a la utopía necesaria de una comunicación consciente de su historia y de sus raíces identitarias, ámbito creativo que aspire a superar los riesgos de pérdida de identidad, estatismo creativo y estéril mimetismo que él advertía, con entera razón, como peligro ominoso para la existencia misma de América Latina.

Lourdes González: eros y los espectros

*Trata una vez más de sacar fuego y gloria
del arpa dorada. Trata, te lo pido de rodillas, te lo imploro.*

AUGUSTO STRINDBERG, *Sonata de espectros*.

Con *El hijo de la arpista* (Ed. Oriente, 2010), Lourdes González invade una zona de insondable estremecimiento poético. Prosa lírica, en principio, el libro escapa en mi opinión de toda determinación sellada: es una volcadura inmensa que rebasa los géneros, para expresarse desde lo humano esencial, ese terreno donde no importa el tiempo, la atadura cotidiana ni la circunstancia palpable. Se trata —justo porque se nos habla de la entraña del ser— de un libro sobre el eros total, ese que se imanta no hacia las siluetas borrosas del momento —amante, hijos, vocación o patria—, sino que está marcado por la ambición desnuda de la entrega total. La clave es ofrecida con limpieza en los pasajes primeros del texto. La catarata emocional es desatada desde una resucitación llameante, que Lourdes González califica en un fognazo: «Humilde despertar del que se sabe muerto»,²¹⁶ desde el cual transita paso a paso a una extraordinaria comprensión de la permanencia del amor:

Dame el derecho a estar en la memoria solo el tiempo necesario para volver a los cuerpos amados como se vuelve al viaje de la despedida, al tren de las infancias, a la gloria repartida en las pequeñas marginaciones. Un instante en la muerte para entreabrir la vida, un solo color y el milagro sucederá como un arribo, como un tocar al fin las puntas de la madeja que se busca y se busca y se vuelve a buscar, hilando en las huidas.²¹⁷

Está uno como lector en la sección primera, «Los pabellones», ignorando todavía a cuáles se refiere, mientras se intuye que el libro es una difícil travesía por un país de pasiones que restallan. Este primer instante, en realidad, es no ya una entrada, sino un desenlace desde el que se despliega una aventura concentrada, la del rescate del amor a través no de una memoria enfebrecida y mentirosa, sino por la vía de la propia

transfiguración del ser a través de un modo que, en su esencia cabal, es, y de modo entrañable, una desasida inmolación:

(Hay que estar muerto para ser condescendiente, hay que tener, como yo, al alcance de las manos, las distancias que no voy a cruzar, las cúpulas y los granos que solo tocaré si fallara mi memoria mal tratada, es decir, mi mala memoria).

*Llueve sobre los pabellones mientras el tiempo me excluye, prescindir de mí en las calles estrechas que circundan los espacios. Sería aterrador estar vivo persiguiendo a la Quimera, cumpliendo con el destino. Pero con qué gozo transito conociendo la ruta de los torsos amados y de las manos, libres ahora del presente, emancipados [...]*²¹⁸

Hasta ese instante del libro, este había constituido una ascensión gradual, un mínimo acertijo de esperanzas para el lector: todo era posible en las páginas que habrían de seguir. A partir de aquí, estalla con violencia la combinación inseparable de angustia sideral y desafío —esa mezcla hiriente de la que proviene tanto del peso profundo de la mejor poesía de la autora, incluso desde aquel su juvenil y formidable poema «Pasajera la lluvia»—. La sección segunda es «Las manos», donde no hay posible confusión: es el enfrentamiento del hombre a su ser profundo e irrenunciable —ese tema de la poesía de alto fuste que tan pocos han abordado en la poesía cubana, ese que fue carencia indigente en el romanticismo de la isla, cualidad que define la única gran poesía posible sobre el hombre mismo y su más íntimo tremor—. De aquí el crujido de la duda apasionada y la pregunta más honda: «¿Cuántas noches caben en la espera?».²¹⁹ De aquí, también, que se palpe la única certeza, la de un ritual indetenible y libre de toda determinación temporal.

Tal es la fuerza de estas páginas, en que la literatura queda limpia de su epidérmica apariencia, para revelarse como ansiedad total, pero también como intrépida conciencia: «Escritos quedan los deseos, quien tiene estos papeles se condenará al engaño».²²⁰

Lourdes González construye una voz lírica que no habla aquí en poesía, sino en la absoluta soledad del ser y su destino, el eros torturante que es la única señal de haber vivido. Así cruza el lector unas puertas ominosas, donde puede él mismo examinarse, enfrentar la tortura de vivir más allá de todos los disfraces que anublan, y a veces

quedan convertidos en murallas insalvables, todo contacto real, cualquier comunicación verdadera entre los seres que parecen ajenos, insondables, mentirosos, violentos y enemigos, a la vez negación y espejos desgarrados de uno mismo:

*(Sabes, he llegado a pensar en tu cuerpo como en un árbol, como en una ceiba, como en un árbol en el que una se puede adentrar, como en este espacio que hay detrás de la puerta, y estos lienzos que, desde lo alto y desde lo bajo, me miran con desdén, porque saben quizás que no te conozco, ni te he besado, ni puedo).*²²¹

Pocas veces en la poesía cubana, nunca en las últimas dos décadas, un libro se atreve a enfrentarse —sin contextos útiles, sin decorado verbal, sin declaraciones gangosas e inútiles sobre posturas exteriores— al silencio interior y su marejada de preguntas y visiones. De aquí lo excepcional de *El hijo de la arpista*, capaz de formularse con sello único, la angustia compartida a lo largo de los tiempos: «¿Qué será lo que brilla en ese otro castillo?, ¿un metal que resiste, un espejo que muestra, una pulida superficie?, ¿una puerta?». ²²²

En este libro la desnudez del lenguaje resulta formidable. La autora la alcanza no por eliminación, ni por tratamiento metálico del mundo construido, y mucho menos por artificiosa síntesis. No es la suya, palabra que se despoja de vestiduras falsas o legítimas. Hay, por el contrario, una letal concentración, morosa además, en entidades milimétricas: desnudar el lenguaje significa en *El hijo de la arpista* que se produce una alquimia deslumbrante: no hay supresiones, tan solo el verbo *es*, por sí mismo, *de ese modo*, así ha nacido, sin talladuras, ni selecciones, ni destilación. Es, y solo eso. ¿Cómo explicarse semejante timbre? Desde luego que depende, ante todo, de la estatura misma del tema, cuyo alcance trasciende la necia información de anécdotas, posturas, concepciones y medidas. Pero sobre todo descansa en la perceptible obsesión interior, en la voz que, como si se fugase, se levanta y domina toda cortapisa y máscara de defensa contra el mundo.

El hijo de la arpista se dedica a la autoescucha, no de una miserable biografía, ni de una angustia entrampada en sus límites mediocres. Es un libro sobre el espacio inabarcable del amor como fuerza más allá de la carne —pero *con la carne*—, y de la muerte como certeza total, dualidad que solo se percibe en afilada calidad de angustia, conciencia del

diálogo imposible entre Eros y Tánatos, entre experiencia efectiva y sueño desgarrador. La propia autora pareciera revelar en el libro este secreto:

*Todo creador debe girar, hacer girar su suerte en los campos de la infancia, esa mirada perdida sobre un mundo salvado, y no debe extrañarse ante la solicitud con la que se le piden títulos, castillos, molinos, hondones, muros, hasta ventajas que se deben a estar, casi muerto, casi vencido, sobre la línea divisoria de la vigilia. El regreso también consiste en omitir esas solicitudes. Y no morir. Y no hacer equilibrio. Y no andar sobre la línea más de lo estrictamente necesario.*²²³

En verdad, *El hijo de la arpista* es un juego imponente, un monólogo dicho en el marco de una comunicación, que todos sabemos necesaria e insoluble. La arpista habla con su hijo, confiesa sus secretos, es cierto, pero también —¿cómo si no?— levanta una esperanza irreductible, que no es más que la sola razón de la poesía de todos los tiempos y los seres: dejar que se asome, siquiera por una vez, el prisionero, el espectro escondido en cada uno, criatura que pudo haber sido nuestro rostro en el mundo efectivo y mordiente, y que justo por no haberlo conseguido —hundido en sus disfraces y sus tristes armas—, es el único permanente, el solo vencedor que sobrevive:

Mi memoria, como un bogavante se desliza.

Me recuesto a las tapias de ladrillos, con sus mapas de cemento mostrando la imperfección del mundo.

*De ese mundo al cual yo pertenezco, aun con sus puertas cerradas.*²²⁴

El hijo de la arpista, como alguna vez en el texto mismo se declara, es una indagación de lo alto y lo hondo del mundo, y —a diferencia de tanta literatura, incluso buena, y fuerte, y capaz y duradera— no queda sin resultado. La voz *sabe*. Desde lo temprano de la vida, salimos casi todos —¿casi todos?— a buscar una respuesta, y allí radica la trampa, prodigiosa y sangrienta, del vivir, pues esa respuesta, como en el corazón de la arpista y su hijo, está desde el principio en el silencio del eros insondable que espera confundirse, y ha de hacerlo, en la quietud total en que el universo, titilando, nos aguarda.

Estelas, distopías, postapocalipsis: crónicas de Rinaldo Acosta

En verdad, *Crónicas de lo ajeno y lo lejano*, de Rinaldo Acosta —libro inusitado en el magro panorama de la reflexión cubana sobre las corrientes de la literatura más allá de la isla—, me ha resultado por completo impactante desde que lo leí hace muchas semanas. No es condición suficiente el hecho de haber yo visto una treintena de veces el filme *Solaris*, de Tarkovski, y estar dispuesto a verlo otras tantas: al fin y al cabo, entre *Fahrenheit 451* y *El vino del estío*, siempre me fue más grato releer el segundo, antes que el primero. No, no soy un fanático de la ciencia ficción, y la afinidad con el tema no explica para nada mi total entusiasmo frente al libro de Acosta.

En busca de razones para lo que, subrayo, es ante todo admiración cabal, la primera cuestión está ya esbozada antes: es uno de los poquísimos ensayos que, en las décadas últimas, se ocupa con absoluta seriedad intelectual de calibrar tendencias de la creación literaria fuera de Cuba —y de su entorno más inmediato, Latinoamérica—. Es un riesgo, en un planeta cada vez más pequeño, permanecer encuadrado en un perímetro demasiado local: esto impide no tanto comprender la amplitud de lo que nos rodea, cuanto penetrar en la propia identidad. Es, mal que les pese a algunos, una regla dorada del saber cultural. En tal sentido, *Crónicas de lo ajeno y lo lejano* nos abre un punto de mira hacia un sector de la creación literaria mundial, con muchos años de existencia además, que ha recibido muy poca atención crítica e investigativa en nuestro país, aun cuando, como Rinaldo Acosta recuerda a lo largo de su estudio, puede hablarse de una ciencia ficción cubana desde hace bastante tiempo.

El libro, pues, en primera instancia, y particularmente en la sección «Todos los caminos conducen a Trántor», realiza una valoración histórica de extraordinario valor acerca del surgimiento —y las polémicas al respecto—, fases del desarrollo y avatares generales de la literatura de ciencia ficción. Por ello, y porque el autor nos habla desde una capacidad integradora, una voluntad de investigación y una curiosidad impenitente y minuciosa, la ciencia ficción es presentada tanto en sus etapas cruciales como en sus modalidades más peraltadas, desde los *pulps*, la ópera espacial, la ciencia ficción *blanda* y la *dura*, el astrofuturismo, y otras modalidades históricas, caracterizadas y evaluadas con un conocimiento realmente erudito, pero desde una actitud valorativa marcada por el sentido humano y la sensibilidad.

Esta voluntad historiadora entrañaba ya una serie de riesgos, en particular porque Acosta debía enfrentar más bien la evolución específica ni siquiera de un género, sino de una zona de alta complejidad en la producción literaria de la Modernidad, considerada por él, además, no en los límites de una literatura nacional, sino en su más difícil dimensión de quehacer creativo de la etapa moderna de la cultura hasta el presente en curso. En una aspiración de tal magnitud, es inevitable que aparezca una interrogante crucial, que, a mi parecer, tiene su formulación más nítida en Henryk Markiewicz: «¿ha de concentrar el historiador literario toda su atención exclusivamente en los rasgos de literariedad de las obras investigadas, o ha de abarcar con ella también otros rasgos, por ejemplo, las características cognoscitivas o de ideas?».²²⁵

Estriba aquí uno de las cuestiones de mayor relevancia y seriedad intelectual en estas crónicas de Acosta: el panorama de desarrollo de la ciencia ficción, conformado con minuciosidad erudita y con máxima sustentación en autores, obras, revistas y polémicas, aparece jalonado una y otra vez con una meditación —por momentos de alto calibre— acerca de las relaciones múltiples entre la ciencia ficción y la cultura de la modernidad y la postmodernidad.

Aunque podrían señalarse muy numerosos momentos de este proceder del ensayista, elijo uno que, en particular, me resulta brillante enlace entre la perspectiva necesaria para un estudio intragenérico, y la meditación sobre el engarce de un tipo de producción artística en el marco mayor de la cultura. En la segunda parte del libro, titulada «“Posibilidades extrañas”: ciencia ficción o fantasía en la fantasía», Acosta se extiende más en una perspectiva teórico-literaria —la cual, si bien recorre toda la primera sección del libro, en esta está mucho más inclinada hacia el punto de vista histórico-literario en sí—; de acuerdo con ello, dedica todo un epígrafe a la cuestión del *extrañamiento*, categoría que —derivada de la *ostranienie* de los formalistas rusos— se considera como una de las caracterizadoras de la ciencia ficción. Al detenerse en este punto, Acosta trasciende los límites de lo estrictamente literario para comprender su objeto de estudio desde una amplitud cultural tanto más reveladora, cuanto ha venido siendo preparada, gradualmente, desde la sección inicial del libro, en apariencia concentrada solo en los avatares de la evolución de la ciencia ficción. Señala el ensayista:

En la cf [Nota: es la abreviatura que emplea Acosta para referirse a ciencia ficción] son extremadamente frecuentes —tanto como para ver en esto un rasgo

regular del género— los casos en que el autor recurre al procedimiento de describir lo habitual desde una perspectiva ajena, desde otro sistema, internamente coherente y dotado de sentido, de coordenadas culturales, de tal modo que lo familiar, lo que damos por sentado, resalte de pronto como un *caso particular*, como una elección cultural. Nuestra propia posición cultural queda así relativizada y lo habitual deviene «extraño».²²⁶

Este ensayo, por tanto, no queda encerrado en la temática de la ciencia ficción —por sí misma apasionante en tanto serie cultural evolutiva—, sino que acarrea una reflexión paralela de altos quilates: nos enfrenta al hecho de que la ciencia ficción también ha venido siendo, en las mejores de sus obras sobre todo, pero no solo en ellas, una manifestación de inquietudes, fantasmas y opresiones del hombre contemporáneo frente a la sombría realidad actual, donde el desarrollo tecnológico a ultranza hace mucho tiempo que ha perdido aquel relumbre de panacea universal de que el positivismo y otros discursos totalizadores triunfalistas lo dotaran desde la segunda mitad del siglo XIX.

De aquí que Acosta subraye con énfasis lo que él denomina —en consonancia con otros autores como Rosemary Jackson— *la naturaleza oximorónica*²²⁷ de la ciencia ficción, que “nos está diciendo algo importante acerca de este género: su propensión a desafiar, cuestionar o subvertir las formas habituales, lógicas, de pensamiento”.²²⁸ En efecto, una y otra vez, Acosta pone al lector sobre un hecho que trasciende lo estrictamente literario: la ciencia ficción, en las zonas de intensa calidad y cuestionamiento de la realidad que forman su médula reflexiva y artística más valiosa, tiene una consecuencia de vital importancia: por una parte, pone en crisis el cada vez más maltrecho pensamiento logicista de la modernidad, con su pretensión de verdades inefables y sistemas impertérritos, y por otra parte nos llama, con la intensidad de que solo son capaces el arte y la ciencia, a reactivar el pensamiento paradójico.²²⁹

De aquí, por ejemplo, el valor conceptual penetrante del epígrafe «El futuro como construcción simbólica», en el cual Acosta analiza con percepción de largo alcance el significado último de ese futuro que, en general, constituye el ámbito temporal de buena parte de la ciencia ficción: es, en realidad, una dimensión simbólica en la cual se está representando una fractura profunda en la evolución misma de lo humano, una re-catalogación de las culturas de acuerdo con el significado posible que el futuro adquiere

dentro de ellas. Pero, al mismo tiempo, el examen cuidadoso de Acosta nos revela, de manera tácita, pero demoledora, que el futuro diseñado en las culturas adoradoras del tiempo férreamente lineal como sendero prodigioso hacia la perfección total de la sociedad, es no un absoluto, sino una modelación simbólica que, en cuanto tal, resulta tan frágil y aterradoramente efímera como cualquier otra.

Crónicas de lo ajeno y lo lejano, pues, aborda mucho más allá que la ciencia ficción en sí misma: nos habla de nuestro tiempo, de vibraciones de la cultura actual que es imposible desconocer. No quiere ello decir que la ciencia ficción sea un mero pretexto en el libro: al contrario, este tema es abordado con un verdadero saber. Por ello mismo es inevitable pensar, pensar en paradoja y alternatividad. Acosta, por ejemplo, nos habla del *slipstream*, que alude a obras de arte que, sin ser propiamente ciencia ficción, están marcadas por ella, como por estelas.

Pues bien, ¿ocurre esto solo en el arte actual? ¿No empezamos a ver nuestra cultura marcada también por estelas que, proviniendo de una forma relativamente reciente de arte, forman parte de una sensibilidad y una perspectiva que nos obliga a enfrentar la paradoja, el horror de la linealidad, la necesidad de una actitud más responsable ante un mundo en el cual ya no enfrentamos hechos estrictos, sino, también, antihechos — *contrafactuales* me pediría escribir Acosta— que penden cada vez más en un horizonte ambiguo? La ciencia ficción nos recuerda, a su modo artístico —cuando es su marca fundamental— o divulgativo, o incluso comercial y aventurero— en sus zonas de menor estatura, que existen en todas las formas de arte—, que el apocalipsis debe ser previsto y detenido, en vez de acomodarnos a la blanda y maligna miopía que impidió a muchos percibir las humaredas de Auschwitz o Treblinka.

El apocalipsis, como en el texto bíblico, no se produce de golpe, sino por fases. La ciencia ficción, tal como nos es mostrada por un investigador y un hombre de cultura real como Acosta, nos alerta contra la ingenuidad de pensar que no han ocurrido ya algunas de sus fases, y es preciso pensar nuestro presente, en ciertas esferas, como post-apocalíptico.

Pero ello exige una transformación cabal, a que el autor de *Crónicas de lo ajeno y lo lejano* nos convoca en tanto lectores: una vez más, hay que mirar estos textos tan marcados, claro que sí, de fantasía, aventura, prodigio, incertidumbre, tecnología y angustia, como mero entretenimiento vacío, narrativa de pésimo papel gaceta para pasar

un breve rato. No, la ciencia ficción, síntoma de un tiempo en crisis profunda, es un reto y un alerta de cultura, para enfrentar nuestro presente como un sitio que debe ser cambiado, y que, distópico como es, no nos puede cegar ni convertirnos en autómatas sin posible destino. Es esta la médula de las crónicas de Acosta. Que haya obtenido el Premio de la Crítica Literaria en el 2011, es cosa accesora y de simple justicia. Lo esencial es su resonancia y su fuerza, como brillante ejercicio del saber, pero, sobre todo, como palabra responsable de cultura.

Marcia Losada y la indagación del discurso

Bajo un inquietante título, Marcia Losada reúne una serie de ensayos de indudable trascendencia, tanto para la educación universitaria, como para los profesionales del análisis del texto. Parte de una concepción esencialmente humanista del género. Esa es la función esencial de *El árbol de carne*: abordar la tarea, urgente hoy como nunca, de establecer nexos constructivos entre el discurso y los lectores. La meta esencial del texto es abordar con profundidad una zona temática muy desatendida en Cuba y examinar, con el lente de la filosofía, tanto los procesos convergentes de la lectura y la escritura, así como en de la relación —sobre la cual dejaron su impronta diversos pensadores europeos, de Humboldt a Vigotsky— entre el pensamiento y el lenguaje, hoy por hoy atendida con fuerza creciente en países de los llamados desarrollados. Marcia Losada enfrenta estos temas desde una voluntad holística.

Una idea esencial atraviesa el libro. Esta noción, fundamental en sí misma, es una clave para todo el texto: tanto como dialogar con el lector, Marcia Losada construye una realidad que la involucra, y le permite construir una propuesta hermenéutica que trasciende a la autora y se convierte en uno de los modelos posibles para el lector. De aquí su profunda validez para la educación universitaria cubana, tan desprovista de textos que, sobre la base de una excepcional búsqueda bibliográfica, se atreven a exponer una propuesta personal.

El examen de las consideraciones teóricas respecto de la interpretación, la hermenéutica y la semiología, convierten *El árbol de carne* en una magnífica exposición de corrientes contemporáneas del pensamiento sobre el lenguaje, lo cual, por cierto, no es su único valor. A ello hay que sumar la perspectiva transdisciplinar desde la cual el libro ha sido construido: contamos con muy pocos estudios en Cuba con una tan sólida puesta al día en cuanto a lo que está sucediendo en los medios humanísticos de mayor avance científico a nivel mundial.

Una primera cuestión a destacar en el libro es su profundo interés por investigar al ser humano en tanto entidad que construye discurso como una vía de autodescubrimiento y realización. Es en esa misma línea que, desde las primeras páginas, la autora ofrece una

imagen iluminadora y muy personal del ensayo como género a medio camino entre lo literario y lo pragmático. Marcia Losada apunta:

Creo cada vez más en la evolución y vigencia de la reflexión ensayística, el ensayo como camino y expresión composicional hacia zonas del saber fractales y convergentes en las que el conjunto de disciplinas y puntos de vista de cada especialista abren nuevos horizontes y articulan novedosos espacios de conocimiento mediante signos, que llevan a otros signos.

Y, ciertamente, vivimos en una época donde el ensayo, como trasmisor de reflexiones y reafirmador de la subjetividad del emisor, ha cobrado cada vez más tanto vigencia como literaturidad. En este sentido, hay que subrayar la capacidad de la autora de hacer magnético un texto de indudable valor teórico e investigativo, por la vía de una expresión que, sin la menor duda, se mantiene en una tesitura no solo de científicidad, sino también de elegancia, no exenta de afilado ingenio por momentos, como cuando se habla de un «*ADN lingüístico*». De aquí que sus propósitos sean, como ella apunta:

1. Analizar el mecanismo del teclado, cuerdas, caja de resonancia y observar cómo la percusión provoca un movimiento ondulatorio específico de la sonoridad del piano y así, trazar el camino para compararlo con otros instrumentos, que posean proceso de producción de sonidos semejante o diferente para llegar a su caracterización. Este camino me acercaría a la «neurofisiología del piano».
2. Escuchar la interpretación de la melodía emanada del piano, leer su partitura y a partir de este texto, intentar entender y mostrar en un algoritmo cómo funciona la relación entre lo emitido como signo y la necesaria operación para producirlo, mediante la aplicación de una técnica o método de análisis. Este camino me acerca a la «semántica del piano».

Esta vibración sensible y humanista se hace patente cuando la ensayista revela su aspiración principal al señalar:

El ser humano, como árbol de carne, sutilmente se desliza hacia los estímulos sensoriales del entorno y de sus propias modelaciones mentales, interactúa con sus circunstancias y circunstancias para recrear cada día la mente a través de su sistema codificador: el lenguaje.

Pero no hay que engañarse: se trata de un texto de alto calibre indagador, donde la perspectiva científica es dominante:

El lenguaje humano, como entramado, es un proceso complejo, que para su análisis necesita de la interacción de herramientas, y la Lingüística en unión de la Psicología, la Filosofía, la Neurología, la Cibernética, la Sociología forma parte del llamado «hexágono» de las ciencias de la cognición.

El primero de los seis ensayos aborda una interrogante fundamental de la Humanidad, pero que, en la era de la teoría de la complejidad, adquiere una dimensión más honda. De aquí que la interrogante que se asocia al dilema de Proteo, radica en una reevaluación del lenguaje como objeto de estudio eminentemente complejo. Así, el objeto de análisis de este primer ensayo —en realidad, es un problema que permea todo el libro—, tiene que ver ante todo con el lenguaje en tanto parigual de los fenómenos emergentes aparentemente inconexos en espacios de fase virtual, de sistemas dimensionalmente abiertos y sensibles a las condiciones iniciales del entorno, cuyo decursar temporal transcurre en interconexiones de tiempos concurrentes y que poseen un alto poder autoorganizativo en espacios creados, para convertir en función saberes inmediatos retrospectivos, prospectivos, fenómenos, que resultan tendientes a la bifurcación.

El minucioso examen del lenguaje como objeto de estudio de la teoría de la complejidad, conduce a la autora a diseñar una visión integradora de los fenómenos lingüísticos. Es ciertamente difícil aferrar al polimorfo y escurridizo Proteo, ese lenguaje que ofrece tantas caras diversas e, incluso, opuestas: zona sistémica y zona sujeta a una lógica *fuzzy*, aspecto regido por leyes, principios y estructuras y aspecto de improvisación idiolectal, donde lo expresivo, lo imprevisto y lo irruptivo constituyen una dominante principal.

Hay que decir que el lenguaje ha sido visto, desde Saussure, en una bipolaridad excesiva y mecánica. La introducción del concepto de *norma lingüística*, en apariencia solucionadora de este carácter opuesto entre lengua y habla, resultó muy pronto insuficiente. Uno de los aportes indudables de este libro, es la propuesta, de esencia claramente dialéctica, de distinguir la configuración de:

[...] una zona de emergencia y bifurcaciones (véase el anterior esquema de área de modelación) donde se autoorganizan elementos multifactoriales, entre ellos el lingüístico, en una función articuladora de carácter complejo a través de la cual se seleccionan y recombinan un conjunto de puntos de intersecciones y circulación (red semio-cognitiva) de información lingüística (atractores noético-semióticos), que pudiera considerarse la base constructiva de un proceso del máximo grado de generalidad, emergido a partir del sistema subyacente como portador de significación, lo cual es el basamento para argumentar esta hipótesis.

Esta idea atraviesa la exposición total de *El árbol de carne*. Es fascinante que en Cuba, donde, en la segunda mitad del siglo XX, apenas se han escrito libros sobre el lenguaje —los primeros libros de Max Figueroa, que fueron base para su obra mejor publicada en México; los textos inéditos de Leandro Caballero—, podamos contar con un libro como este, en el cual se empuña con decisión una temática trascendente como lo es el problema multifactorial del lenguaje en su relación con la sociosfera.

Entre los diversos aspectos de crucial interés científico en el libro, está la superación de un mecanicismo tradicional en la inmensa mayoría de los enfoques lingüísticos al uso en nuestro país, tanto en el campo de la educación universitaria, como en el de la investigación: la supuesta identidad entre noesis y semiosis, asumida tradicionalmente entre nosotros como una igualdad incuestionable. Marcia Losada focaliza esa relación de un modo muy distinto, y, desde luego, ajustado a la realidad misma de los procesos de comunicación:

El grado eficiente de entropía²³⁰ entre la noesis y la semiosis expresado teóricamente en gasto minimizado, se manifiesta en la función articuladora dada la naturaleza de su *tertium comparationis*, el sistema subyacente, que pone en relación pensamiento-lenguaje; de mayor velocidad de circulación (redes semiocognitivas) a menor velocidad de circulación de la información, en un tiempo espacio autorganizativo específico de cada momento cognitivo, cuando la dinámica de la conversión de datos de las redes semio-cognitivas se conforma en (véase matriz adjunta) seis funciones tridimensionales previas al proceso de enunciación.

Focalizada en la relación esencial *signo-mundo*, la ensayista dedica especial atención a esa relación, e insiste en la necesidad de enfoques transdisciplinarios.

Uno de los aspectos, en mi opinión, de mayor relevancia del libro radica en que la investigadora, a partir de presupuestos lingüo-filosóficos hace una sólida propuesta de cuatro campos nocionales, asumidos como «una primera organización preconceptual». El interés por los campos nocionales ha sido en Cuba prácticamente nulo, por una parte; ahora, en otro sentido, la propuesta de Marcia Losada es de una organicidad y una solidez conceptual realmente notable. En este aspecto, la contraposición de los campos nocionales lógicos y los semánticos, es de gran utilidad.

Hay que señalar, en otro momento del libro, la claridad realmente didáctica con que se trabaja con los cuadrados semióticos, tan ignorados en general en Cuba, que —el programa de Análisis Dramático de la especialidad de actuación en el subsistema de la Enseñanza Artística pide que se aborde el análisis de la obra de teatro mediante el sistema del modelo actancial, que entraña un manejo del cuadrado semiótico, *ninguna escuela de arte en el país* está en condiciones de abordar dicho tema, entre otras razones por no disponer de suficiente bibliografía acerca de qué es y cómo funciona el cuadrado semiótico.

La meditación acerca de la modalización desde la conciencia constituye uno los momentos más aportativos del libro. La autora se apoya en una noción fundamental:

Desde la disciplina Lingüística los elementos pragmático-modales, los intencionales, la actitud del emisor con respecto al receptor y al contenido que comunica, son las señales, o mejor aun, los síntomas de la actividad noética, que pueden ser mensurables a partir de la huella que queda en el enunciado.

El libro alcanza uno de sus momentos de mayor certeza científica al desarrollar una serie de consideraciones sobre la perspectiva modal y su trascendencia para los campos lingüístico y gnoseológico:

Al tomar una posición modal se construye todo un sistema de isotopías, oposiciones, rasgos, que se fundamentan directamente con la manera en que el enunciador y el enunciatario se relacionan con el mundo, pues, la modalidad opera con categorías ontológico-filosóficas y se encuentran, por lo tanto, estrechamente vinculadas a la naturaleza humana.

Su análisis, desde estas perspectivas, de «Los advertidos», de Carpentier, aporta no solo un ejemplo de los enfoques teóricos que se desarrollan en el texto, sino también un conocimiento que enriquece los estudios carpenterianos:

En la obra de Alejo Carpentier, ser humano e historia resultan como motivo, un binomio inseparable. La hechura del hombre, su comportamiento en un lugar y momento dado, o mejor aun, el *ánthropos* con su capacidad cognoscitiva que lo inviste de una obligación axiológica con el saber como interacción-transformación, es su gran asunto.

Por lo demás, hay una desoladora ausencia de estudios —publicados— sobre morfogénesis en Cuba. En realidad, como hay que insistir de nuevo, se ha dado a la luz editorial muy poco —cuando más artículos— con enfoque hermenéutico, o de lingüística del texto, etc. Y no es realmente posible enfrentar de modo integral un texto, cualquiera que sea su índole, desde una perspectiva univalente. Como dice Marcia Losada: «Azaroso ha sido el camino del discurso y del texto al momento “de hacer responsable” a una disciplina que lo asuma como objeto de estudio: esta dificultad de “ubicación” está lejos de ser motivada por aporías bizantinas...». De aquí que la autora haga confluír una serie de disciplinas y puntos de vista.

En particular es de agradecer la inteligente manera de abordar e incorporar a su propio discurso científico el pensamiento de Umberto Eco, de cuya obra apenas se ha publicado en Cuba poco más que la célebre novela *El nombre de la rosa* y las apostillas a ese mismo texto, pero nada de su teoría cultural, de su reflexión estética, de sus consideraciones sobre los medios de difusión masiva, sobre estética u otros temas — otro tanto podría decirse de autores de enorme relieve en los que se apoya la autora, como Greimas, por ejemplo—. Eco viene, desde luego, a cuento en la medida en que *El árbol de carne* se empina en una meditación culturológica de amplio vuelo, en la cual el fenómeno del lenguaje se revela como un ente funcional de complejidad suma, *imposible de reducir a un enfoque único, a una manera única de ver, a una definición simplista y escueta*. Como señala la investigadora, el lenguaje se halla enclavado en una serie de campos —de aquí la necesidad de estudiarlo de manera multidisciplinaria—:

No hay «un órgano del lenguaje»: como he destacado, sistema nervioso, respiratorio, digestivo, osteo-muscular..., se integran holísticamente para hacer posible la percepción, designación, reflexividad y comprobación que culmina en el proceso del lenguaje. Quizás constituya el ejemplo más acabado de la

conquista del ser humano en su también azarosa relación filogenética en interacción con su biosfera física y cultural.

Hay que agradecer a la autora la focalización del discurso como terreno de prácticas teórico-investigativas de la más variada índole, esfera de convergencia de variadísimas disciplinas humanas, desde la lógica hasta la biología, desde la teoría del conocimiento hasta los estudios literarios, desde la sociología a la perspectiva fractal y la teoría de la complejidad. Porque, desde luego, es uno de los primeros libros de enfoque realmente transdisciplinar que se escriben en Cuba. Ese es, posiblemente, uno de las aportaciones de mayor envergadura de este texto singular. A ello hay que añadir, por lo menos desde mi perspectiva, el interesantísimo enfoque de lo que la autora denomina *sujeto silencioso*:

La facultad de pensar y la aptitud para emitir y recepcionar enunciados sondos de las características que más pudieran tipificar la actividad refleja del *homo sapiens*. Si vamos a hablar del silencio como unidad del lenguaje humano, es decir, del silencio como parte de un código semiótico, si vamos a hablar de la autopoiesis del sujeto semiótico silencioso y de esta, su manera peculiar de enunciar se impone la necesidad de revisarlos a ambos sujeto y enunciado desde perspectivas filosóficas, lingüísticas, pragmáticas, sociológicas, asociado a la función poética..., etcétera.

Este sujeto silencioso tiene que ver directamente con las zonas inexploradas del sujeto en la sociedad contemporánea, tan aquejada de fracturas y amordazamientos diversos.

Marcia Losada aborda el problema de manera enfática y señala:

Múltiples y valiosos estudios enfocan al sujeto sociológico, político, psicológico etnográfico..., etcétera; escasos estudios escritos por cubanos se pueden consultar del *sujeto locuens*, con lo cual este ha llegado a padecer, padece de «una mutilación analítica», que ya silenciosamente reclama un lugar.

Se propone una aproximación cualitativa, mediante la técnica ya mencionada del análisis semántico discursivo dimensional,²³¹ la fenomenología, comparación de variables operacionales, provenientes de áreas de saber, tributables a esta construcción teórica..., para tratar de atrapar en un intento de generalización algorítmica, lo

multiforme, desde una de las más caprichosas e indexadas por ambigua realización del lenguaje: el silencio del sujeto.

El árbol de carne subraya una y otra vez la complejidad del ser y la necesidad de transformar los puntos de vista reduccionistas y dogmáticos, en complejas perspectivas transdisciplinares, capaces de rescatar zonas de comunicación y autocomunicación que han sido tradicionalmente trabajadas con enfoques parcializadores:

Para argumentar la estrategia escogida en esta perspectiva, los pronunciamientos de Jackendoff y Fodor resultan fundamentales.²³² Ambos, con sus respectivas variantes, postulan cómo las representaciones mentales son símbolos, como los del lenguaje, en el lenguaje del pensamiento.

Como de seguro se ha hecho evidente, un libro tan abarcador no puede ser examinado en unas pocas páginas. No cabe duda de que constituye un hito peculiar en la apertura hacia un enfoque transdisciplinar, abarcador y no por ello menos minucioso.

El árbol de carne, como una entidad que abre mil brazos hacia el universo, pero sustentándose de otras mil raíces en el subsuelo, es una ventana que se abre hacia un tipo de estudios por completo imprescindibles para el estudio del ser y, también, cómo no, del ser insular cubano.

Vivimos en tiempos de profunda transformación del pensamiento científico, en correspondencia con la crisis profunda de la Modernidad, asumida por algunos bajo el término —tan debatido y, por muchos conceptos, cuestionable— de *Posmodernismo*. De todo esto trata —en forma implícita o explícita— el nuevo libro de Marcia Losada, *El constructor de catedrales* (Ed. Universidad de La Habana, 2014). Aunque no se compartan las posturas centrales de *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, el polémico, pero apasionante libro de Jean-François Lyotard, o las ideas más ominosas de *The End of the History and the Last Man*, de Francis Fukuyama, lo cierto es que el último medio siglo ha significado una crisis tan profunda, que sus efectos no podían menos que traducirse en una renovación decisiva de las ciencias sociales.

Esa transformación, por otra parte, venía siendo preparada ya desde las primeras décadas del siglo pasado, en que una serie de nuevas posturas conceptuales venían preparando ya decisivas transformaciones, entre las cuales debe mencionarse —pues *El constructor de catedrales* responde en alguna medida a ello— la confluencia de las

ciencias particulares en conjuntos específicos —más dinámicos y abiertos, más ligados a perspectivas de lógica *fuzzy* y de nuevos enfoques de la cultura como lo que prefiero denominar *macrosistema de comunicación de valores*— que han dado en llamarse *dominios científicos*, integradores de perspectivas metodológicas polivalentes y tendientes a enfocarse en los sistemas conceptuales humanos, que se expresan no en un área específica, sino en todo el amplio terreno de la comunicación humana, en la cual los sistemas tropológicos —y en particular la metáfora y la metonimia— no son, como se pensó durante siglos, un aditivo embellecedor, sino una verdadera *estructura estructurante* de todo el pensar humano, como en su día sustentaron Mark Johnson, George Lakoff, G. Fauconnier o Mark Turner, entre otros.

Pues, en efecto, en esa semiosfera en que vivimos, según argumentó Iuri Lotman, el ser humano puede desarrollarse de manera socialmente eficaz gracias, entre otros factores diversos —económicos, históricos, culturales, éticos—, gracias a ese enigmático y a la vez luminoso dispositivo lingüístico —pero también muchos factores más, entre ellos los de carácter neural, cognitivo, creativo, cultural, expresivo, etc.— que llamamos *metáfora*, entidad traslaticia si las hay, mecanismo de conexión entre la pluralidad infinita de la existencia del hombre en la naturaleza y la sociedad.

En cierta medida la lingüística cognitiva no es solo una disciplina centrada en la investigación de la vida social a partir de una percepción más avanzada de la metáfora y las estructuras conceptuales —y también, por qué no, de comportamiento humano—. En realidad, la lingüística cognitiva es en sí misma una gigantesca metáfora, en la medida en que permite interrelacionar terrenos de indagación que por mucho tiempo estuvieron desconectados —estudios del lenguaje y neurociencia, psicología cognitiva y discurso artístico, axiología y sistemas de comunicación—. Si bien diversos estudios de índole semántica han venido realizándose gradualmente en las últimas tres o cuatro décadas —hay que recordar aquí tanto la estancia del lingüista alemán Gerd Wotjak en la Universidad de La Habana, como, sobre todo, los estudios del malogrado lingüista Leandro Caballero en ese mismo centro docente—, lo cierto es que hemos dispuesto en Cuba de muy pocos estudios que se desarrollen desde esta necesaria perspectiva contemporánea en las ciencias sociales, de modo que la publicación de este libro de Marcia Losada viene a advertirnos de nuevos caminos que es preciso recorrer.

No es, desde luego, una invitación sencilla la que nos hace la ensayista. Conozco perfectamente cuán arduo resulta abrir brechas de actualización: tuve la satisfacción de que, durante mis cursos de Lingüística General en la Universidad de La Habana en la segunda mitad de la década del setenta, procuré que mis estudiantes de entonces se asomaran a uno de los dominios científicos más interesantes de las ciencias sociales en la pasada centuria, me refiero a la semiótica, en particular la pensada por Umberto Eco. Sin embargo, la semiótica tardó mucho en ser asumida como una asignatura en la carrera de filología.

Toda apertura significa una labor ensimismada y tenaz. Así que este libro da cuentas de que las ciencias sociales en la isla sí están buscando incorporarse al pensamiento científico de nuestra contemporaneidad. En este sentido, su publicación es por sí misma una muestra de un impostergable, cuanto necesario avance.

Este ensayo de Marcia Losada asume, desde una perspectiva personal, una voluntad de ejercer nuevas perspectivas. En buenas cuentas, una de sus afirmaciones fundamentales se refiere a *la necesidad de manejar nuevos criterios de lectura científica*; incluso podría eliminarse este calificativo, y pensar que la autora está llamando a renovar nuestro criterio de la lectura como hecho que es *tanto individual como social*. Uno de los primeros momentos del libro establece un criterio que merece especial atención:

La lectura es un acto complejo de naturaleza semiocognitiva y cultural, en el que es preciso la participación, en primera instancia, de un texto emisor con características de coherencia y cohesión como condición necesaria (no así de estructura cerrada), acto que se lleva a cabo interpretando un código socializado, que organiza los significados (puede ser un color, un memorema cultural, un indicio, una señal, un signo, un grafema, un número, etcétera) y un receptor humano presente durante el circuito de comunicación.

Una cuestión clave en esta definición de lectura es la afirmación del *carácter cultural de la lectura* y su visión de esta como *proceso hermenéutico*. De hecho, todo el discurso de *El constructor de catedrales* ha sido organizado desde un ejercicio de lectura simultáneamente axiológica y hermenéutica. Debo subrayar, además, un asunto de cabal importancia: la ensayista llama la atención sobre la responsabilidad del lector —en tanto que su formación es a la vez individual y social, biológica y cultural— y su carácter activo como sujeto decodificador —por tanto, también, implícitamente, *codificador*— y

creativo. Hay un pasaje en que esta noción básica en todo el libro resulta expresada de una manera particularmente eficaz:

Pues el ser humano por su condición filogenética y ontogenética es quien está capacitado para decodificar y recomponer *como tejido de alternativas y bifurcaciones*, los *sentidos* expuestos o evocados que construye a partir de un significado, de acuerdo con su imaginario epocal, su grupo social e irrepetible experiencia individual sensorio-perceptual. Resultante de la interacción de los factores arriba mencionados: texto (tejido) y lector (receptor) mediante el acto «simbiótico» de la lectura, movilizan y generan y recuperan sentidos en una zona creada *ad hoc*. Entre el texto y el lector se recrea, a partir de las instrucciones de significado, un espacio *virtual y holístico* resultado de la emergencia y textualización de dichos sentidos y que, fundamentalmente, asume connotaciones veredictivas, lúdicas y cognoscitivas.

Al definir así la lectura, los componentes que la autora advierte en el proceso de leer, son la fundamentación cabal de la necesidad de una perspectiva integrativa y multivalente —la que es propia de los *dominios científicos* y no de las *ciencias stricto sensu*—. Al mismo tiempo, se subraya una cuestión importante: la lectura es un acto no solo de creación, sino también de carácter voluntario. Por eso la ensayista consigna con razón:

Mediante el acto de la lectura, que es también un acto de curiosidad, el lector crea sus propios paradigmas, pues el lector en el acto de leer es un constructor de paradigmas, que lo tensionan *entre el ser y el deber de ser*, y entonces a su vez se recrea lúdicamente porque crea, y además se instruye.

El acto de lectura como aprehensión cultural nos hace transitar y establecer (mediante operaciones cognitivas de remisión) conexiones, asociaciones desde estructuras presentes y evocadas: hipotextos, paratextos, contextos, hipertextos; nos insta —el ficcional *no nos obliga*— a seguir la huella del significado o a dejarla...

Es de crucial importancia que *El constructor de catedrales* subraye que la lectura es, simultáneamente, un *proceso* y un *arte* (un acto de creación), donde se produce una integración de operaciones psíquico-físicas —y me siento tentado a agregar físico-

motoras, porque toda lectura entraña también operaciones musculares— y experiencias y saberes culturales.

Es esta organicidad lograda en el proceso lector, solo puede, tal como afirma la autora, «hacerse de una manera única, a pesar de la diversidad de las tipologías textuales, estructuras de lengua y modernísimos soportes de socialización que nos llevan de una ventana a otra». La lectura, por tanto, es una *autopoiesis* y como tal solo puede realizarse desde una voluntad específica de enfrentar el proceso, de lo que deriva una potencial variedad de lo que me permito llamar *efectos de lectura*. En una palabra, Losada insiste en que la lectura *nos involucra* en el texto, como resultado de una serie de estructuras —buena parte de ellas sinápticas— que tienen que ver con nuestra propia condición humana, en su doble carácter individual y social:

La construcción de paradigmas de ficción nos permite *sentirnos a salvo* en ellos: aprobamos y desaprobamos comportamientos y conductas nos enamoramos, aprobamos el asesinato, seguimos con atención una conducta irrefrenable, sufrimos, nos admiramos ante una postura ineludible a ultranza, viajamos en el tiempo, pero sobre todas las cosas, construyéndolos, *aprendemos a comprender al otro*.

El constructor de catedrales se propone un análisis complejo, multivalente, de varios relatos de Alejo Carpentier, autor cuya amplia perspectiva cultural y hondura de perspectiva sobre el devenir humano, exige en efecto un acercamiento desde una confluencia de saberes. La autora incluye en su examen la consideración de la presencia y funciones semánticas del *mito* en los textos carpenterianos. Este tipo especialísimo de narración ha sido conceptualizado de las más diversas maneras, desde Mircea Eliade hasta Juan Eduardo Cirlot o Jean Chevalier. El criterio escogido en este ensayo está relacionado, coherentemente, con puntos de vista de la lingüística cognitiva, la axiología y la semiótica:

El mito es la unidad *cognitiva-cultural de transferencia de un patrimonio cultural intangible* más antigua, reconocida por su valor paradigmático. De facto, el utilizar *el paradigma mitológico en el discurso deviene intento de realizar la traducción valorativa de un mundo a otro, mediante rasgos generalizadores de un arquetipo o una situación arquetípica*, y sobre todo, cuando el mundo —como ahora— se encuentra en estado de bifurcación, para

cuestionar en hipótesis la permanencia del paradigma modelado y establecido anteriormente o para sugerir su transgresión en rasgos hiperbolizados que propician e incitan a nuevas tomas de decisiones, bien como recurso intertextual, como tema evocado o con la reinscripción fragmentada de pasajes (sentido parenético en contextos atemporales).

Losada aspira, por tanto, a encarar el mito como un relato cognitivo, que consiste en:

una forma de saber de realidad, que en el discurso de ficción se desplaza desde un saber retrospectivo hacia uno proyectivo, para codificar creencias y axiologías, que al resemantizarse se transponen en el terreno de la verosimilitud ficcional, más que en el de la verdad metatextual (*aletheia*)

Ello es importante, dado el hecho de que los subtextos mitológicos, incluso los mitemas evidentes, son característica fundamental de tres autores de ancho aliento en la literatura cubana del siglo XX: José Lezama Lima, el propio Carpentier y Severo Sarduy. De aquí la necesidad de abordar el problema del mito en sus obras respectivas.

El estudio de cada relato carpenteriano en este ensayo, además de un análisis desde una perspectiva compleja, expresa *modos de lectura* que pone de manifiesto en cada narración funciones referenciales, afectivas, lúdicas, conativas, de manera de evidenciar en los textos estructuras y procesos de significación *que funcionan como estímulos del pensar, el comprender (interpretativo) y el autoconocimiento* en el lector.

Es desde luego el caso del análisis específico del relato «El acoso». La propuesta de la ensayista consiste en establecer los nexos diversos entre ese texto carpenteriano y las estructuras canónicas de la tragedia griega, para lo cual se apela a develar una especie de sentido fractal implícito en dicha narración, de modo que el proceso de lectura propuesto aspira a revelar en un ciclo que haga coincidir la ficción literaria con la estructura temporal de la sinfonía de Beethoven aludida en el texto. De hecho, considero que es posible ver en «El acoso» una recursividad que, en efecto, resulta un elemento característico de la literatura fractal.

El matiz de texto fractal se hace aun más evidente en «Semejante a la noche», donde ciertamente se advierten numerosas de las características que se consideran marca específica de la literatura fractal: *estructura cíclica de la ficción* —el personaje atraviesa diversas etapas históricas, pero siempre repitiendo la situación de inmersión en un

conflicto bélico o de crisis política—, de modo que hay una indomable recursividad, a la manera del verso famoso construido por Gertrude Stein en su poema «*Sacred Emily*»—y tal vez el factor esencial por el cual dicho texto lírico es recordado—: «*A rose is a rose is a rose is a rose*». Pero al mismo tiempo hay una pertinaz visión caleidoscópica: el personaje está siempre en la misma situación, pero en cronotopos diferentes, de modo que el proceso de partir hacia la guerra o la conquista es visto como una *historia interminable* —en efecto, el libro de Michael Ende corresponderá, años más tarde, a una estructura fractal— presentada como un juego de caleidoscopio o un dinamismo en círculo o, todo lo más, en espiral. El personaje va avanzando cronológicamente en la historia humana, pero la situación se repite una y otra vez y se desdobra de modo que va pasando de un espacio-tiempo a otro, hasta que, como en un ciclo, el desenlace lo devuelve al cronotopo del comienzo. Losada señala un elemento semántico clave:

El tema de este relato es presentar los resortes que mueven las guerras de conquista en su verdadera connotación ideológica, propagandística y como empresas lucrativas. En descripción semántica se encuentra sustentado en 21 enunciados dedicados a desarrollar este propósito, desde diferentes posturas ilocutivo-modales.

Es de vital importancia la advertencia de la ensayista: la función de esa estructura fractal está puesta en función de alcanzar un *saber* asumido como dogma y no como interacción. Esta apropiación insuficiente de su saber, lo lleva a sufrir —en «determinación»— verdaderas ironías históricas.

Esa estructura recursiva es identificada también en el relato «Los advertidos», personajes que, en diferentes culturas, han sido avisados de la catástrofe que, en forma de diluvio, ha sido desatada por los vicios del ser humano. El conocimiento de estos personajes está trazado en términos claramente axiológicos, pues, como hace notar Losada:

[...] Carpentier nos entrega sus reflexiones axiológicas sobre el comportamiento del ser humano en un momento histórico dado, en un contexto cultural, con una actitud para apropiarse de *formas de saber* como capacidad cognoscitiva en interacción y cómo mediante ellas ejercer a través de ellas una influencia manipuladora negativa. El *saber* se encuentra estrechamente relacionado con

una actitud que debe ser mantenida, ante el *conocimiento y su uso*, lo cual trae como resultado en la enunciación de la proposición de una axiología de valores discretizables en el discurso.

La idea de que el interés subyacente en «Los advertidos» radica en la cuestión del saber y su redimensionamiento, aporta una nueva luz sobre este texto carpenteriano. La ensayista señala una cuestión capital: «El perfil de los elegidos dista de un maniqueísmo facilista. Dentro de esta parénesis del conocimiento Carpentier propone a través de la figura de Amaliwak dos condiciones necesarias al saber: la curiosidad y la tolerancia».

El examen multivalente de «Los fugitivos» se orienta igualmente a develar los componentes de una estructura destinada a destacar el problema de la relación entre *valoración y actuación humanas*, pues, como apunta Losada:

Alejo Carpentier desde una concepción ecuménica de la cultura, asume este abarcador interés en una gama notable de perspectivas ontológicas, pues el hombre en su decursar histórico es responsable de la *factibilidad* de una actitud ante el saber axiologizado en su concreción y validado en su alteridad.

La autora estudia minuciosamente los paralelismos —que, puede añadirse, funcionan también como modalidades de recurrencias fractales— entre los dos protagonistas, Cimarrón y Perro:

[...] ambos convergen en un mismo espacio-tiempo pero que demanda diferentes *contextos recreados*. En Perro (perro-ficcionado, claro está, para poder contraponer paradigmas discursivos) y Cimarrón se produce una asociación espacio-temporal, y en *dueto* asumen los desafíos aparentemente semejantes para llevar a feliz término *sus* conceptos de libertad [...].

El análisis que cierra el libro, se concentra en la construcción carpenteriana de una cuestión eterna: la búsqueda de la libertad. El análisis propuesto por la autora permite comprender gradaciones semánticas y axiológicas, unidas intensamente con otros elementos simultáneos, como las sinestesias de olores y colores, las estructuras metonímicas y otras peculiaridades de la arquitectura del texto, la cual, en el extraordinario estilo carpenteriano, a pesar de la brevedad aparente de la narración, adquiere la dimensión en ancho y altura de una catedral en sentido semántico e incluso filosófico. Losada insiste en ello al decir:

El desenlace es inevitable. La admonición carpenteriana no deja lugar a dudas: los actos de liberación —para saber de *qué*²³³ *realmente* queremos ser libres— van aparejados a una necesaria evolución y toma de conciencia transformadora en y durante la recreación de nuevos modelos mentales imprescindibles —lo cual no ocurre en este cimarrón— para alcanzar el nuevo escalón de lo concreto pensado, que debe auto-organizarse para llegar a la libertad de conciencia.

La diversidad de los relatos escogidos permite a Losada encarar la latitud enorme del discurso ficcional carpenteriano. Una de las conclusiones a que arriba es de particular interés:

Carpentier en estas variantes argumentales presenta al ser-en-la cultura, con las formas de saberes propios, generados en el curso de la actividad humana cotidiana, en dependencia de la dimensión de una superestructura simbólica e insiste en que con esa cognición humana viene aparejada la aptitud y responsabilidad ineludible de ser capaz de autoorganizar su modo de vida.

No hay solución constructiva posible si no se está atento a las señales del entorno cultural y político y si se confunde el camino con falsos heroísmos —los protagonistas de «El Acoso» y «Semejante a la noche»— en la toma de decisiones y por ausencia de actitudes determinativas necesarias —¡nunca suficientes!— en un contexto o una circunstancia histórica dada, pues el sujeto carpenteriano debe asumir su responsabilidad histórica como hemos reiterado, en «el reino de *su* mundo».

La propuesta interpretativa de la autora revela a un Carpentier de una insondable significación cultural y no meramente literaria. En la concepción de Losada, se trata de un discurso ficcional orientado hacia un estímulo-reacción de marcado carácter cognitivo, que responde, según explica, a «un universo mental autoral siempre en tensión analítica, que demanda igual respuesta del receptor». De este modo, la ensayista arroja luz sobre una concordancia de mayor calado aun entre obra narrativa y obra ensayística en Carpentier.

Desde la perspectiva analítica elegida por la investigadora, se revela una voluntad del autor de expresarse sobre lo que pudiera calificarse como *universales de la cultura*, lo

cual le permite a Losada afirmar que Carpentier se interesa por abordar el problema «del hombre con capacidad cognoscente y arquitecto de su socioesfera».

El análisis de una serie de factores lingüísticos en el trazado del texto, evidencian un tejido textual de enorme carga semántica y noética, destinada a presentar al ser humano —lo cual incluye desde luego al lector— como un «constructor voluntarioso» de paradigmas morales y culturales.

En su complejidad conceptual y su enfoque contemporáneo del texto desde una confluencia de perspectivas científicas, *El constructor de catedrales* nos presenta a Carpentier en una dimensión más ancha, si cabe, de la voluntad creativa del autor de *El siglo de las luces*, y su estrategia discursiva de insondable riqueza y dinamismo. De modo que este ensayo tiene potencialmente diversos destinatarios: los investigadores de la obra carpenteriana, pero también los científicos sociales y los estudiantes universitarios de humanidades en general. De aquí que Losada identifique en Carpentier una vocación antropológica «que señala hacia el progreso humano del hombre universal y latinoamericano en una versión siempre mejorada de Amaliwack, Prometeo y Ulises».

La crítica literaria en Cuba, durante la segunda mitad del siglo XX y esta primera década de nuestra centuria, ha mostrado una dilatada concavidad de ausencia, un como constante desvío hacia la fundamentación teórica. Unas tras otras, pasaron por encima de nuestro interés —académico o crítico—, como ráfagas ahuyentadas con esmero, las diversas tendencias que se sucedieron o, por mejor decirlo, se superpusieron en oleadas progresivas en el espacio del pensamiento exegético eurooccidental.

En Cuba, durante el siglo XX, el panorama del análisis del texto literario apareció marcado por un como sedimento mixturado de positivismo —herencia de Varona y Sanguily—; de crítica trascendentalista «impresionista», que no siempre cumplió —con excepciones notables en algunas figuras de acabado fuste creativo— la aspiración contenida en ese epíteto prometedor de osados o sublimes traspasos; y de un sociologismo muchas veces más vulgar que marxista, taraceado de citas programáticas con algunas y reconocidas salvedades de real calibre intelectual .

Estas tres modalidades, en esas sus variantes menos afortunadas, contribuyeron mucho a que el panorama de la crítica nacional resultara una gran planicie jalonada apenas por unas pocas cumbres de esencial altura. En mucho ha influido, en este proceso más

agostador que fecundante de la exégesis literaria, la escasa publicación —y menos de autores nacionales— de lo que, en buenas cuentas, hay que seguir llamando hermenéutica en su estrecho sentido de teoría sobre el análisis del texto. Los esfuerzos de quienes se han esforzado por difundir en la isla aspectos diversos del pensar exegético mundial —desde *Criterios*, Desiderio Navarro; en medios académicos universitarios, Leandro Caballero, Salvador Redonet Cook, Nara Araújo, Teresa Delgado; desde Editorial Letras Cubanas, Rinaldo Acosta, entre otros— han tenido un determinado fruto que, para decirlo todo, no siempre ha obtenido suficiente reconocimiento.

Con *La máscara del lenguaje (intencionalidad y sentido)*,²³⁴ Marcia Losada ofrece al lector un texto de certero calibre, en el cual la reflexión hermenéutica aparece sólidamente apoyada por la praxis exegética sin la cual todo sistema categorial, por sólido que *per se* resulte, parece suspendido de nimbos evanescentes y, sobre todo, difícilmente alcanzables: la teoría cuyo autor no se decide a poner por sí mismo en práctica, ¿a quién puede convencer en lo más recoleto de su voluntad? Al mismo tiempo, al empuñar por sí misma los principios exegéticos que propone, la autora ha rendido, en el capítulo primero de su obra, un homenaje esencial a una de las obras literarias más deliciosamente cubanas de todo el siglo XX, y, al mismo tiempo, uno de los textos más injustamente dejados en olvido por críticos y academias.

Me refiero a ese ejemplo gustoso de transculturación, polifonía bajtiniana, intertextualidad delirante y sustancia apetitosa para los más diversos ejercicios de comparatística —en el sentido de Henryk Markiewicz—,²³⁵ una palabra, *La Odilea*, de Francisco Chofre, galardonada —como se ocupa de recordar Marcia Losada— con un premio de la crítica, en 1966, por un jurado en el que figuraba nada menos que Alejo Carpentier. Esta obra, luego de ese ya oscurecido premio, cayó en un condenable vacío crítico. Tuvo muchas cosas en contra, a pesar del aval de Carpentier: su autor había nacido en España, su texto —no por su carácter popularísimo, menos refinado y artísticamente complejo— aparecía despojado de asideros para cualquiera de las tres tendencias que se entremezclaban en la crítica cubana de las tres últimas décadas del siglo pasado.

Ya Gillo Dorffles ha estudiado, entre otros aspectos, cómo se modelan nuevos ritos y cómo se transfiguran y rejuvenecen los mitos en la sociedad moderna; una perspectiva

semejante era impensable en épocas grisáceas de la crítica, como las arriba mencionadas: el sentido último de la obra de Chofre resulta reivindicado de modo pleno por Marcia Losada cuando la autora expone, desde una perspectiva teórica de firmeza hermenéutica real, en la cual el lector avisado puede percibir cómo confluyen — implícitamente, por la vía de una atinada proyección de una filosofía del lenguaje bien destilada— la perspectiva comparatística marxista de Markiewicz, el análisis semiológico y la perspectiva de Dorffles sobre la revitalización del mito en las sociedades contemporáneas:

A Chofre le interesa por supuesto —y utilizado sin sentido peyorativo— parodiar. Adapta la crinografía, topografía, registro lingüístico del personaje, «copia» los cortes por cantos de los alejandrinos, en función en primer lugar de esta parodia aumenta las partes fundamentales narradas en detrimento de las dialogadas, siempre teniendo en cuenta *La Odisea* como referencia.

A Chofre le interesa «cantar» como conflicto las aventuras de un guajiro capaz de salir, gracias a su habilidad, de las más disparatadas y fantásticas situaciones y la facundia verbal, está en función de esa característica y no de la de ser un *aristo*, que debe ser inteligente —en lo absoluto «marañero»— y que, en lugar de embaucar a cualquiera, debe saber gradar los registros discursivos para poder gobernar. También Chofre sigue la cubanísima tradición del cuentero, que *narra* más que dialoga, historias fantásticas. Odileo debe salir ileso de sus aventuras y por supuesto —como hemos apuntado— comparte el mismo papel actancial y actoral con Ulises, pero el énfasis no recae en una politropía inteligente y esto condiciona que como personaje tenga otra finalidad comunicativa; Odileo realiza en cumplimiento de ella, otros actos de habla y dentro de éstos, podemos constatar una ilocución modificada. Diferente, también, resulta el balance entre Ulises y Odileo, en cuanto a su función como narrador autodiegético y personaje en un segundo nivel narrativo; esto motiva igualmente que dentro del canto IX de *La Odilea*, la escena que parodia el canto IX de *La Odisea* sea de mucha menor extensión. Chofre quiere exponer la distancia entre el mito y la realidad; quiere presentar cómo es que surge de por sí ficcionalmente adaptada a un nuevo contexto, una leyenda.

Precisamente porque la novela, como apunta la autora, se propone no tanto crear un mundo ficcional *ad hoc*, como señalar la variabilidad mutante de la distancia entre mito y realidad social, la obra de Chofre pasó inadvertida para la crítica de su tiempo, lastrada, como se apuntó, por una serie de vacíos hermenéuticos. Marcia Losada nos devuelve esa pequeña joya de la narrativa cubana, rescatada desde un punto de vista ya certero, capaz de comprender que esta novela de 1966 estaba dando, y de una manera que permite intuir en el texto de Chofre ese obsesivo juego paródico de la postmodernidad narrativa en América Latina, su vocación ferozmente intertextual —piénsese, para mencionar un solo gran nombre, en Manuel Puig, o en otro gran cubano igualmente soslayado por una crítica *ad usum Delphini*, Severo Sarduy—. Este primer capítulo de *La máscara del lenguaje (intencionalidad y sentido)* devela, pues, un ángulo estremecedor de las manquedades de la crítica: cómo una obra de rompe y rasga, como es *La Odilea*, puede quedar largamente silenciada por la miopía.

Por lo mismo, la denominación del capítulo —épica y guateque— no puede ser más precisa y oportuna, no solo por transparentar, desde su paratexto, el carácter de enfoque intertextual, sino también, y sobre todo, porque deja el título un regusto antropológico que, sin dudas, hubiera disfrutado cabalmente don Fernando Ortiz, para el cual los fenómenos de transculturación no eran temas antiacadémicos, sino, por el contrario, campos de reflexión de superlativa importancia para la práctica académica nacional, en la medida en que constituyen vías de acceso a eso todavía difuminado espacio conceptual que es la identidad cultural cubana.

De aquí la importancia capital de este libro: no solo nos advierte de la existencia de perspectivas hermenéuticas diversas y bien caracterizadas, no solo contribuye al rescate de un ignorado escritor cubanísimo —no obstante su nacimiento peninsular—, sino también reivindica zonas asimismo insuficientemente atendidas, como las reflexiones teóricas del malogrado Leandro Caballero en lo que se refiere al análisis textual.

Merece atención especial del lector otro momento de *La máscara del lenguaje (intencionalidad y sentido)*, libro de reflexión precisa sobre enfoques hermenéuticos de la literatura cubana. Denominado «Intencionalidad y modalidad: responsabilidad axiológica del sujeto histórico en «Semejante a la noche», este segundo capítulo

aborda una cuestión de otro calibre, que le permite a la investigadora indagar en el texto carpenteriano una cuestión de tan alta trascendencia como lo es la condición humana, que se convierte en una meta hacia la cual conduce todo el análisis del texto:

En la obra de Carpentier, *Ser humano e Historia* resultan como motivo, un binomio inseparable. La hechura del ser humano, su comportamiento en un lugar y momento dado, o mejor aun, el *ánthropos* con su capacidad cognoscitiva, con el saber como interacción, es su gran asunto.

A través de milenios de cultura, en una larga escala de evolución, el hombre ha actuado y ha sido compulsado por motivaciones económicas, culturales y axiológicas *semejantes* ante las que asume determinadas actitudes —llevadas a discurso como posturas ilocutivo-modales— para explicarse y transformar la realidad; esto es, recodificar y reconstruir *su* universo referencial.

Como puede observarse, el examen propuesto en *La máscara del lenguaje* (*intencionalidad y sentido*) alcanza una dimensión mayor, donde el peso específico de la filosofía del lenguaje —en su condición de basamento epistemológico del análisis textual— gana en concentración y, sobre todo, en voluntad de focalizar el texto como compleja urdimbre axiológica, que se asienta, como la autora subraya con entera razón, en posiciones ilocutivo-modales, de las que depende mucho de la eficacia de las operaciones hermenéuticas, pues, como sustenta Marcia Losada:

Ilocución y modalidad son combinatorias lingüísticas obligatorias para análisis del texto artístico por cuanto la organización reflexiva y modalización de la composición del código descansa en marcado por ciento la especificidad del trabajo artístico *Ilocución es a intención lo que modalidad esa posición subjetiva del enunciador.*

Para añadir a renglón seguido una conclusión metodológica de importancia fundamental para el análisis de textos peroque resulte, en esencia y calidad, verdadera práctica hermenéutica de efectiva base filosófica y no mera chapucería superficial:

A través de los constituyentes ilocutivo-modales se puede encontrar un vector (rasgo semántico) que conduzca el análisis del sentido hacia la superficie del

discurso —con los componentes intencionales y subjetivos «elementos simples»— de los que emergen las combinatorias.

Así como el enfoque teórico expuesto le había permitido, en el capítulo primero, rescata valores de *La Odilea*, en este segundo desarrolla un análisis textual muy sólido del relato carpenteriano «Semejante a la noche». Vale la pena detenerse en las reflexiones que, a manera de conclusión, van cerrando dicho capítulo:

«Semejante a la noche» presenta un alto grado de complejidad en su sintaxis narrativa y en su tipología composicional; ejemplifica además el registro culto del español en Cuba, no solo por el léxico empleado, sino también por la complejidad sintáctica de sus períodos oracionales y por los dominios ubicados —evocados— dentro de la ficción. El proceso de anagnórisis que experimenta el protagonista, que a la vez narra desde diferentes niveles de la tectónica, hace más polisémica la manifestación del elemento subjetivo en sus componentes lingüísticos-accionales y más efectiva —artísticamente hablando— la admonición carpenteriana de la responsabilidad del *sujeto histórico ponderador-determinador* y por consiguiente transformador de las circunstancias de su socioesfera en cuanto a constructor *del reino de este mundo*. La delimitación de los componentes formantes de la dimensión elocutivo-modal nos permite intentar resolver el arduo problema de estudiar desde la óptica lingüística, mecanismos noético-semióticos de un alto grado de subjetividad, que tienen su expresión más compleja en la organización artística del lenguaje natural.

Así como el capítulo II se conforma como exégesis de «Semejante a la noche», los capítulos tercero y cuarto se concentran de igual modo en otras narraciones carpenterianas. El balance es satisfactorio en grado sumo: la exégesis textual se proyecta más allá de sí misma, para alcanzar un importante balance hermenéutico, un sutil envión hacia lo culturoológico, en la medida en que se alcanza una perspectiva asentada en la axiología y orientada hacia una percepción del texto literario carpenteriano como recipiente de una postura cognitiva.

Como es fácil deducir de lo aquí antes expuesto, *La máscara del lenguaje* (*intencionalidad y sentido*) se presenta como una teorización y una ejemplificación de carácter multifacético: cada capítulo, sin dejar de evidenciar un mismo basamento epistemológico y metodológico, hace una propuesta distinta de acceso al texto. Por eso

el caso del análisis de *El acoso* entraña otro tipo de peculiaridades, tanto a nivel de filosofía del lenguaje, como de praxis exegética. El análisis textual se proyecta aquí en otro sentido, en este caso la del enfoque sobre peculiaridades del arte del siglo XX, en el cual se identifica una tendencia que, partiendo de los parámetros de creación de la Modernidad, habrían de desembocar con mayor fuerza, a partir de los años sesenta, en la eclosión del período que, con razón o sin ella, se ha venido denominado el postmoderno. Apunta la ensayista al presentar su estudio de *El acoso*:

Una característica del arte moderno es su tendencia a ser cada vez más dialógico. Las relaciones entre las diferentes manifestaciones artísticas condicionan una lectura recreativa y una labor crítica, orientada hacia una recepción transdisciplinaria de la obra *in situ*. Se forma así y se reconfigura un terreno difuso, pero con anclaje en el código remitido de evocaciones dentro de un imaginario, que constituye la dinámica de un verdadero palimpsesto colectivo e individual.

Hay autores que trazan este camino de recepción con índice pertinaz. Carpentier es uno de los máximos exponentes de esta tendencia en las letras latinoamericanas...asentado este procedimiento poético, en medida considerable, por su conocimiento de la cultura de la antigüedad.

De aquí que, en su percepción de este texto carpenteriano como cámara de ecos —apoyatura implícita en Bajtín, Barthes, Kristeva, Eco—, Marcia Losada alcanza una exégesis también culturalológica —pero en sentido diverso al del capítulo precedente—, enfocada a la elucidación de sentido de autor clásica que identifica como una latencia en Carpentier:

Clásico es todo aquello que da origen a una continuidad creadora y es toda aquella obra refiriéndonos al arte, que tomando lo mejor de la tradición y resemantizándola desde una experiencia actual, pone en contacto vivencias culturales trascendentales de diferentes épocas, en busca de constantes históricas, que hagan al hombre reflexionar y aprender, porque el hombre —como expresa Carpentier— es *semejante* en el diacronía evolutiva; es un *continuum* no un segmento sumatorio de cambios de estado.

Por eso este relato es un clásico dentro de su género y su composición nos remite de manera dinámica y exigente a la búsqueda en nuestra competencia textual y cultural, como receptores y rescriptores, para «completar *momentáneamente* el palimpsesto» y nos induce a compararlo *con el sentido trágico de los «antiguos»*, en su rejuego fractal de superposiciones y evocaciones, a través de la búsqueda de una estructura... ausente.

Es en el capítulo octavo donde alcanza su mayor claridad el sentido connotativo de conflicto que caracteriza *La máscara del lenguaje (intencionalidad y sentido)*. La investigadora expone aquí, en su plenitud, el modelo teórico de exégesis que propone. Y lo hace desde una ponderada consideración epistemológica, en la cual la noción de *dominio científico* se hace por completo evidente, al subrayarse la necesidad de interacción compleja, multivalente y plurimetódica que exige la operación de exégesis para asumir una cabal estatura hermenéutica:

Quizá la forma al alcance de mostrar la comprobación de esta teoría que presentaremos a continuación sea solo posible, en este momento de desarrollo en la interrelación de las ciencias de la cognición, mediante el modelo hipotético-deductivo, según el cual ésta se argumenta examinando las predicciones que implican.

La evidencia que muestra que una predicción es correcta, confirma la teoría; la evidencia incompatible con la predicción, rebate la teoría, y cualquier otra evidencia sería irrelevante. Si los científicos tienen una evidencia suficiente que corrobora y una no evidencia que rebate, pueden inferir que la teoría examinada es correcta. El lenguaje humano como entramado es un proceso complejo, que para su análisis tiende a la interacción de herramientas y la Lingüística en unión de la Psicología, la Filosofía, la Neurología, la Cibernética, la Sociología forma parte del llamado «hexágono» de las ciencias de la cognición.

Ningún texto crítico puede exponer la total riqueza y variedad de un libro como *La máscara del lenguaje (intencionalidad y sentido)*. Cabe tan solo celebrar su arribo al panorama de la reflexión teórica cubana, tan enteca, en general, en sus aportes a la exploración de corte hermenéutico. Se trata, pues, de subrayar que, el dilema de Proteo que este libro enfrenta, trasciende, en mi parecer, los límites estrictos en los que los

formula la ensayista, Pues, en mi personal experiencia de lector, este libro no aborda tan solo cuestiones de epistemología y práctica actual y científica del análisis de texto.

Como en el famoso epígrafe de la novela mayor hemingwayana, las campanas que aquí se tocan, doblan también por la necesaria innovación que, desde hace décadas, voces diversas han venido pidiendo, como ya se señaló en este prólogo, para la investigación filológica, la hermenéutica literaria, renovación que, como toda gran verdad, es *nova et vetera*, y se dirige a recordarnos que, como en su día escribiera Martí, «Leer es trabajar»,²³⁶ e implica, en términos de ejercicio científico, una voluntad y un sentido teórico semejantes a los que jalonan *La máscara del lenguaje (intencionalidad y sentido)*, de lo que trata esta obra de la imprescindible renovación de la práctica crítico-investigativa en nuestra cultura.

Meditando sobre Julián del Casal

La obra de Julián del Casal ha suscitado una catarata de estudios críticos hasta el año 2013 en que se conmemoró su sesquicentenario. Su trayectoria de vida, su relación con otros escritores y en particular con Rubén Darío, su percepción de la cultura francesa finisecular, su actitud frente a las luchas independentistas cubanas, su efímera, pero cálida amistad con Antonio Maceo: todo ha sido escudriñado, medido, esculcado, desde los más variados puntos de vista y por investigadores de las más lejanas procedencias.

¿Qué tiene que decirnos este fundador —con José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera— del Modernismo, el primer gran movimiento continental de renovación literaria? Este singular poeta apenas publicó unos pocos poemarios, pero ellos bastaron para que fuese considerado una voz decisiva en el siglo XIX cubano. Vale la pena regresar a su poesía y mirarla por sí misma en cuanto construcción artística.

Tanto como su obra, importa el camino estilístico por él elegido. Nacido en 1863 en una isla sometida no solo a la metrópoli española, sino a un brutal desgajamiento de lo más contemporáneo del arte y el pensamiento eurooccidentales, así como de la Hispanoamérica independiente, Casal supo saltar por encima de muchas de las barreras impuestas por un régimen despótico, asimismo marcado por la típica imposición de un extremo retraimiento cultural, aislacionismo que suele hacer más dóciles a los pueblos sometidos. Gracias a su apetencia de renovación cultural —bien comprensible en el medio adocenado en que vivía—, el intelectual habanero buscó, como se sabe, aproximarse a otras formas de creación —los poetas parnasianos y simbolistas, pero también Huysmans, Rubén Darío, el pintor Moreau—. Fue por ello fustigado por criticastros a sueldo del gobierno español: se lo acusó de apartarse de la tradición de su idioma, de las raíces de la literatura hispánica, de ser un castrado literario, un enfermo mental, tal vez.

Las infamias que esparció una crítica oficial peninsular —impulsada por la franca violencia con que el periodista Casal describió La Habana española y a los potentados criollos más serviles—, habrían de tener una paradójica fortuna. Todavía en mis propios años de educación secundaria oí repetir esas monsergas sobre Casal y sobre el Modernismo. Lo que comenzó siendo malignidad, se prolongó en ceguera. Muchas

explicaciones cabría dar sobre esto. Todavía en la década del treinta, hubo ensayistas que, por una idea distorsionada de la relación entre literatura y sociedad, insistían en que el Modernismo había sido una tendencia «escapista» y «nada comprometida», incluso alguno de ellos olvidaba cuán vinculados a dicho movimiento habían sido sus propios versos. Lo cierto es que pasaron décadas antes de que se comprendiera, en Cuba y en América Latina, que ese movimiento estuvo marcado por una voluntad de afirmación del alto potencial de la cultura del subcontinente, y por una entera dignidad frente a las culturas europea y norteamericana de la época, defensa realizada desde una literatura de alquitarado estilo.

Casal, leído desde este segundo milenio, parece la encarnación viva de la perpetua necesidad de hallazgo de un lenguaje artístico renovador. Esa es la lección entrañable que su obra transmite hoy. En alguna ocasión, le habrían pedido a Umberto Eco que hablase sobre la crisis de la cultura. Su respuesta fue luminosa: la cultura no está en crisis, la cultura *es* crisis. En el mundo del espíritu —y también en el otro de las afanosas urgencias cotidianas— la ausencia de crisis no significa otra cosa que el derrumbe y la muerte.

De modo que Casal fue portavoz y resolución de un punto de giro en el proceso de crecimiento de la entonces muy joven literatura cubana, tanto como el pensamiento independentista y las luchas revolucionarias del siglo XIX fueron manifestación de una crisis absolutamente imprescindible. Tanto como la libertad política, la emancipación del arte y el crecimiento de una cultura eran meta imprescriptible para la incipiente nación, y Casal, percibiendo la crisis que invadía la isla, acometió la gestión transfiguradora del verso con una tenacidad, una valentía y una sensibilidad tan grandes, que resultan hasta hoy paradigmáticas.

Fue, pues, un hombre que, en la medida de sus fuerzas y su percepción artística, se enfrentó gallardamente a una crisis que no era solamente política o, más bien que, por serlo, involucraba a toda una nación que pugnaba por emerger. Una insurgencia política no equivale por completo a una búsqueda de independencia plena. Casal y Martí, lo comprendieron, y su perspectiva estaba marcada por una vivencia inmediata del horror, sobre la cual el autor de *Nieve* tenía una percepción más hiriente y angustiosa. Casal, a su modo, aspiraba a una transformación insular. No por casualidad Maceo y él, en la breve visita de aquel a La Habana, tuvieron una comunicación entrañable: cada uno

perseguía, en su propio terreno, metas pariguales. El poeta, por tanto, no solo testimonia en su verso y su prosa la crisis profunda de la cultura habanera de su tiempo, sino también da pasos muy definidos hacia un rumbo por completo diferente. Casal, condenado por su pobreza al periodismo, lo ejerció con una singular dignidad de pensamiento y de estilo, pero de un modo tal que, en cierto sentido profundo y no siempre percibido por la crítica, estableció una contraposición entre su verso y sus crónicas. Pues mientras aquel se concentró en el trazado de un mundo de ideal belleza personal, sus crónicas se enfrentaron, con radical acidez, a la miseria de espíritu y cultura en La Habana colonial.

Su obra toda se volcó en la indagación del espacio urbano, y dio la espalda —como se ha señalado una y otra vez por la crítica— al paisaje natural, con una actitud que, desde luego, pareció intolerable en la siguiente década del treinta, cuando la literatura latinoamericana —y en particular la narrativa y sobre todo la *novela de la tierra*— dedicó una atención sostenida a la cuestión rural en América Latina. Casal, y el muy ciudadano Modernismo que él contribuyó a consolidar, parecieron puro escapismo a ciertos estudiosos literarios que, de manera agotadora, exigían una perspectiva monocorde y un uniforme vínculo entre debate social y creación artística. Siendo tan peculiar Casal, su vida estuvo marcada a la vez por la elegancia y la penuria, pero no es su existencia lo que me interesa en estas brevísimas páginas. Prefiero detenerme en sus textos, para una relectura personal y desde luego ensimismada.

José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera fueron los fundadores del Modernismo en América Hispánica. Casal los siguió de cerca, y contribuyó a su vez a su la gran transformación de las letras en castellano; no fue, *stricto sensu*, un epígono, sino prácticamente un compañero de viaje. Ese mismo carácter temprano de su vinculación con la nueva poesía, lo expuso todavía al modo de la lírica romántica en nuestro continente, y determinó que su primer libro publicado se debata entre un modo y otro de escritura.

No es de extrañar: el modo romántico se mantuvo por largo tiempo en Cuba, como ya he expuesto en otro lugar,²³⁷ de modo que en los últimos años del siglo XIX algunos, como Diego Vicente Tejera, todavía consideraban el tono romántico como esencial para la literatura nacional, mientras que Esteban Borrero, a pesar de su amistad tan estrecha con Casal, y de la poesía de su propia hija, Juana Borrero, carecía de comprensión para

el nuevo estilo, que, por otra parte, intelectuales de la talla de Enrique José Varona y Aurelia Castillo de González, tan amigos del autor de *Nieve*, parecían rechazar.

Para comprender mejor la fuerza de los vínculos de Casal con el Romanticismo, basta con leer atentamente su primer libro *Hojas al viento* (1890), es sin duda inmaduro aun e irregular, como han subrayado juicios diversos. Lo cierto es que al lado de versos en exceso marcados por un Romanticismo inevitablemente tardío en la colonia —todavía Esteban Borrero, a pesar de la extraordinaria poesía modernista de su hija Juana, y de su estrecha amistad con Casal, defendía a fines de siglo la vigencia de la poesía romántica—, en *Hojas al viento* aparecen momentos de especial eficacia y de palpable instinto renovador. Sin embargo, el poemario está muy lastrado aun por un Romanticismo en jirones, algo tanto más grave cuanto que, en realidad, ese movimiento tan fecundo en Europa había tenido relativamente poca fuerza en Iberoamérica.

Gregorio Luri, entre otros, nos recuerda cuál fue la esencia cabal del movimiento:

La novedad del Romanticismo no se encuentra tanto en sus proclamas a favor del instinto y de la individualidad como en la sinceridad hiperbólica con la que se lanza a la búsqueda del absoluto. No son pocos los románicos en los que el sentimiento de insatisfacción se transforma en radical extranjería, de forma que para ellos cualquier intento de gestionar un pacto de convivencia cotidiana con el presente hubiera representado una enorme cobardía. Muchos acaban en la locura (Hölderlin, Schumann, Nerval...), otros mueren o se suicidan en plena juventud. Son, con frecuencia, los mismos que se han empleado a fondo para dar forma a un lenguaje poético capaz de reflejar la desmesura y que, al triunfar estéticamente, contamina todas las producciones artísticas de la época.²³⁸

Si se examina con detenimiento este criterio, habría que convenir en que Casal nunca se alejó por completo de ciertas raíces románticas, en particular en su discrepancia profunda con su presente. Al mismo tiempo, empero, hay que tener en cuenta las grandes manquedades estéticas de la poesía romántica en nuestro continente.

Recuérdese que, en sentido estricto y esencial, el propio movimiento romántico cifra su base más trascendente y, por tanto, propiamente artística, en algo muy distinto de la esquematización estilística en que muy pronto derivó la rebelión romántica contra el estilo neoclásico en manos de mediocres cultores del Nuevo Mundo. José Martí tuvo una muy clara conciencia de esa palpable esquematización:

Esa atildada rima, esa vana y prestada robustez; esa académica tristeza; ese retórico artificio que empequeñece y merma el desordenado vuelo, como de águila herida, de la rebelde lírica moderna, marcan el período naciente de un nuevo y estrecho clasicismo: el de los clásicos románticos.²³⁹

Este proceso de consolidación de una retórica romántica, tuvo consecuencias muy graves para Iberoamérica. Fue Octavio Paz quien enfatizó en el carácter incompleto, inauténtico incluso, del Romanticismo en la América Hispánica. Véase lo que apunta este autor:

La historia del modernismo va de 1880 a 1910 y ha sido contada muchas veces. Recordaré lo esencial. El romanticismo español e hispanoamericano, con dos o tres excepciones menores, dio pocas obras notables. Ninguno de nuestros poetas románticos tuvo conciencia clara de la verdadera significación de ese gran cambio. El romanticismo de lengua castellana fue una escuela de rebeldía y declamación, no una visión —en el sentido que daba Arnim— a esta palabra: «Llamamos videntes a los poetas sagrados; llamamos visión de especie superior a la creación poética». Con estas palabras el romanticismo proclama la primacía de la visión poética sobre la revelación religiosa. Entre nosotros falta también la ironía, algo muy distinto al sarcasmo o a la invectiva: la disgregación del objeto por la inserción del yo; desengaño de la conciencia, incapaz de anular la distancia que la separa del mundo exterior; diálogo insensato entre el yo infinito y el espacio finito o entre el hombre mortal y el universo inmortal. Tampoco aparece alianza entre sueño y vigilia; ni el presentimiento de que la realidad es una constelación de símbolos; ni la creencia en la imaginación creadora como la facultad más alta del entendimiento. En suma, falta la conciencia del ser dividido y la aspiración hacia la unidad. La pobreza de nuestro romanticismo resulta aun más desconcertante si se recuerda que para los poetas alemanes e ingleses España fue la tierra de elección del espíritu romántico.²⁴⁰

En realidad, el gran poeta y ensayista mexicano adelanta una hipótesis que resulta iluminadora en alto grado: el verdadero Romanticismo latinoamericano, es decir, el movimiento literario que construyó y defendió una visión ideal del futuro de América Latina y su cultura, no fue lo que llamamos con ese nombre. Esta función cardinal la cumplió en realidad el Modernismo, al que se debe, en el criterio de Paz, la primera y

verdadera literatura de nuestra América. Es una idea de importancia fundamental para comprender a Casal.

Hojas al viento es un libro a horcajadas entre el Romanticismo agonizante y el ascenso del estilo modernista. La densidad romántica es muy fuerte en el poemario. Es significativo que el poemario contenga varias explicitaciones de una intertextualidad referida románticos como Gautier («La nube»²⁴¹ y «Las palomas»²⁴²), Víctor Hugo («A Olimpia»)²⁴³ Heinrich Heine («La pena»)²⁴⁴ pero también a autores enmarcados en la renovación lírica de la segunda mitad del siglo XIX, como el francés Louis Bouilhet; el francés de origen cubano —admiradísimo por Casal—²⁴⁵ José María Heredia («La canción del torero»)²⁴⁶ el italiano Lorenzo Stechetti —pseudónimo de Olindo Guerrini— («Engañada»)²⁴⁷. Se trata sobre todo de *intertextos estructurales*,²⁴⁸ declarados por el poeta al aludir al autor *cuya manera* —es decir, su código estilístico— es empleado en un determinado poema de *Hojas al viento*.

Es interesante subrayar que en este libro hay referencias a tres grandes voces de la lírica romántica. En cambio, de los tres poetas mencionados de la segunda mitad de la centuria, solo uno es de relevancia —Heredia—, cuyo relieve, empero, para nada es equiparable con los de Hugo o Heine.

La espacialidad trazada en *Nieve*, el primer poemario netamente modernista de Julián del Casal, se presenta en dos zonas fundamentales. Ante todo, estos poemas son ubicados *en el espacio idealizado del arte*, como ocurre en la sección «Bocetos antiguos». Los poemas allí incluidos tienen características temáticas y rítmicas bien definidas. El primero, «Las Oceánidas» consiste en una transfigurada y visionaria remodelación modernista de mitos helénicos, construida como silva de endecasílabos solos, tan frecuente en la poesía modernista. Es comprensible que un poema respaldado por la tradición helénica, esté dedicado a un amigo tan querido, y asimismo tan docto en la literatura griega como Enrique José Varona.

Al mismo tiempo, ese amplio poema se concentra en la gran figura mítica del titán Prometeo encadenado, en diálogo con las ninfas hijas del Océano. Hay una sutil conexión entre el poema «Introducción» y el primer poema de «Bocetos antiguos». En efecto, «Introducción» es un poema que expresa una actitud de pleno Modernismo, en que Casal declara una voluntad de distanciamiento de su subjetividad, en aras de lograr una expresión cabal de un universo visionario —en buenas cuentas, un mundo de

belleza suma y refinamiento, asumidos como sello del poeta modernista, pero también de una América soñada—:

Así en la noche oscura de la vida,

Acallada la voz de mis pesares

Y al fulgor de mi estrella solitaria,

Estas frías estrofas descendieron

De mi lóbrega mente visionaria²⁴⁹

Estos versos contienen dos elementos muy significativos. El primero de ellos aparece en: «Y al fulgor de mi estrella solitaria». En 1892, al borde mismo de la segunda fase de la guerra de independencia cubana, tal expresión no podía menos que suscitar una evocación de la bandera insurrecta. De modo que es una ratificación de su condición de cubano. Recuérdese, por lo demás, que *Hojas al viento* también presentaba un poema introductorio, seguido del cual aparecía «Autobiografía» con su estremecido verso inicial: «*Nací en Cuba. El sendero de la vida*». De modo que puede advertirse un cierto paralelismo entre ambos poemarios, un interés en dejar establecida, desde el inicio de cada uno de los dos libros, sus raíces patrias.

El segundo matiz semántico importante del poema que abre *Nieve*, está contenido en los versos «Estas frías estrofas descendieron / De mi lóbrega mente visionaria», que sugieren una intención de permanecer alejado de aquel intenso y absorbente sujeto lírico que había caracterizado la lírica de las primeras ocho décadas del siglo XIX.

Ya se había traído a colación aquí, anteriormente, el criterio de Octavio Paz sobre la manquedad del Romanticismo latinoamericano, carente a su juicio, entre otros elementos trascendentes, del *tono visionario* que Paz, siguiendo en esto a Achim von Arnim, consideraba como característica esencial de la zona más intensa y creativa de la lírica romántica europea, en la cual Friedrich von Hardenberg (*Novalis*) fue una figura dominante.

En cambio, una perspectiva visionaria estuvo ausente del Romanticismo latinoamericano, mientras que es posible identificarla en la poesía modernista, además de que específicamente es un rasgo palpable en los versos de Casal. Sobre ese

ingrediente visionario del gran movimiento fundador de las letras del subcontinente, la investigadora Selena Millares afirma algo de gran relevancia:

Y ese es el ámbito que define al modernismo visionario: subterráneo, oscuro, a veces siniestro y otras mágico, siempre centinela del enigma, lejos del victimismo narcisista del primer romanticismo o del esteticismo manierista de ámbito parnasiano, de la pose de esplendor artificioso, para acercarse al sobrecogimiento de la sombra donde cree ver la única verdad poética porque aporta al fin ese rostro desterrado, el de la fealdad o el grito, el de la amenaza de la sinrazón o de la pesadilla, el de un inconsciente que compone su cara oculta. Y esa vocación que abre las compuertas a lo irracional, en forma de una imaginería libre y fascinante que se aleja del Logos y de su correlato en la palabra, es de central importancia por preludiar el universo de la vanguardia poética, que igualmente explora mundos nuevos, y a pesar de sus condenas del pasatismo no puede encontrar su faro en la poderosa voz nocturna de los poetas visionarios, de los franceses Baudelaire o Rimbaud, de la poética camaleónica de Leopoldo Lugones, la palabra ígnea y abisal de Delmira Agustini o la luminosa oscuridad de Julio Herrera y Reaño.²⁵⁰

Los cinco poemas de «Bocetos antiguos» pueden considerarse como pertenecientes a la vertiente visionaria del Modernismo. Cada uno de ellos, incluido «El camino de Damasco», contiene una atmósfera a la vez maravillosa y sombría. Hay, entre esos textos, una subyacente unidad intencional y temática. Los cinco poemas giran alrededor de una personalidad trágica en trance de ser destruida o transfigurada por fuerzas superiores a las suyas. Analizar el tratamiento del tema de Prometeo en la poesía casaliana, obliga, desde luego, a una consideración del mito del cual es eje el titán.

Hay que advertir que, contra lo que se pudiera pensar, un mito no es un relato clauso; por el contrario, como ha advertido Pedro Azara, «El mito se asemeja al peplo de Penélope. No se termina nunca. Se reemprende siempre desde el punto de inicio, como una tela que se teje y se desteje [...]».²⁵¹ El autor de *Nieve* dedica, según se señaló, no uno, sino dos poemas al tema del titán, que de este modo resulta *interpretado por Casal otras tantas veces*. Ello da testimonio de su fascinación por ese mitema, el cual es recreado por el poeta, pues, como apunta Azara:

Un mito se desarrolla en espiral y a cada nueva vuelta de tuerca se exploran, se descubren, se revelan aspectos inéditos, claves desconocidas que abren el relato a nuevas perspectivas, o que descifran y liberan contenidos mantenidos hasta entonces a buen recaudo.²⁵²

En «Las Oceánidas» —trazado con un cromatismo lujosamente modernista, en que se mezclan colores numerosos: el amarillo, el ámbar, el rojo, el azul, el rosado, el oro verdoso, sobre un campo semántico en que predomina la negrura—, el orgulloso Prometeo, el titán favorecedor de la humanidad, aparece vencido y entregado al castigo divino, de modo que su situación, de modo subrepticio y atroz, resulta paralela a la inmolación sacrificial en la cual en el ara de los dioses se derrama, dramática y deslumbrante, «la roja sangre de los negros toros».²⁵³ Como los restantes textos de «Bocetos antiguos», este primer poema presenta un marcado carácter visionario, concentrado en la agonía del personaje, percibido con la crudeza alucinada y nocturnal del mejor Modernismo visionario:

Mientras le roe el buitre las entrañas

Y la sangre se escapa de su cuerpo

Como un hilo de agua enrojecido

Que, por las grietas del peñasco negro,

Baja a perderse al piélago marino.

Todo yace tranquilo entre el silencio

*Augusto de la noche perfumada.*²⁵⁴

Otro elemento de interés estructural en «Las Oceánidas» se relaciona con la estructura comunicativa. La primera, segunda y cuarta partes del poema están construidas desde la tercera persona, es decir, la comunicación está propuesta desde un sujeto lírico a un lector potencial. La tercera parte, sin embargo, deja de tratar a Prometeo como *tema*, para convertirlo en un personaje dramático que se proyectase «fuera» del bajo relieve plástico, que vuelve a callar en la estrofa final, para dar paso a una expresión que emana de una tercera persona. Esa primera persona que emerge en la tercera estrofa es una *primera persona explícita*,²⁵⁵ pues puede ser asumida como una visión simbólica y

concentrada de la angustia del propio Casal. Consideración aparte hay que hacer sobre el hecho de que este primer poema del cuerpo del poemario —luego de «Introducción»— sea una imagen de Prometeo, tópico que será retomado luego en otro poema de la sección «Mi museo ideal». El mito de este titán tiene una gran amplitud, que rebasa los límites estrictos de la antigua cultura helénica:

El mitologema de Prometeo parece nacer de una simbología común a los pueblos arios, como lo muestran ciertas analogías que mantiene con el Agni de los Vedas; el Atar iranio, hijo de Ahura-Mazda; los mitos caucásicos. La lingüística del siglo XIX ya había creído encontrar un parentesco entre el griego «Prometeo» (*pro + math*) y el sánscrito *pramanthâ* (el palo que enciende el fuego por frotamiento) e, incluso, con la raíz *manth*, que designa la acción de robar. Los filólogos actuales parecen preferir la etimología que los antiguos griegos establecieron (*pro + metis*), pero también en este caso podríamos encontrar cierta similitud entre Prometeo y Pramatih, «el Previsor», sobrenombre del dios Agni védico.²⁵⁶

Es un hecho reconocido que se trata de un mitologema asociado por una milenaria tradición con la espiritualidad y el intelecto humanos. El destacado mitólogo francés Jean Chevalier observa: «El mito de Prometeo se sitúa en la historia de una creación evolutiva: marca el advenimiento de la conciencia, la aparición del hombre».²⁵⁷ En la mitología griega este titán decide favorecer a los desvalidos seres humanos:

[...] hurta a Zeus, símbolo del espíritu, semillas de fuego, otro símbolo de Zeus y del espíritu, ya sea que las coja de la rueda del sol, o que las tome de la fragua de Hefesto, para traerlas a la tierra. Zeus lo castiga encadenándolo a una roca y lanzando sobre él un águila que le devora el hígado. Símbolo de los tormentos de una culpabilidad rechazada y no expiada [...]. Pero Heracles lo libera de las torturas, rompiendo sus cadenas y matando el águila con una flecha. El centauro Quirón, deseando la muerte para poner término a sus sufrimientos, le lega su inmortalidad y Prometeo puede así acceder al rango de los dioses [...]. El sentido del mito se aclara por el sentido mismo del nombre de Prometeo, que significa «el pensamiento previsor».²⁵⁸

El mito de Prometeo, que roba para los hombres el fuego, símbolo de la espiritualidad, tenía que fascinar a Casal por su sentido vinculado intrínsecamente tanto a la

inteligencia como a las artes. Otro componente más del mitologema, el de la rebeldía ética y artística, debió también haber atraído al joven escritor habanero:

Descendiente de los Titanes, llevará en sí una tendencia a la revuelta. Pero simboliza la revuelta no de los sentidos, sino de la mente, la mente que quiere igualarse a la inteligencia divina, o al menos arrebatarle algunos destellos de luz. La divinización final de Prometeo sigue a su liberación por Heracles, es decir, a la ruptura de las cadenas y a la muerte del águila devoradora; está también condicionada por la muerte del Centauro, es decir por la sublimación del deseo; es el triunfo del espíritu, al término de una nueva fase de la evolución creadora, que tiende al ser y no al poder. Para Gaston Bachelard [...] el mito de Prometeo ilustra la voluntad humana de intelectualidad; pero de una vida intelectual, a la manera de la de los dioses, que no esté «bajo» la dependencia absoluta del principio de utilidad.²⁵⁹

El mitologema de Prometeo está indisolublemente ligado al símbolo del fuego, medio que habría utilizado el titán para *humanizar al hombre*. Y el fuego, como identificaba Jean Chevalier, está ligado a la noción de espíritu, tanto en la religión helénica, como en otras muchas, como la hindú, y asimismo en el cristianismo. El fuego, asociado al mito prometeico, es analizado del siguiente modo por el destacado mitólogo español Juan Eduardo Cirlot:

Marius Schneider ya distingue entre dos formas de fuego, por su dirección (intencionalidad): el fuego del eje fuego-tierra (erótico, calor solar, energía física) y el del eje fuego aire (místico, purificador, energía espiritual), que se corresponde exactamente con el simbolismo de la espada (destrucción física, decisión psíquica). El fuego, por consiguiente imagen energética puede hallarse al nivel de la pasión animal o al de la fuerza espiritual [...]. Gaston Bachelard recuerda el concepto de los alquimistas para quienes «el fuego es un elemento que actúa en el centro de toda cosa», factor de unificación y de fijación.²⁶⁰

«Bajo-relieve», silva endecasilábica concordante con lo más frecuente de la lírica modernista, focaliza también a un luchador caído, que no es ya un titán, sino un anónimo gladiador. El poema, como ya su propio título sugiere, también muestra un intenso sentido plástico, no del todo ajeno a la pintura, pues el relieve es la forma escultórica ligada a la pintura. En concordancia con ello, el poema resulta menos

numeroso en indicación de colores —«sangre purpurina», «neblina azafranada», «litera azul, bordada de oro», «rosada aurora»—. Es, sin la menor duda, el poema más intenso de la sección, y uno de los más densos de Casal, quien traza en él, desde un sujeto lírico nítidamente objetivo, no solo una imagen de refinado esteticismo —alusión implícita a la estatuaria helenística de Alejandría—, sino también una estructura lírica tpeccular. En efecto, el bajo-relieve que, en efecto, ha configurado el poeta, la «impaciente muchedumbre» aludida en el poema contiene todos los estratos sociales que son convocados de una Antigüedad romana muy idealizada a través de *personajes formales*: hermosas patricias, amantes cortesanos, ediles y hetairas. Las voces múltiples sirven para evocar el Circo Máximo de Roma. Es necesario detenerse en este punto.

Resulta significativo que los dos poetas cubanos eminentes de la segunda mitad del siglo XIX, Martí y Casal, aborden —desde puntos de vista diferentes— *el tópico de la vida como un circo romano*. El Apóstol, en su famoso «*Pollice verso*», lo expresa con toda evidencia: «Circo la vida es, como el Romano».²⁶¹

Hay, por tanto, una semejanza en cuanto al *lugar* en que el discurso lírico es ubicado por cada uno. En ambos autores, se apela a la situación del gladiador en trance de que se decida su suerte. La diferencia esencial entre «*Pollice verso*» y «Bajo-relieve» radica en la estructura comunicativa sobre la cual se asientan uno y otro. Conviene recordar cuestiones esenciales de este tipo específico de organización textual. Iuri I. Levin señala con razón que «Todo texto artístico posee algún *status* comunicativo inherente intrínsecamente a él».²⁶² Y añade:

Siendo un mensaje (texto), el poema es, pues, un elemento de algún acto comunicativo potencial (fue creado por alguien y está predestinado para alguien). Por eso, presupone obligatoriamente la presencia de dos personajes: el autor implícito y el destinatario implícito. El poemas, además, por lo regular está construido como un monólogo, y por eso —en todo caso, en ausencia de un destinatario explícito (*tú*)— se lo puede considerar también como dirigido a sí mismo (es decir, tiene lugar una autocomunicación).²⁶³

«*Pollice verso*» es un poema que presenta una división interna en lo que se refiere a su estructura comunicativa. Comienza siendo un *texto egotivo*, escrito en una *primera persona propia*,²⁶⁴ dado que el sujeto lírico es identificable con el propio Martí, pues los tres primeros son una metaforización de su experiencia en el presidio: «Sí, yo también,

desnuda la cabeza / De tocado y cabellos, y al tobillo / Una cadena lurda, heme arrastrado».²⁶⁵ En las dos últimas estrofas, se transforma en un *texto apelativo*, pues incluye una *segunda persona generalizada*, que en el poema martiano se refiere los cubanos sojuzgados por la tiranía colonial. «Alza, ¡oh pueblo! el escudo...».²⁶⁶ El sujeto lírico individual —como un orador que se dirige a su público— se expresa desde un *yo real* —el propio Martí— a un *tú general y a la vez específico* —la nación cubana—, de modo que el texto resulta a la vez un poema y una arenga como muchos discursos martianos aunan lo oratorio y lo lírico, imbricación que ha sido aun poco estudiada.

El poema casaliano está trabajado con un destilado énfasis en el cromatismo, a diferencia de «*Pollice verso*» donde, salvo una mención de color —«pardo lodo»—, todo transcurre solo con referencias a *blanco* y *negro*, que no son exactamente colores; aquí radica otra oposición cabal entre ambos textos. El gladiador caído resplandece bajo el sol que matiza de rojo su armadura, en oposición inmediata y total con la ausencia de color que marca los versos que siguen a esa pintura del luchador herido: «Oscura, / La fosa está en que rugen los leones / Olfateando la carne...».²⁶⁷ La primera persona está por completo ausente.

«Bajo-relieve» fluye desde la tercera persona, característica del llamado *autor implícito*,²⁶⁸ que aquí aparece a la vez como un *observador* que describe un bajo relieve griego efectivo y real —afán modernista por crear paralelos con las artes plásticas, con la belleza tangible y la decoración—, pero al mismo tiempo funciona como un *pensador*, que emite un juicio de valor filosófico sobre la especie humana.

Nótese que hacia la mitad de la primera estrofa, aparecen las voces de los ya mencionados *personajes formales*, quienes emplean una *segunda persona apelativa* y representan los múltiples llamados de una sociedad real, ajena al arte y a todo refinamiento del espíritu, para que el gladiador —el poeta, el ser humano, herido y desengañado de ese mundo que lo incita.

El tópico del gladiador incitado a luchar proporciona a Martí ocasión para una arenga implícita, pero claramente política, a sus compatriotas. El asunto del gladiador herido, en Casal, se emparenta con sus precedentes románticos, en particular Novalis, en su reflexión, de fuertes ribetes filosóficos, sobre el artista como ser lacerado por una sociedad vana y carente de elevación estética o moral. De este modo, Martí y Casal abordan el mismo asunto —la figura del titán— desde perspectivas diferentes, y, sin

embargo, marcadas ambas por la perspectiva modernista: en el primero predomina el énfasis social sobre la necesidad del crecimiento americano; en el segundo, da pie a una reflexión visionaria sobre el artista enfrentado a una sociedad agresiva y metalizada.

En la segunda sección de *Nieve* —«Mi museo ideal»—, Casal retoma el tópico de Prometeo en un soneto de igual nombre, donde el poeta hace confluir el mito helénico y la tradición hebreo-cristiana al identificar al titán con Cristo. En el soneto se mantiene la imagen de contención y trágica gallardía del primer poema, pero se alude directamente al sentido visionario²⁶⁹ que llena todo el libro.

«La muerte de Moisés», dedicado a su amiga, la singular escritora Aurelia Castillo de González, está marcado como los anteriores, por una catarata de elementos cromáticos. El intenso énfasis pictórico de «Bocetos antiguos» —manifestado desde el título de la sección— se apoyó, como se ha sugerido ya, sobre diversas *transformaciones de carácter intertextual*,²⁷⁰ en que hace confluir una serie de factores del relato mítico y el teatro helénicos, de la historia romana y de la tradición bíblica, pero asimismo se cimienta sobre una *substitución medial*,²⁷¹ que se realiza a partir de un «paradigma substitucional».²⁷²

Como indica Heinrich Plett:

Comúnmente no son significantes solos los que son intercambiados por otros significantes, sino temas, motivos, escenas o incluso estados anímicos de un pretexto que cobran forma en un *medium* diferente. Así, parece justificable llamar *intermedialidad* a esta especie de intertextualidad.²⁷³

Este es el caso dominante que se constata en «Mi museo ideal», en cuyos sonetos se integran tanto la intertextualidad estructural como la intermedialidad. La presencia de una sutil intermedialidad en «Bajo-relieve», en que el poema se estructura como equivalencia lírica de este tipo de obra se hace más significativa si se tiene en cuenta que, en cambio, en la sección siguiente, «Mi museo ideal», este procedimiento es predominante.

En una carta a Gustave Moreau —cuya amistad con el poeta franco-cubano conocía—, el autor de *Nieve* confiesa: «*Monsieur de Heredia, dont les magistraux sonnets me sont bien connus, jusque le point d'avoir tenté de les imiter, malheureusement, hélas, dans Mon musée idéal est aussi un des mes dieux*».²⁷⁴ ¿Qué imitó Casal de los magistrales

sonetos de Heredia? Desde luego que a lo que se refiere es a una intertextualidad estructural, una asunción de código, que, en «Mi museo ideal», a pesar de la modestia epistolar de Casal, se transfigura en un modo de expresión marcado por el estilo personal del poeta habanero. «Mi museo ideal» constituye un diálogo intertextual entre los sonetos que constituyen la sección, y la pintura de Gustave Moreau, con razón asumida más tarde por los surrealistas como uno de sus más destacados precedentes.

Casal es mucho menos abundante —en comparación con «Bocetos antiguos»— en el empleo de vocablos relacionados directamente con el cromatismo, cuando la idea que enlaza todos los poemas allí contenidos, es que se trata de una transubstanciación poética de un pintor y sus obras, de modo que los lienzos de Moreau se convierten en *intertextos* peculiares de «Mi museo ideal». Si bien es un tipo de intertexto que se practicó desde la literatura romana, pues Sexto Propercio, en el libro II de sus *Elegías*, incluye un extraordinario texto en el cual el sujeto lírico, en camino para visitar a su amada Cynthia, atraviesa una ciudad de Roma que había sido transformada por la política urbanística de Octavio César Augusto.

En esta elegía, el poeta se retrasa en llegar a casa de su amante, porque se detiene en admirar el templo de Apolo en el Palatino: los versos se llenan de intertextos plásticos transubstanciados (y la admiración de la belleza arquitectónica provoca que el poeta llegue tarde a la cita y encuentre a Cynthia dormida).²⁷⁵ Si la antigüedad de esta práctica intertextual se remonta a la Antigüedad clásica, ello no disminuye el interés de la perspectiva lírica en «Mi museo ideal», puesto que, por una parte, no ha sido un enfoque muy generalizado en la historia de la lírica iberoamericana.

En efecto, poemas como «Vestíbulo» y «Salomé» carecen por completo de palabras de este tipo. Otros, como «Hércules ante la hidra». A su vez, «La aparición» apenas presenta uno —«rojiza»—; «Prometeo» solo tiene dos términos parcialmente cromáticos —«negras» y «marfileñas»—. Otros poemas del conjunto, en cambio, apelan al color con una intensidad peculiar y, sobre todo, buscando crear una imagen a la vez lírica y pictórica, pero mediante el empleo de expresiones que más bien aluden de forma *indirecta* al color. En «Sueño de gloria. *Apoteosis de Gustavo Moreau*» hay una configuración de gran interés. Las dos primeras estrofas aparecen desprovistas de toda indicación directa y evidente de color; ambas transcurren en una atmósfera sombría y desdibujada. La tercera estrofa, en cambio, es una verdadera explosión de cromatismo,

donde lo pictórico no se obtiene con los vocablos triviales y canónicos referidos al color, sino mediante un enjoyado y barroco estilo modenista:

Chispas brillantes, como perlas de oro,

Enciéndense en la gélida negrura

De la celeste inmensidad. Sonoro

Rumor de alas de nítida blancura

Óyese resonar en el espacio

Que se vela de nubes coloreadas

De nácar, de granate, de topacio,

Y amatista. De estrellas coronadas

Las sienes, y la rubia cabellera

Esparcida en las vestes azuladas.

Como flores de extraña primavera,

Legiones de rosados serafines,

Con el clarín de plata entre las manos,

Anuncian, de la Tierra en los confines,

El juicio universal de los humanos.²⁷⁶

El cromatismo, como tangible característica modernista, se presenta en la poesía casaliana con una deliberación estilística y una carga expresiva, que puede decirse que es uno de los rasgos peculiares de la poética de Casal. Es necesario, además, comentar que el poema «Sueño de gloria. *Apoteosis de Gustavo Moreau*» constituye tanto un ejemplo de refinado sentido cromático, como uno de los más densos poemas de pleno Modernismo visionario en Cuba. El lujoso cromatismo casaliano se identifica asimismo en *Rimas*, con especial refinamiento en «Crepuscular», «Neurosis» o «Dolorosa», pero en el tercer poemario el tratamiento del color aparece más selectivo, y tal vez por esto más intenso, en «Bohemios» —que podría considerarse como un verdadero *poema en*

rojo—, «Recuerdo de la infancia» —que, en cambio, aparece en negro y azul—. Un grupo. Asimismo, en *Rimas* el cromatismo está ausente de textos tan relevantes como «Virgen triste», «En el campo», «Envío».

«Bocetos antiguos» incluye una evocación de la civilización romana, «La agonía de Petronio», inspirada en el célebre y sibarítico personaje T. Petronius Niger, llamado por Tácito *Arbiter Elegantiae*, asumido implícitamente por Casal como un precedente de refinamiento finisecular al estilo de su admirado Huysmans; este poema, a diferencia de los dos mencionados antes, está estructurado en un tipo de composición poco frecuente en el Modernismo, el sexteto llano.

Toda esta sección de *Nieve* consiste en una interpretación personal sobre figuras de las tres grandes culturas de las que se nutrió Occidente: la hebrea, la helénica y la latina. De alguna manera, ese sentido evocador de las tres culturas que desde el Renacimiento — marcado por el criterio de Baldasare Castiglione de que el verdadero hombre culto era un *homo trilinguis*, y debía por tanto dominar el hebreo, el griego y el latín— puede explicar por qué esta sección es la que abre *Nieve*: hay la voluntad de evidenciar que se trata de una poesía arraigada en esos tres grandes nutrimentos culturales.

«La muerte de Moisés» de figuras y pasajes bíblicos —«La muerte de Moisés» (quintetos endecasilábicos) y «El camino de Damasco» (cuartetos endecasilábicos) —. Hay que notar que en ninguno de estos casos puede hablarse de un sello modernista en la estructuración métrica del verso. El sexteto fue poco trabajado en el Modernismo.²⁷⁷

«Las Oceánidas» presenta una peculiaridad compositiva. Está organizada en cuatro secciones. La primera es una silva de endecasílabos solos, un elemento que llama la atención porque es este tipo de silva, dominante en el Romanticismo, en cambio «No parece haberse mantenido después de los años correspondientes al principio [...] del Modernismo»,²⁷⁸ y por tanto constituye una muestra más de los nexos de Casal con la poesía romántica, incluso en un libro que, como *Nieve*, marca su maduración como poeta modernista. La segunda sección de «Las Oceánidas» está formada por una composición en dos estrofas de catorce versos cada una, con rima asonante en los versos impares.

No puede dejar de advertirse el sentido de evocación transformativa de esta sección. Casal convoca en ella los tres grandes veneros de Occidente: la cultura helénica, la

romana y la hebrea. Y lo realiza desde una evidente voluntad de considerarlas desde el ángulo de la belleza y el *páthos*. Hay una clara intención de embellecer esos grandes sistemas culturales, y ella se lleva a cabo con cumplida perfección estilística: nada falta en estos poemas.

Esto se presenta con especial fuerza también, desde luego, en la sección «Mi museo ideal», donde cada uno de los diez poemas se inspira en obras de Gustave Moreau, y en esos textos Casal procura recrear un espacio-tiempo fantástico y eminentemente esteticista. En «Mi museo ideal» el espacio trazado carece de perfiles precisos, incluso de volumen. Por ejemplo, en «Salomé» se indica tan solo una amplitud espacial casi desnuda —«palacio hebreo», «calado techo», «anchurosa nave» y nada más—, como ámbito de irrealidad en que Salomé baila su danza de fatídica belleza.

En «La aparición», segunda parte y cierre de «Salomé», la imagen del de Herodes se sustenta solo en la mención de las materias preciosas que forma: «granito, / Ónix, pórfito y nácar», y todo perfil preciso resulta difuminado por una «Nube fragante y cálida», de incienso posiblemente, que envuelve el espacio en un aura de irrealidad. No, a Casal no le interesa un tratamiento preciso del espacio ni como visión ni como realidad.

Ahora bien, ciertos elementos resultan de particular interés en la sección «Mi museo ideal». Hay un sello claramente modernista en una serie de elementos. Ya se ha mencionado la factura predominante en sonetos, forma descuidada por los románticos. Hay, además, un cromatismo que, justificado en primera instancia por la temática de los poemas, presenta una factura netamente modernista, puesto que estos sonetos no son una mera y superficial descripción de un cuadro, *sino una construcción textual en la que el poeta transubstancia el referente pictórico en un poema*, cuyo destino es también la de ser un *objeto bello en sí*. Este proceder coincide con las ideas —ya referidas al comentar el poema «Mis amores» de *Hojas al viento*— de Gema Areta Marigó en cuanto a la voluntad modernista de reivindicar la belleza y el placer del objeto hermoso.

Y si el espacio urbano es principal para los poetas modernistas, hay que convenir en que, aunque declare «Tengo el impuro amor de las ciudades»,²⁷⁹ no desarrolla en su discurso lírico un trazado —real o imaginario— del espacio urbano más allá de ese verso tan célebre y hermoso.

Tanto *Nieve* como *Rimas* son libros donde no solo la rima se pone en función del significado, sino que también es capaz de crear significados paralelos, una especie de irradiación de las palabras terminales hacia una zona semántica iluminadora y que, como un eco, parece dar respuestas inesperadas. En ocasiones, este efecto de sentido de confluencias, como en «Flores de éter», el poema dedicado a la memoria del rey-artista, Luis II de Baviera, que, misteriosamente fallecido en 1886, devino una especie de símbolo de la obsesión por la belleza.

En la primera estrofa, el primer verso —«Rey solitario como la aurora»— parece dar respuesta a la pregunta posterior de Casal, «¿En qué mundo tu espíritu mora?», al sugerir que el enigmático monarca debe ser asociado a la aurora, «símbolo gozoso del despertar a la luz reencontrada».²⁸⁰ De modo que Luis II, luego de sufrir en un mundo negado a su idea del arte —fue paladín de la música de Wagner, durante mucho tiempo incomprendido por sus contemporáneos—, pasa a vivir en un plano ideal de dicha absoluta, noción que se hace por completo explícita en los versos finales del poema: «Tu alma llevaron a otras regiones, / Donde gloriosa ciérnese ahora / Y eterna dicha sobre ella llueve». El empleo de la rima como recurso de sentido es un mecanismo sutil que se identifica a lo largo de toda la obra mayor de Casal. Al mismo tiempo, su particular empleo de ella como hiperdensidad semántica, revela hasta qué punto la rima en el Modernismo tenía funciones distintas a las de la poesía romántica, y que, además, preanunciaba la poesía del siglo XX.

Casal empuñó otras clases de reiteraciones, gracias a las cuales su poesía se lanzó a una renovación cada vez más perceptible hoy en que la turbulencia vanguardista y postvanguardista se ha remansado y la perspectiva contemporánea —de mayor amplitud y mejor perspectiva cultural— permite ver con más serenidad sus aportes a una poesía del siglo XX, aferrada a una modernidad a ultranza, febril —como sigue siendo nuestro presente—, marcada por una nerviosidad y un cosmopolitismo que no son sino médulas del difícil mundo contemporáneo. Todo esto es lo que se oculta tras las espléndidas visualizaciones cromáticas de Casal, y constituyen su cimiento más profundo. En un mundo eurooccidental que se lanzaba a la vez hacia el lujo visual del *art-nouveau*, hacia un simbolismo apartado del realismo naturalista, pero al mismo tiempo, también, se preparaba hacia otro capítulo más —fundamental y sangriento— de la historia humana, la postura estética de Casal no era otra cosa que una concordancia vigorosa con los tiempos, bien que marcada por una reflexión sombría sobre el ser, y, sobre todo, acerca

de la oposición, para él irreconciliable entonces, entre el arte y la vida. ¿No es esa, por otra parte, una disyuntiva esencial —entre otras tantas— para todo artista verdadero?

Su estilo reflejó esta necesidad de construir un edificio literario de cabal significación. Para ello, además de su modo de funcionalizar la rima como catalizador de sentidos añadidos, el poeta apeló a recurrencias no idénticas, destinadas a construir matices innumerables de sentido. Así en el soneto «Obstinación», de *Rimas* (cuyas pruebas apenas alcanzó a revisar) en los dos primeros cuartetos hay cuatro verbos ubicados exactamente en la misma posición inicial de verso y similar sentido negativo: *pisotear*, *deshojar*, *doblar*, *dejar*. Se convierten en correlatos de la idea de derrota, y funcionan como una especie de contraparte de la rima.

Bajo una superficie enjoyada y policroma, la gran poesía casaliana se asienta sobre estructuraciones de sentido que exigen lecturas ambivalentes. Es, desde luego, el caso de sus intensas imágenes de carácter erótico. A pesar de su admiración por Huysmans, tales inmersiones semi-encubiertas —y a veces demasiado explícitas tal vez para la moralina de su tiempo— son menos una cuestión imitativa del decadentismo, que un estallido de la sensualidad. Esto lo coloca en los antípodas de Martí, no carente de ella, pero ajeno a la turbulenta violencia de ciertos versos casalianos. En cambio, ellos son el antecedente directo de oscuros latidos de pasión contenida en la poesía de la Loynaz, tanto como de espléndidas y hondas resonancias de lo erótico en la poesía de Raúl Hernández Novás. La poesía martiana, con ser tan grande y tan orientada hacia la sensibilidad de la centuria siguiente, careció de esta dimensión atormentada.

Casal escribió —mucho más en prosa que en verso— sobre la ciudad como epicentro; y por mucho que esto pareciese absurdo entonces en un subcontinente predominantemente agrario, la realidad urbana de América Latina en la centuria siguiente habría de darle la razón. Esta característica suya no es más que un elemento de su concentrada proyección hacia una idealidad cultural hispanoamericana, un despliegue del ámbito iberoamericano hacia una estatura espiritual mayor. Esa voluntad trascendente que emana de toda su obra, es el asidero mayor de sus versos, y una de las razones que convierten a este poeta de la inconformidad, en nuestro específico Prometeo insular, con un titanismo suavizado, pero con la misma voluntad de encender la llama de belleza y verdad para la nación cubana.

Aunque es incontestable que diversos poemas de *Nieve* son un diálogo con el pintor surrealista Gustave Moreau, diálogo no por intertextual menos intenso y fecundo, creo que hay una proyección esencialmente casaliana en el enfrentamiento a figuras tremendas de eminentes sancionados por el destino, ya sea Moisés, ya sea Petronio, entidades de una dimensión tan o mayor que la de Elena, Hércules o Helena en «Mi museo ideal». En verdad, es innegable que Moreau fue un catalizador: pero estos poemas que toman como pretextos titanes caídos, es un índice muy claro de que Casal, por sí solo, se enrubaba por caminos de tono mayor.

Demasiado influyeron en la apreciación de su poesía la diversidad de trabajos que, ya por integrista colonial, ya por exacerbado y dogmático esquematismo crítico, insistieron una y otra vez en la dimensión enjoyada de sus versos, sin reparar en que esto era un lado del texto, y no la médula esencial. El tratamiento de la rima como subsistema semántico, la insistencia en una serie de sentidos añadidos a través de la red versal de cada poema, nos revelan a Casal como un poeta de entonación superior, concentrada, más allá del policromatismo, en el tema del hombre y su destino. Siglo y medio después, este costado abierto de su obra sigue siendo un modo de convocarnos a pensar en él como un contemporáneo.

Son muchos los ángulos de la obra de Casal que esperan una valoración, que no se limite a repetir hasta el asco tópicos que vienen del siglo XIX. Por ejemplo, el tema de la ciudad en Julián del Casal ha sido enfrentado desde una manera muy absoluta y parcial. Estas consideraciones aspiran a una revisión del tratamiento del tema por la crítica casaliana, la cual, en mi opinión, ha hiperbolizado el enfoque del tema por Casal. Es en *Nieve* donde el verso casaliano alcanza ya su rostro definido para todos los tiempos. El título mismo del poemario entronca directamente con una percepción que en 1958 Cintio Vitier escribía sobre el poeta:

Ese escalofrío de Casal [...] siempre hemos sospechado que está dando testimonio del *frío interior* que hay en nuestro país, que empieza con él a sentirse y que en la República ha seguido creciendo sin cesar hasta hoy. Nuestro sol brilla implacable, el cubano es ruidoso y alegre, pero un fondo de indiferencia, de intrascendencia, de *nada* vital, se va apoderando de su vida. Casal [...] empezó a sentir, en sí mismo y en los otros, en el fenómeno de lo

cubano como mundo existencial cerrado, ese fondo frío que ya desde los años 20 [...] constituye el visible y escalofriante *substratum* de nuestra vida nacional.²⁸¹

En verdad, Casal compara con copos de nieve los textos de este poemario, en la medida en que, «Acallada la voz de mis pesares / Y al fulgor de mi estrella solitaria», escribe el poema «Introducción» como pórtico de *Nieve*. Son ideas son principales en este poema de apertura: el libro, según lo que declara en ese poema, provienen no del rapto de inspiración —efectivo o supuesto— de los poetas románticos, sino de un estado espiritual en que se ha acallado la ansiedad interior del sujeto lírico. Hay, pues, en este elemento, una toma de distancia esencial con el movimiento poético precedente.

Por otra parte, ha diferencia no solo de la actitud romántica, sino también de toda la tradición poética europea que asume toda gran obra lírica como perdurable —*Exegi monumento maere perennius* («Levanté un monumento más perenne que el bronce»), habría escrito orgullosamente el poeta Horacio—, Casal presume que la suya habrá de dispersarse en el olvido. Es, pues, una actitud ajena al retórico exceso emocional del movimiento precedente, y al mismo tiempo se asume el carácter efímero de la creación.

En *Nieve*, Casal empuña un estilo renovado. Una de las marcas de su madurez radica en que la rima está por completo semantizada y no es, como en buena parte del Romanticismo cubano, una mera reiteración que tiende a una vacía sonoridad. «Las Océanidas» muestra una rima en *e-o*, que vincula significados tanto o más que sonidos: «negro» y «firmamento», «reflejos» y «gigantescos», en diversos pares semánticos que intensifican, aquí y allá, el sentido general del poema como una red organizadora,²⁸² la cual procede —a través de la rima, pero sobre todo mediante la construcción de campos semánticos o redes implícitas— por subsistemas abiertos de reiteraciones (*isotopías*).

Esto último es una característica —la red semántica no clausa— que resulta esencial para el texto lírico que se consolidará en las primeras décadas del siglo XX, en que una cultura eurooccidental en profunda crisis impondría un predominio del verso libre. Estos elementos estaban ya en el Modernismo, que no es el opuesto de las vanguardias, sino, por el contrario, resulta sobre todo su antecedente más directo. Martí, en sus *Versos libres*, sienta la piedra miliar de la renovación que estalla pocas décadas después de su muerte, en un verso que sobre todo se independiza del ritmo de timbre o rima.

Hay que señalar, por otra parte, que tanto en *Nieve* como en *Rimas*, el poeta se mantiene alejado de determinadas innovaciones métricas del verso modernista. Hay, como ya se indicó, un énfasis en el soneto, pero mayoritariamente es construido en un endecasílabo canónico y apenas puede citarse ejemplos de sonetos en alejandrinos que el Modernismo introdujo, como «Profanación», de *Rimas*.

El terceto monorrimo, que los modernistas volvieron a utilizar, es la estrofa de «En el campo». Del mismo modo cabe hablar de la cuarteta en dodecasílabos, tan practicada en la poesía modernista, que aparece en «Crepuscular», también de *Rimas*. Casal no fue un osado experimentador del verso: el tono esencial de su estilo está marcado en el tratamiento temático, por encima de los sistemas rítmicos y la estructura de estrofas. Esto es un hecho, y en tal sentido cabe señalar que *ello constituye un vínculo con la propia poesía de Martí, en la cual tampoco la renovación radicó en la estructura del verso o de la estrofa*. Ambos poetas, pues, marcan un modernismo cubano que busca renovar en el tratamiento temático, en la perspectiva estética misma, más que en configuración versal.

Casal, contra lo que ha solido pensarse, en vez de liberar el verso de sus ritmos sensibles —ritmo de timbre, ritmo métrico, ritmo de pausas—, fortalece de intensísimo modo el ritmo semántico, el entramado de significaciones, tal como en la Generación del 98 lo hiciera también Antonio Machado, quien fue, como el poeta cubano, gran lector de Bécquer. Ni Casal ni Machado evidencian una directa o mimética marca becqueriana en sus estilos respectivos; pero ninguno de los dos hubiera sido realmente posible sin el precedente del gran poeta sevillano. En efecto, Casal —varias veces aludido a lo largo de sus crónicas y críticas literarias²⁸³— en 1890 todavía declara su gusto por Heine —presencia decisiva en la transformación lírica becqueriana—. La trascendencia de esta cuestión ha sido destacada por Juan Luis Alborg:

El fervor germanicista incubado en el *Correo de la Moda* se consolida con lo que Gómez de las Cortinas califica de *invasión heiniana*. En 1854, el mismo año en que Bécquer se instalaba en Madrid, Eulogio Florentino Sanz marchaba a Alemania, en donde residió dos años, y a poco de su regreso, en 1857, publicó en *El Museo Universal* su traducción de quince *Canciones de Enrique Heine*, que en el ambiente ya muy germanizado produjeron un gran efecto y crearon la conciencia de escuela: «A partir de este momento —dice Gómez de las

Cortinas— se opera un cambio total en la sensibilidad española; la poesía lírica no se centra ya en la musicalidad externa del verso, ni en la pompa verbal, ni en el simple halago sensorial; los nuevos poetas bucean en el yo íntimo, en los sentimientos indefinibles, en los vagos anhelos que se agitan temblorosos [...]».²⁸⁴

Y desde luego que no se trata de apuntar una formal filiación becqueriana en el poeta habanero, pero es necesario tener en cuenta que, entre los nutrientes románticos del autor de *Hojas al viento*, el peso específico de Bécquer no puede ignorarse. Casal, muy distante del alígero melodismo de Bécquer, creó, sin embargo, una poesía con rasgos visionarios —como se verá—, que marca *Nieve*, sobre todo en secciones como «Bocetos antiguos», «Mi museo ideal» y «La gruta del ensueño». Por ese flujo visionario en los versos de este segundo poemario, Casal sublima la ambivalencia algo incoherente de *Hojas al viento*, la cual hacía muy evidente la oscilación entre dos poéticas en el fondo incongruentes. En efecto, la atmósfera visionaria de *Nieve* aprovecha el tono dramático, y sobre todo la visión de la espacialidad, de la poesía de Bécquer, y la fusiona con el nuevo sentido visionario del Modernismo.

Por su parte, *Rimas*, más remansado, también contiene textos de esta índole, como «Nocturno» y «Profanación», entre otros. Pero la diferencia entre el criollo y el español se manifiesta en que el autor de *Soledades* construye un verso donde la reducción enorme de tropos se dirige a condensar el sentido y hacerlo más intenso por la vía de la simplificación. Casal crea un texto lírico que, sin renunciar a la riqueza tropológica, pone el énfasis en el significado por la vía de reiteraciones estratégicas de sentido.

Otra marca altamente significativa del cambio estilístico en *Nieve*, radica en el predominio del soneto. Ya en 1890, dos años antes, Casal, en un artículo de *La Discusión* en el cual describía la tienda «El Fénix», decía en el cierre del texto al despedirse del nutrido establecimiento de lujo:

[...] experimenté una gran satisfacción, porque no ambicionaba ninguno de los objetos que habían deslumbrado momentáneamente mis ojos. Seguía prefiriendo un buen soneto al diamante de más valía. Y continúo prefiriéndolo aun. A pesar de las sonrisas incrédulas de mis lectores”.²⁸⁵

El soneto de *Nieve* se percibe como modernista, pero no porque incluya las experimentaciones métricas de los seguidores de Rubén Darío, sino sobre todo por la perspectiva temática y la concentrada destilación verbal. En particular, los sonetos de la sección «Mi museo ideal» revelan un fuerte intertexto estructural: Casal ha incorporado en alguna medida los códigos estilísticos de José María de Heredia, lo cual, como se verá más adelante, da lugar a una intertextualidad estructural. El soneto, en fin, se constituye en una vertiente fundamental del Casal modernista. Y eso mismo obliga a examinar con cuidado si realmente expresa de modo sistemático ese llevado y traído «impuro amor de las ciudades».

Si *Hojas de otoño*, encadenado aun al Romanticismo, se ubicaba marcadamente en espacios abiertos y paisajes naturales, *Nieve* se instala en un espacio lírico ajeno a la naturaleza. El espacio natural recibe atención en algún poema aislado, como «Al carbón», que, desde su mismo título, alude más bien a una imagen pictórica que a un escenario real; por otra parte, un soneto como «A la primavera» entraña, pese a su título, un profundo rechazo de la naturaleza, de modo que la estación del año es denominada «creadora ya agotada»,²⁸⁶ en una actitud por completo antiromántica; esa perspectiva se ratificará luego en el famoso poema «En el campo», de *Rimas*. En el tratamiento espacial de ese libro de Casal, hay una singularidad que es necesario destacar. Se ha señalado que la poesía modernista se configura un *espacio de carácter urbano*. Ángel Rama, en su libro fundamental, *La ciudad letrada*, apunta:

Cuando desde fines del XIX la ciudad es absorbida en los dioramas que despliegan los lenguajes simbólicos y toda ella parece devenir una floresta de signos, comienza su sacralización por la literatura. Los poetas, como dijo el cubano Julián del Casal, son poseídos del «impuro amor de las ciudades» y contribuyen al arborescente *corpus* en que ellas son exaltadas. Prácticamente nadie esquivaba ese cometido y todos contribuyen a la tarea sacralizadora.²⁸⁷

Esta idea de Rama ha tenido fortuna. En una línea más enfática, Álvaro Salvador comentaba años más tarde:

El espacio urbano es uno de los ingredientes más novedosos y decisivos que la modernidad introduce en la lógica interna de la literatura y el arte finiseculares. También en Hispanoamérica. Georg Simmel señalaba en su ya clásico trabajo, *Las grandes ciudades y la vida intelectual*, lo siguiente: «si uno investiga las dos

formas del individualismo que se nutren de las relaciones cuantitativas de la gran ciudad: la independencia individual y la formación de un modo especial y personal de ser... entonces la gran ciudad adquiere un valor totalmente nuevo en la historia universal del espíritu». El individualismo arrogante y exacerbado, como manifestación externa de una concepción del mundo profundamente esteticista, es un rasgo lo suficientemente conocido y estudiado en el Modernismo.²⁸⁸

Hay que decir que esta afirmación —válida en sí misma—, en el caso de Casal, aun cuando el libro de Álvaro Salvador Jofre tome su título de un verso del poeta, no se identifica como dominante en ni en *Hojas al viento*, ni en *Nieve*, donde hay una mención explícita en el poema «El camino de Damasco», ni en *Rimas*, con excepción del poema «En el campo», su más famoso poema sobre tema urbano desde la óptica de una «alabanza de corte y menosprecio de aldea».

Ciertamente, son muy impactantes los versos de la primera estrofa: «Tengo el impuro amor de las ciudades, / Y a este sol que ilumina las edades / Prefiero yo del gas las claridades».²⁸⁹ Se puede argüir, desde luego, que no es asunto de cantidades. Sin embargo, no puede desconocerse que la ciudad apenas aparezca directamente mencionada en sus poemas. Incluso, habría que decir que una crónica de Casal de 1890, desmiente el tono y sentido de esos versos de pasión urbana:

Yo no ambiciono en mi carrera literaria, más que las miradas de vuestros ojos o los besos de vuestros labios, cualquiera de esas cosas vale más que las aclamaciones de las turbas ebrias o los elogios de los críticos más imparciales. Vosotras no extrañaréis, como mis amigos modernistas, que yo prefiera la luz de la luna a la de los focos eléctricos, la torre de Pisa, como Maupassant, a la torre Eiffel; las baladas melancólicas de Heine a los decretos sanguinarios de Bismarck, el imperio liberal de don Pedro a la república desconocida de Fonseca [...].²⁹⁰

Hay una declaración tan clara en esa crónica, que llama la atención que Casal se ocupe de contrastar su propia postura con la de sus «amigos modernistas», expresión con la que hace patente su conocimiento cabal de la estética prioritariamente urbana del movimiento literario, pero también pone de manifiesto una intangible toma de distancia. ¿Ambivalencia? Desde luego, y muy relacionada con su propia raíz romántica, aludida

directamente en la referencia a Heine. Por otra parte, no puede soslayarse que el propio Casal habló de una expresión contradictoria como característica del escritor:

Sucede generalmente que los poetas, ya por atavismo, ya por sugestión, expresan ideas contrarias a las suyas. Cada espíritu poético es un Proteo que cambia incesantemente de formas. Unas veces es incrédulo; otras veces es creyente; un día celebra los placeres de la vida; otro día maldice de ellos. Los poetas son como esos terrenos que, por diversos accidentes, producen plantas impropias para germinar en ellos.²⁹¹

Casal, a su vez, fue también un ejemplo de esas imprecisiones deliberadas, esas afirmaciones contradictorias con otras, y esa deformación de la realidad — características, por cierto, arraigadas ya en los románticos— en busca de embellecerla. Un ejemplo de ello es la carta que le escribió al pintor francés Guatave Moreau el 17 de febrero de 1892: «*Et, me tournant vers l'Europe, je n'en ai trouvé que deux: vous et Dante Gabriel Rossetti. Ma pauvre mère, qui était une émigrée irlandaise, m'a transmis son culte par cet artiste*»²⁹² cuya traducción es: «Y, volviendo mi pensamiento hacia Europa, no he encontrado más que dos: usted y Dante Gabriel Rossetti. Mi pobre madre, que era una emigrada irlandesa, me transmitió su culto por este artista».²⁹³ Esa información que el poeta ofrece a Moreau, es una transfiguración de la realidad. Véase lo que señala Emilio de Armas en su biografía de Casal:

[*Julián del Casal padre se casó con*] María del Carmen de la Lastra y Owens, nacida en un cafetal de San Marcos, en la zona de Artemisa, y sobrina por línea paterna de un arzobispo sevillano que alcanzaría la dignidad cardenalicia. Doña Carmen era hija del cirujano «romancista» español Antonio de la Lastra, llegado a Cuba en 1826, y de Elena Owens, descendiente de una familia católica irlandesa que había sido forzada a emigrar a América durante el reinado de Isabel I de Inglaterra, por las luchas religiosas ocurridas en su país. Nacida en los Estados Unidos, Elena Owens residía en Cuba desde niña.²⁹⁴

Como se ve, su madre no era una inmigrante, y mucho menos de Irlanda. Casal ha creado una figura falsa, inspirada en su abuela materna, que tampoco era una «pobre emigrada irlandesa», pues sus raíces en la verde Erín databan del siglo XVI, ya que su familia, por lo menos desde el siglo XVII, había residido en los Estados Unidos.

Por otra parte, habiendo fallecido María del Carmen de la Lastra cuando su hijo tenía apenas cinco años, mal hubiera podido transmitirle a Julián el gusto por Dante Gabriel Rossetti. Todo es una fabulación, destinada a transfigurar su propia imagen, actitud que, por cierto, resulta más cercana del egocentrismo del poeta romántico, que de la actitud de los poetas modernistas, menos interesados en resaltar su yo, y cuyo orgullo se basaba sobre su sentido de la cultura y del arte, más que sobre un origen personal misterioso o peculiar. Esta carta, escrita apenas un año antes de su muerte, nos permite ver cuán válida es la propia afirmación de Casal en cuanto a la tendencia a la expresión ambivalente o transformativa. Al mismo tiempo, es un recordatorio de que se trata de un poeta que, circundado por un contexto donde el Romanticismo sigue teniendo un enorme predominio, está él mismo marcado por este estilo.

Hay que recordar, además, que Ivan Schulman —y otros, como Susana Rotker— ha insistido, con razón, en que el Modernismo irrumpe y se arraiga no desde la poesía, sino desde la prosa, particularmente, desde luego, la de José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera, cuyo periodismo respectivo resultó, como lo ha llamado Susana Rotker, *fundador de una escritura*.²⁹⁵ No solo la prosa periodística intervino en la consolidación modernista, sino también otra modalidad de gran impacto social, la oratoria, que resultó en la época igualmente renovadora.²⁹⁶ Se produjo en las últimas décadas del siglo XIX una transformación de la ciudad colonial latinoamericana, y ello tuvo consecuencias cruciales para la vida intelectual y literaria. Como señala Ángel Rama:

La letra apareció como la palanca del ascenso social, de la respetabilidad pública y de la incorporación a los centros de poder; pero también, en un grado que no había sido conocido por la historia secular del continente, de una relativa autonomía respecto a ellos, sostenida por la pluralidad de centro económicos que generaba la sociedad burguesa en desarrollo. Para tomar el restringido sector de los escritores, encontraron que podían ser «reporters» o vender artículos a los diarios, vender piezas a las compañías teatrales, desempeñarse como maestros pueblerinos o suburbanos, escribir letras para la músicas populares, abastecer los folletines o simplemente traducirlos, producción suficientemente considerable como para que al finalizar el siglo se establecieran las leyes de derecho de autor y se fundaran las primeras organizaciones destinadas a recaudar los derechos intelectuales de sus afiliados. En el sector letrado académico, el ejercicio independiente de las profesiones llamadas aun «liberales», o la creación de

institutos que proporcionaban títulos habilitantes (maestros, profesores de segunda enseñanza) instauraron un espacio más libre, menos directamente dependiente del Poder, para las funciones intelectuales, y será en este cauce que comenzará a desarrollarse un espíritu crítico que buscará abarcar las demandas de los estratos bajos, fundamentalmente urbanos, de la sociedad, aunque ambicionando, obsesivamente, infiltrarse en el poder central, pues en definitiva se lo siguió viendo como el dispensador de derechos, jerarquías y bienes.²⁹⁷

La propia trayectoria vital de Casal coincide con la caracterización de Rama. Es en las crónicas casalianas, mucho más nítidamente que en su poesía, donde puede identificarse una imagen de la ciudad coincidente con la del Modernismo y, también, con el más enjoyado estilo que este generó. Véase, si no, el siguiente pasaje en que se capta una imagen fugaz y callejera:

Apoiada de codos, en la marmórea baranda de tu balcón cuyos balaustres tapizan, a manera de verde cortinaje, las hojas de tupida enredadera recamada de flores amarillas; veías pasar, por la calle empolvada la banda de alegres estudiantes que, con la pandereta en la mano, la canción en los labios y el amor en el corazón, recorre el mundo entero, ansiosa de alcanzar el oro de los hombres, los laureles de la gloria y los besos de las mujeres.²⁹⁸

En todo caso, se puede afirmar con entera certeza que, mientras lo urbano es un tema importante en el periodismo casaliano, *la ciudad no aparece construida como un tema específico y dominante* en los poemas de *Nieve* o de *Rimas* Casal, que sabe captar en su prosa periodística la vibración de La Habana de su tiempo, desecha en su poesía el configurar ya un contexto urbano específico, ya un rostro preciso de la ciudad en que vive.

Creo, por tanto, que no resulta posible afirmar de modo categórico —como se ha hecho por la crítica casaliana— que la visión casaliana de la ciudad puede inducirse categóricamente solo a partir de un verso o dos. Un examen de su obra manifiesta, como se ha querido evidenciar aquí, que su tratamiento de dicho tema es más complejo e incluso contradictorio de lo que se ha venido asumiendo por la crítica sobre el gran poeta cubano.

Ariel Pérez nos recupera a Verne

Un nuevo libro sobre Julio Verne viene a insistir en la importancia cultural de este autor que suele apenas asociarse con entretenimientos infantiles Ariel Pérez, en su apasionante libro, integración de biografía, entrevistas y valoraciones diversas, *Viaje al centro del Verne desconocido*,²⁹⁹ ha formulado no ya una apasionante evocación de la personalidad y trayecto vital del gran escritor, sino también una magnética invitación a meditar sobre una obra que es documento esencial para la comprensión de nuestra propia época.

Bretaña, uno de los más importantes enclaves celtas, ha sido solar de dos hombres que modelaron, cada uno a su modo, zonas diferentes de la cultura francesa. El primero, René de Chateaubriand, contribuyó a entronizar y modelar el Romanticismo en las letras de Europa y, a la larga también, su trasplante americano. Viajero por el Nuevo Continente, su novela *Atala* trazó una nueva imagen —soñadora, exótica y, también, promisoria— de América: ello sentó las bases para una importante proyección de la literatura romántica europea hacia el hemisferio entonces todavía virginal y promisorio, cuya literatura también contribuyó a marcar: los ecos idealistas de *Atala* se perciben en diversas páginas del romanticismo hispanoamericano, entre ellas en *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

El viaje, así novelado por Chateaubriand, se convirtió en sustancia narrativa y poética, así como en un camino de expresión para una Europa fatigada tanto de Napoleón y de la tergiversación de los ideales del Iluminismo y los primeros momentos de la Revolución francesa, como de la violencia política que caracterizó la primera mitad del siglo XIX. Es, por otra parte, la época en que Francia, despojada de lo esencial de su imperio colonial luego de la Guerra de los Siete Años, vende, por iniciativa de Napoleón, lo que resta del imperio colonial apenas iniciado: la Luisiana. La antigua ambición de rivalizar con grandes emporios coloniales como los que habían llegado a ser España e Inglaterra, se mantiene aun en la mentalidad francesa del Romanticismo. En tales circunstancias, era comprensible que el escritor de Saint Malo —el propio padre de Chateaubriand había logrado restaurar la fortuna familiar mediante una serie de exitosas aventuras marítimas— retomase la nostalgia del viaje en la narrativa: Bretaña mira al mar, y de ella partieron infinitas peripecias de marinos —incluso piratas— desde el siglo XVI.

Una vez que Chateaubriand hubo inaugurado la centuria antepasada imponiendo la vocación viajera, ese ímpetu ya no pudo ser frenado. Por otra parte, no se trataba tan solo del tópico del viaje: Chateaubriand visualizó la cultura francesa extendida sobre el planeta, no ya por la conquista colonial, cuanto por el esplendor de su refinamiento. En *Atala*, el texto comienza con un énfasis en esa misma inmensidad que, décadas más tarde, parece desbordarse a partir de las páginas del otro gran bretón, Julio Verne:

Francia poseía antiguamente en la América septentrional un vasto imperio, que se extendía desde la península del Labrador hasta la Florida y desde las riberas del Atlántico hasta los lagos más apartados del Alto Canadá.

Cuatro grandes ríos, que tienen sus fuentes en las mismas montañas, dividían esas regiones inmensas: el San Lorenzo, que se pierde al este del golfo de su nombre; el Oeste, que lleva sus aguas a mares desconocidos; el Bourbon, que se precipita del mediodía al norte en la bahía de Hudson, y el Meschacebé, que cae del norte al mediodía en el golfo de México.³⁰⁰

Toda la primera parte de *Atala* despliega esa visualidad infinita sobre espacios ignotos, que expanden a la vez el alma y la perspectiva del lector. En ese universo geográfico que se convierte en sustancia novelística —es, desde luego, una conquista del Romanticismo la transfiguración de la función estética del espacio literario, que deja de ser un mero decorado plano, para convertirse en una verdadera dimensión ideológica y artística del texto—, el sello francés se marca sobre la descrita infinitud; su dominio es el del espíritu, la cultura, que traza un conflicto soterrado en toda la exótica narrativa «americana» de Chateaubriand, el de la inteligencia que se impone sobre la naturaleza virgen. Esto se evidencia, por ejemplo, en la actitud de Chactas en *Atala*: «Chactas amaba a los franceses, a pesar de las muchas injusticias de que le habían hecho objeto; recordaba siempre a Fénelon, del que fue huésped, y deseaba hacerse servicial a los compatriotas de ese hombre virtuoso».³⁰¹

No es Chateaubriand un caso aislado en Europa en cuanto a un tipo de narración que abría la perspectiva a otras zonas del planeta. El Romanticismo desarrolló, a su manera específica, una narrativa de aventuras, ya fuera para dar riendas sueltas al rechazo de buena parte de los artistas al balance del enciclopedismo y la Revolución francesa, ya fuera para aprovechar el énfasis del gusto por lo desacostumbrado y pintoresco. No era, sin embargo, una entera novedad: la narrativa de aventuras era, en realidad, muy antigua

—piénsese en la épica francesa medieval o en la novela bizantina—. En realidad, en la creación romántica se abre una entrada hacia un tipo de literatura que, en creciente acuerdo con las expectativas culturales, científicas, educacionales, sociales, políticas y económicas de la Modernidad —que en el siglo XIX alcanza indudable intensidad de desarrollo—, se propone suministrar al hombre no solo una síntesis de los conocimientos que van siendo alcanzado, sino también una vibración contemporánea de la cultura, en la cual los presupuestos de que el conocimiento científico y la consolidación de la cultura son instrumentos para, a la vez, comunicarse con el mundo natural y social; disminuir la entropía y carácter heteróclito y abstruso de la realidad y constituir sistemas, están cobrando cada vez mayor fuerza, hasta convertirse en verdaderos artículos de fe en la cultura.

El antiguo tema de la salvación por la cultura, pues, encuentra en una serie de obras literarias —también en las consideradas, como las de Verne, como menos— un espacio de difusión y convergencia. Paul van Thiegem puntualiza esta tendencia aventurera de la narrativa romántica en general:

La novela (o el cuento) exótica ya había sido abundantemente cultivada en el siglo XVIII; y sin embargo, no puede ser considerada como elemento importante del prerromanticismo, porque, con excepción de algunas raras narraciones, como *Paul et Virginie*, el fondo o el decorado que enmarca la acción no está tratado por sí mismo y solo es el lugar donde se encuentran los personajes influyendo poco en sus sentimientos. Citemos como ejemplos, *Robinson Crusoe* de Defoe, *Cleveland* de Prévost, *Candide* de Voltaire o *Rasselas* de S. Johnson; ninguno de estos autores había visitado ni las islas desiertas de remotos océanos, ni la América de los indios salvajes, ni Eldorado, ni Abisinia. Tampoco los románticos fueron viajeros tan atrevidos; sin embargo, Mérimée, para escribir *Carmen* o *Colomba*, se inspira en lo que ha visto en España o en Córcega; Stendhal sitúa su *Chartreuse de Parme* y sus cuentos italianos en un país que conocía perfectamente; Chateaubriand incluye sus recuerdos personales de Grada en *Le Dernier Abencérage* y los de América, en *Atala* y en *René*; Pushkin y Lermontov evocan en sus cuentos los tipos del Cáucaso, en donde vivieron, y Cooper y Melville llevan a sus narraciones su experiencia de la sabana o de sus osadas navegaciones remotas.³⁰²

Una vez se hubieron aquietado el hervor romántico, la pasión nacionalista, el idealismo que se nutría de las aspiraciones de la Revolución francesa, y un nuevo impulso al viaje como esfera de realización humana —ya en la pura idealidad, ya en la directa y real aventura— habría de ponerse de manifiesto en la cultura francesa. Una vez más, la Bretaña tendría el raro honor de dar impulso a esta nueva oleada. El cierre de la primera mitad del siglo XIX en Francia llegó con la efusión de sangre de la guerra franco-prusiana y su secuela de conflictos de clase en la Comuna. El país salió de esos choques terribles mucho menos debilitado de lo que ha podido parecer:

Si la «época de las oscilaciones» tornó a Francia menos temible desde el punto de vista militar, la dejó rica y próspera. Nunca se enriqueció más que durante la Monarquía de Julio y el Segundo Imperio. Esa prosperidad está vinculada, por una parte, con la revolución industrial del siglo XIX; el enriquecimiento de Inglaterra, Alemania y Bélgica es contemporáneo del de Francia. También se debió la prosperidad al interés que los gobiernos manifestaron entonces por el desarrollo de la industria, de los medios de comunicación y del urbanismo. En su momento, esas grandes obras fueron acompañadas por escándalos; dieron oportunidad para realizar fortunas demasiado rápidamente, pero procuraron a las generaciones siguientes un equipo indispensable.³⁰³

Un detalle es necesario señalar para comprender mejor la significación de la obra de Verne. La novela de aventuras del Romanticismo está por completo imbricada con elementos de la novela maravillosa, la novela puramente exótica —ubicada en ambientes por completo alejados del que habita el lector—, e incluso la novela histórica. Por ello, no siempre es fácil desentrañar los componentes de la mixtura, tan compleja en su día como lo es hoy el *best-seller* en cuanto género fortalecido en las últimas décadas del siglo XX. De este vertiginoso balance de la narrativa de aventuras que precede a Verne, puede concluirse una cuestión esencial.

En primer término, el tipo de narrativa que antecede a la de Verne, le proporciona una serie de cimientos de importancia: ante todo la búsqueda de un espacio literario de mayor calado, sin aspiración superficial de decoración, sino como ámbito *nuevo y por ello estimulante para un lector* necesitado de expansión cultural. En segundo lugar, el empleo ágil de descripciones precisas, de ubicación geográfica, de caracterización de la naturaleza vernácula. En tercero, la asociación intensa entre el destino del protagonista y

un espacio que es tratado a la vez como geográfico —especificidades de zonas infrecuentes para el lector europeo— y como cognitivo-cultural —este ámbito propone conflictos diversos, incluso de supervivencia, a los personajes principales—. El espacio, hay que insistir en ello, deviene un componente de calibre mayor en la narrativa europea del siglo XIX.

Se convierte en una opción, que permite al capitán Nemo un ostracismo cultural y moral ante la corrupción devoradora de Occidente —tema que, por cierto, es tratado por Verne con especial intensidad simbólica y emocional—. Es muy sencillo comprobar que Verne no es un simple escritor comercial y, mucho menos, un mero extravagante individualista, que se aleja, debido a gustos personales y a características peculiares de su psiquis, de los cauces centrales de una gran literatura.

Por el contrario, la obra verniana respondía a una necesidad cultural francesa —en realidad, de todo el Occidente—, como puede fácilmente ser constatado a partir de los rasgos de la cultura en los albores de la siguiente centuria. Por ejemplo, Albert Thibaudet, al caracterizar el clima cultural de Francia a principios del siglo XX, justo en época de la muerte de Verne (1905), proporciona una clave luminosa:

Ante todo la revolución escolar de 1902. Tener veinte años en 1914 es haber hecho sus estudios, haber pasado su tiempo de formación en los primeros años del siglo XX. Las nueve décimas partes de los escritores pertenecen a la burguesía y, becados o no, reciben la enseñanza secundaria [...]. Las lenguas modernas forman parte del lugar ocupado hasta entonces por las lenguas antiguas. La juventud viaja, el normalista medio parte en gira alrededor del mundo, los niños cambian de países y de lenguas.³⁰⁴

El cierre de la centuria de Verne resonaba con nombres de viajeros semilegendarios, cuyas peripecias habían resonado en la ya ingente prensa del siglo XIX: Livingstone, Nansen, Abruzzi, Serpa Pinto, Marchand se mezclaban con los rostros abocetados de Julio Verne, y era difícil establecer quiénes habían emprendido aventuras más tangibles e impresionantes: si los héroes de la realidad o los de la novela. La escuela, en la que se producía entonces una transformación esencial —de planes de estudio, de métodos de trabajo, de relaciones con la sociedad, lo que conduciría a un gradual alejamiento de los patrones tradicionalistas que habían dominado esa institución durante toda la centuria, deja de ser el polo opositor del *viaje*, para convertirse en su base y punto de partida.

A fines del XIX, Verne dio cuerpo a esa renovación de la avidez por la andanza gallarda y valerosa, ansiedad de psicología social y de cultura que en su obra habría de configurarse no tanto como marinera o exótica, sino, ante todo, como *cognoscitiva*. Verne, desde que publicara *Cinco semanas en globo* (1869), habría de marcar de manera indeleble modos sutiles de mirar el mundo, los cuales habrían de incorporarse a las retinas de numerosas generaciones de niños y jóvenes, pero también adultos, que se entrenarían como lectores escudriñando los mundos prodigiosos cuya estructura y misterios lo obsesionaran.

Viaje al centro del Verne desconocido, de Ariel Pérez, es el fruto de una pasión por esa manera de contemplar el universo que Verne nos legara. Pocos son —y, en verdad, estos pueden considerarse nada afortunados— los que en la infancia no hayan sucumbido al magnetismo con que ese bretón extraordinario remodelara el planeta para sus lectores. El libro de Ariel Pérez tiene un componente biográfico notable por la minuciosa evocación de la trayectoria del autor de *Un capitán de quince años*, y es también obra que trasciende los marcos cerrados de la estricta biografía: se trata de capturar el contexto múltiple, las angustias —económicas, editoriales, familiares, entre otras—, la voluntad de creación de Julio Verne. Muchos detalles resultan deliciosamente simbólicos, como el hecho de que el escritor se haya instalado en la calle de Suffren en Nantes, cuyo nombre recuerda a uno de los más destacados marinos franceses del siglo XVIII.

La organización de los datos de biografía resulta muy funcional —los capítulos reciben títulos con delicioso dejo entre irónico y afectivo—, pero, sobre todo, contenida: no hay juicios presurosos, ni valoraciones aventuradas. El lector permanece libre de juzgar por sí mismo, sin manipulaciones, sin ese freudianismo que ha venido obsesionando —y lastrando de manera irremisible— una parte sensible de las biografías a lo largo del siglo XX. Copioso como es este libro, deja en el lector la sensación de que se cuenta con aun más información y que resulta imprescindible asomarse a ella. Sin melodramatismo, se insinúa el drama humano que subyace en toda gran personalidad histórica, con semejante medida a la que emplea Verne al indicar, en escuetas palabras, que Juan Garral, el protagonista de *La jangada*, entrañaba un sordo hervor interno: «[...] en este hombre tranquilo, que parecía haber conseguido cuanto puede desearse en la vida, se advertía un fondo de tristeza».³⁰⁵

El biógrafo, por otra parte, tiene la inteligencia de abocetar el entramado de relaciones que fue estableciendo Verne con científicos, economistas, editores, escritores y artistas, lo cual permite abandonar la mítica imagen de un Verne encerrado en su despacho, autofagocitándose, ajeno a viajes y a otra cosa que fueran libros. Ariel Pérez, de manera explícita, nos invita a preguntarnos con él: « ¿Quiénes eran sus amigos más cercanos? ¿Cuál era la situación política del país? ¿De qué manera influyó en él? [...] ¿Quiénes fueron sus seres más queridos?». ³⁰⁶

Esta nueva biografía de Verne nos devuelve a un autor con arranques juveniles y afanes viajeros en buena medida cumplidos, a pesar de todas las flaquezas de salud y todas las amarguras de que le causan su salud más que frágil y su vida personal y familiar. El trabajo con entrevistas realizadas a Verne, permite acceder a una ilusión de contacto directo con el novelista. Especial interés tiene el espacio concedido al análisis de las difíciles, pero interesantísimas relaciones entre Verne y su editor Pierre-Jules Hetzel. Es revelador lo que apunta Ariel Pérez sobre este:

El editor había comenzado su carrera comercializando libros de poca calidad, aunque no desdeñaba la Literatura y la Historia. Fiel seguidor de la plana intelectual de su época, estaba siempre al corriente de las nuevas ideas y acechaba a los nuevos talentos. Poco a poco, Hetzel fue fichando lo mejor de la literatura del siglo XIX y hacia la década del cincuenta era ya un editor importante que había publicado obras de Víctor Hugo y Michelet, entre otros. Hombre emprendedor y escritor discreto, había pensado en crear una nueva revista de buena calidad, espíritu instructivo y recreativo a la vez, ilustrada, apta para todas las edades. ³⁰⁷

Pierre-Jules Hetzel, por el retrato que brinda Ariel Pérez, puede ser considerado un hombre de la Modernidad, avezado en identificar nuevos derroteros de la producción literaria: por ello, obviamente, percibió el filón editorial que Verne podía significarle. Esta actitud de Hetzel, por astuta que pueda vérsela, contrasta de modo violento con la frialdad de la crítica y la academia francesas de la época, obstinadas en ignorar la importancia real del escritor cuya importancia, sin embargo, Hetzel reconoció de un golpe. El propio Verne dejó constancia del pesar que le causó ese injusto aislamiento:

Cuando me quejaba de que mi lugar en la literatura francesa no había sido reconocido, Dumas solía decirme: Debías haber sido un autor americano o

inglés. Entonces, tus libros traducidos al francés, hubieran tenido una enorme popularidad en Francia y habrías sido considerado por tus compatriotas como uno de los más grandes escritores de ficción. Pero las cosas son tal y como son, no cuento en la literatura francesa. Quince años atrás, Dumas propuso mi nombre para la Academia y como en ese momento tenía varios amigos en la Academia entre los que estaban Labiche, Sandeau y otros, parecía que era la gran oportunidad para que se determinara mi elección y el reconocimiento formal de mi trabajo. Pero nunca ocurrió. Cuando recibo cartas de América dirigidas al Señor Jules Verne, miembro de la Academia francesa, no puedo evitar una sonrisa.³⁰⁸

Es bien conocido el conjunto de pequeños episodios miserables que fueron gestados siempre alrededor de una posible entrada de alguien a la Academia Francesa... y a todas las academias que en el mundo han sido, siempre más dispuestas a elegir y recibir con brazos abiertos a pequeñas mediocridades como ese mismo Labiche, amigo de Dumas, a quien este apeló para que propusieran a su genial e incomprendido amigo bretón. Labiche, hoy desconocido, rogado para que apoyara la candidatura de Dumas a la Academia: es todo un símbolo de las cominerías, esquematismos y mezquinas manipulaciones que, en todas las épocas y países, se producen en torno a pequeñas vanidades sin trascendencia y sin sentido cultural efectivo. Es conmovedor descubrir a alguien tan talentoso y por encima de su tiempo como Verne, sometido a esas pequeñas y eficaces crueldades de la gentuza pseudo-intelectual de siempre.

El libro de Ariel Pérez sobre Julio Verne, aquí y allá, suministra diminutos y preciosos datos sobre el flujo de escritura de Verne, ritmo continuo y orgánico. Hay que agradecer el que se detenga en cómo se sucedieron los diversos procesos de escritura de sus libros, incluida la *Géographie illustrée de la France*. Asimismo, permite comprender cómo Hetzel marcó —y no siempre para bien— la escritura verniana:

Luego del fin de la redacción, Hetzel sugiere adicionar, de buenas a primeras, un tercer volumen a los dos ya existentes. «Aumentarlo sería una cuestión simple de agregar algunos episodios. Estos pudieran comprender: la evasión de Ned Land en una «isla desierta», su recogida y reconciliación: algunas partes que pusiera en escena a John Brown, el célebre abolicionista», episodio que Hetzel mismo redactó, pero que luego se perdió; y una escena donde, con el propósito de

«animar» el *Nautilus*, Nemo podía «salvar a los chinitos [*sic*] secuestrados por piratas chinos». ³⁰⁹

Otro factor de importancia en el libro de Ariel Pérez radica en la consideración de áreas de conquista verniana, a las cuales, en particular al área de conquista del cielo terrestre, Pérez dedica consideraciones muy sugerentes. Era inevitable, dado el tema del libro, dedicar espacio a las proyecciones futuristas del pensamiento de Verne. No obstante, en esta línea, el biógrafo da pruebas de su objetividad; a pesar de lo mucho afirmado en contra, Ariel Pérez subraya:

[...] muchas de las ideas para sus «predicciones» no son originales. El propio autor dice que sus lecturas de los desarrollos científicos contemporáneos eran la fuente de la gran mayoría de sus ideas. En cualquier caso, virtualmente todas las ideas que Verne usaba habían aparecido de una forma u otra en ficción. ³¹⁰

En su acercamiento polivalente a Julio Verne, Ariel Pérez ha acometido una aventura que no puede sino calificarse de gustosa y paladeable. Así nos devuelve, humanizado y vital, parte del secreto de uno de los autores que, ajeno a la frecuente mediocridad de la Academia, se nos revela hoy como grande, más que por su capacidad de visualizar, predecir, adelantar y fundar un subgénero narrativo de la modernidad —el relato científico—, por su pervivencia en el gusto de generaciones de lectores incontables. Pues lo esencial de su obra no fue, tal vez, el presentir el futuro, cuanto el descubrir que la aventura esencial para el ser humano es la del conocimiento que se funda en discernir, de modo efectivo, el bien y el mal en la sociedad y las personas.

Guillermo Vidal entre nosotros

En 2010 Guillermo Vidal hubiera cumplido sesenta años. Su muerte prematura cortó una amplia trayectoria como narrador, que ya en 1985 —después de haber ganado premios nacionales por cuentos aislados, como el Raúl Gómez García en 1981 y el Marcos Antilla, en 1984— vio su primer reconocimiento a un libro suyo cuando *Los iniciados* mereció el premio de cuento del concurso 13 de Marzo de la Universidad de La Habana. Sus obras situaron a Vidal en una situación especial en el marco de la narrativa cubana. En efecto, luego de una producción que, en la década del setenta, se caracterizó —salvo excepciones específicas— por encuadrarse en moldes expresivos muy planos, en temáticas repetidas una y otra vez —evocación de la lucha contra Batista, la lucha contra la contrarrevolución en el Escambray, por ejemplo— y, sobre todo, por un palpable acercarse de algunos, en mayor medida, a esquemas del realismo socialista, Guillermo Vidal fue uno de los primeros en atreverse por nuevos rumbos. En «¿Quién dice que hablo solo?», cuento de *Los iniciados*, por ejemplo, se reivindica, como componente de la narración, la percepción sensorial, la vibración interna del ser humano más humilde rodeado de sus fantasmas:

Me levanto a las cuatro y media de la madrugada y salgo a la calle. El muchacho dice van a pensar que estoy loco, qué hace un viejo a esta hora de aquí para allá. Pero a esa hora respiro la frialdad de la madrugada que me trae recuerdos de infancia. De cuando Chucho nos llevaba a la panadería y el olor del pan caliente nos proporcionaba una dicha indescriptible.³¹¹

Un cuento de esta naturaleza hubiera sido inconcebible en la década precedente. Se revelaba así, en 1985, un joven narrador con una prosa impecable, dinámica y segura, en la cual la captación de los giros populares se realizaba de una manera fresca y natural. De golpe, los esquemas temático, la aridez estilística de la mayoría de la producción en la década del setenta resultaba desdeñada por el autor tunero, que en su primer libro de cuentos asumía la narración como un arte móvil, libre de ataduras y consciente de su carácter de ficción, y capaz de expresar afiladamente su concepción de la literatura misma, muy lejos de todos los intentos que se hicieron por entronizar en Cuba la absurda entelequia del realismo socialista. Dice Vidal en el último de los cuentos del libro, en el párrafo que lo cierra:

Voy a decir que todo esto es pura invención, voy a destrozarles a ustedes la historia en pedazos. Los he engañado y me he engañado. Tampoco es cierto que camino (tal vez esté amaneciendo y vengan los ruidos de la madrugada) tal vez no sienta el más mínimo odio a los que duermen, ni esté apurado por tomar el ómnibus y ni siquiera los viejos fueran peores y Mary Juana no haya existido nunca.³¹²

Al año siguiente, 1986, gana el premio David con *Se permuta esta casa*. En este nuevo texto se hizo más evidente aun la voluntad del autor de transfigurar la narrativa según una voluntad expresiva propia. Ante todo, el narrador se aparta del juego de ficciones — a diferencia de cómo en los años setenta se insistía en un sujeto-narrador que filtrara y confirmase una determinada convicción, un mensaje social—, y se interesa por iluminar las acciones mismas, sin intervenciones ni moralinas. En *Se permuta esta casa* la visión de las cosas se hace más cruda, más enraizada en zonas oscuras de la sociedad cubana, marcadas por un vegetar miserable y, con frecuencia, desesperanzado: es el primer síntoma de la imantación hacia un realismo despiadado que habría de manifestarse en textos posteriores. En consecuencia, el lenguaje se hace ahora más próximo a lo popular e incluso a lo marginal. Se mantiene la inclinación por el trazado de personajes solitarios, aislados del mundo:

Soy un hombre que camina por la calle. La calle es una calle cualquiera donde a esta hora de la noche solo queda algún borracho o una pareja. Quiero decir que no estoy contando esto para decirles algo. Me lo estoy diciendo a mí mismo y no una historia sino diciendo que camino y es tarde. He perdido la última salida de ómnibus y he agotado todas las posibilidades de hospedaje. Camino tozudamente, aferrado a la rabia que gasto en cada paso. Me detengo. Entonces dejan de oírse mis pasos obstinados sobre el asfalto.³¹³

Luego vendría *Confabulación de la araña* (Premio UNEAC, 1990), más orientado hacia la crítica social, en particular en el delicioso cuento que da nombre al libro, cuento verdaderamente antológico por el dominio de la norma lingüística cubana, por su acerado sentido de la ironía y, sobre todo, por la multiplicidad de vicios sociales exhibidos:

este fin de semana el pueblo de Raca Raca tendrá el grandísimo honor de recibir a los soneros, a los sandungueros, a los salseros, a los de la música preferida por

el señor Robustiano Segura que no hace más que tararear entre bocanada y bocanada de su apestosísimo tabaco de primera clase la canción de la sandunguera que está por encima del nivel y que no se la sabe bien, cómo iba a saberse él cancioncillas de moda por muchos deseos que tuviera, él un hombre tan ocupado que revisa fugaz su plan de trabajo. Toda la mañana ocupada en reuniones previas a la visita de los vanvanes de Formell. Se dirigirá entonces a la dirección provincial de cultura. El director lo esperará en la misma entrada y se saludarán como buenos amigos, se palmearán amistosos y se introducirán en el despacho del director después de un sinnúmero de buenos días y de miradas afectuosas y de miradas perrunas y de miradas con pizcas de resentimientos y de miradas con todo el mecago en tu puta madre y de odios furibundos que mascullan los obligados buenos días, en fin, de todo. De todo en el trino de saludos en la sinfonía en do mayor que es cantada por la docena de satélites que viven de la paracultura [...] ³¹⁴

A partir de *Confabulación de la araña*, Vidal experimenta con un estilo francamente orientado hacia el realismo sucio. En *Las manzanas del paraíso* ³¹⁵ (1999) se trazan nexos con *Hombres sin mujer* de Carlos Montenegro, nexos que tienen su perfil propio, marcado por la soledad, el miedo y la crueldad. *Los cuervos* subrayan la desesperación absoluta de los pobres de la tierra, con una entonación que alcanza dimensiones y resonancia inusitadas, como palabras dichas sobre el destino mismo de los desposeídos:

Ella ni siquiera tuvo tiempo para ver la camioneta todo había sido tan rápido dijo la voz acaso unos testigos que la vieron partir, la policía investigaba y ella había muerto al instante, la pobre, ellos se habían ocupado de las gestiones al menos tuvo un entierro decente, me dijeron el nombre de aquel cementerio donde la enterraron un lugar adonde no iría nunca me imaginaba siempre cuando ella no tenía tiempo para nada y cae, era muy lamentable señor dijo la voz y luego fui de un lugar para otro más jodido aun y entonces volví a ver los caballos muy viejos y muertos en un promontorio y vi ese par de cuervos que me miraron. ³¹⁶

La saga del perseguido ahonda en la miseria y sordidez de las capas más humildes de la población cubana. *Donde nadie nos vea* retoma, con cierta aspereza, la cruda temática del sexo.

Guillermo Vidal reunió en su obra, cuando no los adelantó, —escrita febrilmente, de modo que los libros se sucedían unos a otros en breves lapsos— hitos de la narrativa cubana de fines de los ochenta, de los noventa y de inicios del siglo XXI. Su voracidad narrativa, la desesperada hondura con que abordó el universo de los más pobres, la curiosidad creadora por lo marginal, hacen de él, hasta hoy, uno de los escritores de mayor interés para comprender la evolución literaria cubana después de la difícil década del setenta.

Martí y Pushkin

Martí tuvo una alta valoración del gran poeta —fundador reconocido de las letras rusas— Alexandr Serguéievich Pushkin. En 1878, en Guatemala, da muestras de lo que sería su permanente interés por Pushkin:

Pouchkine ¿romántico al modo occidental? —No, ni innovador siquiera. Porque fue más que esto, fue creador—. Cantó las amarguras del esclavo espíritu, más alto mientras más opreso, con el doble encanto, con el triple encanto del verdadero dolor, sobrio: de la fantasía oriental, mágica: —de la brumosa o esbozada forma, única posible en Rusia—. Una reticencia, ¿no es a veces elocuentísimo discurso?

Su creación: Oneguín — alma que late en un cuerpo que no puede revelar el alma. Personificación de Rusia.³¹⁷

En 1880, un texto de Martí, sobre un destacado político y periodista francés, subraya sus conocimientos y lecturas sobre Pushkin y la cultura rusa, esta vez ligados a su interés por el debate parlamentario en la recién renacida República francesa, interés que no está ajeno a un sentido crítico. En ese mismo año de 1880, escribe para *The Sun*, en Nueva York, su deslumbrante crítica sobre Alexandr Serguéievich Pushkin: «Pushkin. Un monumento al hombre que abrió el camino hacia la libertad rusa». En ese texto se encuentra su estremecida imagen del fundador de la literatura rusa moderna: «Las nacionalidades pasaron ante sus ojos como nubes en el cielo. Era un hombre de todos los tiempos y todos los países— un hombre intrínseco, el universo en un solo pecho».³¹⁸ Vale la pena sopesar el modo en que desarrolla las coordenadas semánticas esenciales de este estudio suyo sobre el famoso autor de *Ruslan y Liudmila*.

Hay que decir ante todo, empero, que este brillante texto martiano da muestras de un conocimiento cabal de muchos aspectos de la vida cultural rusa, incluidas las divisiones internas entre fundamentalistas de lo ruso esencial e intelectuales euroeizantes: «Todo lo que no ha sido aun deportado por Rusia, y todo lo que este país, en fermento aun, posee, entre lo famoso e ilustre, se encontraba allí para consagrar a Pushkin como el Poeta Nacional».³¹⁹

Su entrada en el tema consiste en una integración inmediata en la polémica sobre la trayectoria, tan compleja, de Pushkin como artista y como ciudadano. Al mismo tiempo, pone de manifiesto su percepción de Rusia como un país al borde mismo de una necesaria revolución regeneradora:

El festival reciente en Moscú fue una agitación política, marcado por terribles acusaciones y acritud popular. El pueblo conocía a Pushkin de memoria, pero deseaba castigar su falta de carácter. Fue un castigo sin piedad. Al convertirse en historiógrafo del zar ya dejó de ser el amigo abierto del pueblo. Había besado el litigio que había tratado de quebrar.

Los rusos insisten en que las acciones del genio deben corresponder a las promesas de sus cantos. La mano debe seguir la inspiración del intelecto. No basta escribir una estrofa patriótica: hay que vivirla. En la política sombría de Rusia solamente hay dos partidos: los siervos azotados y sus dueños. El que no tiene el valor de ser honrado en la política rusa no puede ser considerado como un hombre honrado. Después de lamentarse de las desventuras de sus compatriotas, Pushkin finalmente acarició, elogió la mano que las causaba.³²⁰

Este comienzo apasionado de su texto sobre un gran poeta, evidencia el sentido estético martiano de la necesaria concordancia entre artisticidad y ética, entre patriotismo y poesía. Por ese interés, apunta luego:

Pushkin despertó un pueblo, levantó una nación, y puso vida en un cadáver. El pueblo que él despertó se ha convertido efectivamente en un pueblo. [...] la revolución rusa que se avecina, debe su existencia a Pushkin, a pesar de sus relaciones con la corte.³²¹

Su crítica de Pushkin tiende a hallar un equilibrio, inestable tal vez, en el cual las vacilaciones advertidas en la conducta política del poeta, no desluzcan su estatura como creador. Se percibe que este es un texto en el cual la ponderación literaria es una actitud inseparable de la meditación estética: hay una autoafirmación no ya de sus propias convicciones como patriota cubano, sino de su comprensión del papel del intelectual. Sin que sea necesaria una formulación expresa, Martí está hablándoles también a los intelectuales de América, para quienes el caudillismo representa —con sus sustanciales variantes, desde luego— un equivalente de las presiones que el zarismo había sabido

ejercer sobre Pushkin y muchos intelectuales rusos. La perspectiva de Martí le permite comprender que, más allá de los encargos y ardidés del régimen zarista para cercar a Pushkin —que, si bien acarició en algún momento la idea de salir de Rusia para siempre, optó finalmente por la permanencia raigal en su patria desgarrada—, el pueblo ruso que aprendía de memoria —a veces sin conocimiento de su autoría— los versos del poeta, lo percibió siempre como un hombre que rechazaba los horrores del zarismo: «El pueblo dijo que había sido muerto previamente por la corte del zar».³²²

La observación, situada ya hacia el cierre del artículo, hace patente que Martí estaba al tanto de que sobre el duelo —de causas solo aparentalmente privadas— en el que Pushkin fue muerto, se levantaban muchas sospechas en cuanto a que hubiera sido inducido por los círculos más reaccionarios de la corte zarista —tal vez, incluso, por el propio Nicolás I—. El monumento levantado al poeta en 1880, dio lugar a una revisión de su obra por los intelectuales rusos, en la cual se destacó, en particular, sus valores, y esto por los más brillantes escritores de la época; el artículo martiano muestra una información bastante amplia acerca de las discusiones que se suscitaron al rendir homenaje póstumo a Pushkin. El prohombre cubano, por ejemplo, evidencia conocer detalles de la tormentosa vida del poeta ruso, pues apunta, poniendo énfasis en sus características psicológicas, aspecto sobre el cual volverá al final del artículo:

Su vida fue como la de un caballo de carrera. Tenía todos los impulsos y caprichos de los seres nerviosos. Como todos los genios, era extremado —extremadamente audaz y extremadamente débil—. A veces dejaba que sus impulsos guiaran su razón. Los poetas son como los mares, fluyen y refluyen.³²³

La apostilla de Martí sobre el sentimiento popular sobre la muerte del poeta, continúa luego con una severa consideración suya:

Sus seducciones habían destruido la rica fuente de su inspiración. El amor a la justicia y a la verdad era considerado como un crimen por la sociedad que pervirtió su ser. Su vida fue una batalla. Una batalla sigue a su apoteosis. Pero el elogio del poeta no puede ser excesivo. No es conocido universalmente porque escribió en ruso; pero una vez conocido no puede ser olvidado. Tenía una gran elocuencia, una fecundidad literaria sorprendente, una intuición precisa, un amor sano a la verdad, y el sentimiento no adulterado a la Naturaleza. Sus faltas, tanto

en la vida como en la poesía, nacían de su extrema sensibilidad femenina, que casi siempre invariablemente debilita la energía natural del genio.³²⁴

La crítica está formulada, a lo largo de todo el extraordinario ensayo —no otra cosa es este artículo— desde la más equilibrada perspicacia, anunciadora ya del modo fraterno en que escribiría, años más tarde, su estremecido obituario sobre Julián del Casal; por eso suscribe la idea de que Pushkin era esencialmente honrado:

Los hombres veraces son siempre veraces, a pesar del ambiente de una vida caprichosa. Si alguna vez se separan de la verdad o de la virtud, es solamente por poco tiempo. Es seguro que retornan de nuevo. El amor a la justicia y el odio encendido por el odio y la tiranía, llevaron al joven Pushkin a escribir sátiras mordaces.³²⁵

Nótese cómo Martí procura hallar, si no una justificación, al menos consideraciones válidas que permitan comprender lo que considera grave escisión interna en el poeta admirado. No podía el Apóstol, en su tiempo y en su circunstancia personal, ir más lejos, tal vez, de ese razonamiento psicológico en alguna medida marcado por esquemas de la época —un tanto sexistas, incluso—. Una perspectiva contemporánea sobre la trayectoria pushkiniana, sin embargo, ratifica su percepción de que la vida del gran ruso fue una batalla lacerante. La sublevación de los decembristas, anegada en 1825, paralizó a todas las fuerzas progresistas de Rusia, al menos momentáneamente. Henry Luque Muñoz, estudioso de la figura de Pushkin, apunta:

¿Qué ocurría con Pushkin en estos momentos? Arseni, cocinero de la vecina finca de Trigórskoie, llegó a marcha veloz con la noticia del alzamiento. Alexandr Serguéievich sufrió una fuerte conmoción al enterarse; no solo capturaban a muchos de sus amigos, sino que subía un zar fuera de su programa y se ignoraban las consecuencias [...]. Él contaba entre los decembristas numerosos conocidos y amigos, que heredaron de las guerras contra Napoleón un fogoso entusiasmo subversivo [...].³²⁶

Los nexos de Pushkin con los decembristas no habían llegado a un compromiso efectivo con sus posiciones políticas. Luque Muñoz cita una carta del poeta a Viazemski:

La revuelta, la revolución, es verdad, nunca me gustaron. Pero estuve ligado a casi todos los amotinados y mantuve correspondencia con muchos de ellos.

Todos los manuscritos revoltosos de me atribuyeron, como le adjudican a Barkov los manuscritos obscenos.³²⁷

Su situación personal debió ser más que difícil y riesgosa. En septiembre de 1826, fue citado por el propio zar Nicolás I. José Luciano Franco, en su ensayo «Pushkin, el gran poeta mulato», traza los perfiles de esa ominosa entrevista:

Nicolás, el zar de hierro, perdonó a Pushkin, creyéndolo al margen de los últimos acontecimientos. Levantó su destierro, lo llamó al Palacio Imperial, y todos los biógrafos e historiadores mencionan el diálogo famoso:

«— ¿Dónde hubieras estado —le preguntó el zar— si te encontrases el 25 de diciembre en San Petersburgo?»

«— En las filas de los rebeldes», contestó el poeta.

Con la sorpresa que produce en los déspotas encontrarse frente a un hombre que no pertenece a la clase vil de los aduladores de la camarilla, abrazó al poeta, diciéndole:

«— Ha terminado el destierro, y no te preocupe la censura de tus poesías, Alejandro; desde hoy yo en persona seré tu censor».³²⁸

Martí tenía en 1880 su experiencia de la opresión colonial, así como determinado conocimiento directo de las consecuencias —tan agresivas, cuanto destructoras para la cultura de los pueblos— del caudillismo latinoamericano. Escribe refiriéndose a la trágica vida de Pushkin que «El talento, como una linda mujer, es solicitado, halagado y acariciado. Se le aplasta cuando se rebela: se le adora cuando se somete».³²⁹ Y añade: «la gente cuyos aplausos se buscan asumen el derecho de castigar. Hubiera sido mejor no pensar en la debilidad del hombre en el día de su glorificación».³³⁰

Intuyó lo que significaba la autocracia en su nivel de entero paroxismo, tal como se practicaba en la Rusia zarista, con su letal integración de omnipresente burocracia, su pseudoideología combinada por una engegueda adoración al autócrata y una colección de dogmatismos de la más variada índole; a todo esto hay que agregar su característica e implacable psicofantía y su afán de priorizar en la vida pública actitudes de exaltación militarista, de servilismo intelectual y de total ausencia de crítica. Por eso escribe en este ensayo sobre Pushkin: «Las universidades eran los ayudas de cámara intelectuales del zar. La posesión de un libro extranjero era un crimen».³³¹

Martí percibe una analogía entre la situación rusa y el caudillismo latinoamericano. Expresa de manera categórica: «Las mujeres rusas recuerdan la Amalia de Mármol: ¿cómo? —porque, seres humanos los de acá y los de allá, viven bajo la misma tiranía: Rusia; Rosas». ³³² Así pues, no fue una frágil disposición nerviosa lo único que pudo empujar a Pushkin al desaliento: era una nefasta dirección de la sociedad, impulsada con mano de hierro por el gobierno tiránico del zar de turno, hacia una pasividad colectiva que debió parecer a muchos rusos de esa época la única posibilidad de supervivencia, pero, en ciertos casos, también de resistencia frente a un régimen alucinante.

Una carta del 22 de abril de 1834, revela hasta qué punto nunca fue realmente engañado por los arteros halagos del régimen: se preparaban celebraciones del próximo cumpleaños del zarévich Alejandro, y Pushkin, que debido estar presente en su condición de gentilhomme de cámara, escribe a su esposa con amargura y lucidez:

Simulo estar enfermo y temo encontrarme al zar. Me quedaré en casa durante todas esas fiestas. No tengo la intención de presentarme ante el heredero del trono con felicitaciones y cumplidos: su reino está en el porvenir y probablemente no seré testigo. Vi tres zares: el primero ordenó que me quitaran el gorro y, no pudiendo reprenderme, regañó a mi aya. El segundo no me quería. Al tercero, aunque me haya metido de Gentilhombre de Cámara en mis viejos días, no deseo cambiarlo por un cuarto... ³³³

La epístola, como es de esperar siempre en regímenes de cobardía como el zarismo, fue interceptada por los sicofantes del gobierno: los grupos de poder no confiaban para nada en Pushkin, como habrían hecho si realmente se hubiera sometido a la autocracia. Esa rendición —en la cual parece creer Martí en su artículo, nunca fue del todo real ni verdadera—. Al año siguiente, en otoño de 1835, Pushkin pintaba a su esposa, con sombríos tintes, la situación en que se encontraban:

¿Y en qué pienso? En lo siguiente: ¿De qué viviremos? Mi padre no me dejará la hacienda, él ya despilfarró la mitad. Y la hacienda de tu familia ya toca a su fin. El zar no me permite inscribirme ni como hacendado ni como periodista. Y escribir solo para ganar dinero, Dios sabe que no podré hacerlo. No tenemos ni un *kópek* asegurado. ³³⁴

La situación general de Rusia venía a sumarse a las condiciones específicas de Pushkin, en su condición de hombre mestizo que, por lo demás, él no solo no negaba, sino que además proclamaba; de aquí su iniciada, pero inconclusa novela «El *arap* de Pedro el Grande» —*arap* era el término con el cual la aristocracia rusa designaba a sus siervos de piel oscura, ya fueran negros, árabes o hindúes—, obra que no es sino una biografía de su antepasado esclavo; además, había escrito un largo poema, «Mi genealogía», donde también enarbolaba orgulloso a su antecesor africano. Pushkin debió sufrir sistemáticamente una sorda discriminación. En la campaña de desacreditación que sufrió, sus enemigos incluyeron la noción —despectiva, por supuesto— de *que Pushkin era una especie de un poeta latinoamericano*:

El año 1834 le trajo al gran Alexandr días oblicuos: la pérdida de su tercer hijo que no llegó a nacer [...], la sucia propaganda de sus detractores en los periódicos, las ruines intrigas de la Corte, las deudas acumuladas, la solapada vigilancia de la policía y la actuación traicionera del monarca. La ola del descrédito se venía fraguando desde años atrás: Faddéi Bulgarin publicó en 1830 un artículo con el cual intentaba ridiculizar la estirpe cobriza del poeta, afirmando que este procedía de un príncipe negro de las tierras descubiertas por Colón y lo tachaba de «Poeta de la América española».³³⁵

George Charles D'Antès-Hekkern —protegido del siniestro embajador de Holanda en Rusia, vinculado a lo más reaccionario de la muy dogmática corte zarista— había nacido en Francia y se había establecido como oficial en Rusia gracias al apoyo de Hekkern; según se piensa, mató a Pushkin en duelo por instigación de los círculos reaccionarios,³³⁶ llegó a usar «[...] un anillo con la efigie de un simio, que comparaba ante sus amigos con Pushkin».³³⁷ El pacto que supone Martí entre Pushkin y el zar se revela como mucho más débil de lo que pudo parecer al Apóstol. Tras la sospechosa muerte de Pushkin, su amigo, el escritor V. Zhukovski

[...] pidió al emperador rendir homenaje oficial al escritor desaparecido; el soberano se negó, pero decidió a título personal pagar las deudas de la familia, conceder a la viuda y a sus hijos una pensión, editar las obras de Pushkin a favor de sus herederos y otorgarles a los niños el título de pajes. [...] en los funerales de Pushkin las autoridades ocultaron el sitio y la hora de las honras fúnebres, propagando datos falsos. El abrumador número de simpatizantes del poeta asustó

a la monarquía y, ante la presión del gentío y temiendo alguna reacción, al zar no le quedó más remedio que expulsar de Rusia al embajador de Holanda y a d'Antès-Hekkern, luego de degradarlo a soldado.³³⁸

Ese ensayo que todavía es de plena juventud, constituye un genial acercamiento al tema del lugar del intelectual en ciertos medios sociales, así como de las agresiones de diverso orden que puede atraer cualquier intento de crítica y aun de libre albedrío en lo cognoscitivo, lo creativo y lo ético:

El hombre es una magnífica unidad, compuesto de variedades individuales. El Hombre Eterno se le reveló a Pushkin en su estudio apasionado de las crueldades y desventuras de la humanidad. El poeta, por el momento, era la criatura atormentada y el creador de tormentos.³³⁹

Su aproximación a una gran figura de la cultura rusa resulta en primera instancia un esclarecido documento periodístico, como se hace patente en su brevísima, pero intensa caracterización de grandes intelectuales rusos, según ocurre en el pasaje en que expone: «Después de escribir libros tan severos como *Crimen y Castigo*, tan ricos en imaginación como *Demonios*, tan dulces como *Los hermanos Karamazov*, había adquirido el derecho de juzgar a Pushkin».³⁴⁰ Le eran conocidos —a juzgar por su argumentación— Bielineski, Ostrovski, Turguenev, Katkov, Aksakov, Polonski, Maikov, Kvoijivsky. A partir de sus palabras sobre Pushkin, hay que pensar en aplicarle a Martí sus palabras sobre el poeta ruso: *el universo en un solo pecho*. Es intensa su manera de enfocar en su crítica literaria desde una perspectiva comparatística. Pushkin es valorado por él también por contraste con Byron y, en particular, con una de las figuras más atractivas para Martí desde su primera juventud, Víctor Hugo:

Byron había muerto con la espada puesta sobre su lira. Como poeta, Pushkin le era superior, pero no como hombre. Verdad que no llegó a las alturas magníficas que alcanzó el inglés Byron veía la injusticia, y la azotaba. Pushkin alzó su voz contra ella, y luego se convirtió en su chambelán e historiador. Era más humano, más fluido, más imaginativo, más espontáneo y más nacional que Byron, pero menos valiente y sin desear en lo absoluto morir por la causa de la libertad. Pushkin pudo haber llegado a viejo: Byron no. La muerte es un derecho que tienen las vidas dedicadas a los derechos del hombre— vidas llenas de pasión, resignadas y orgullosas.³⁴¹

No es su erudición el más fuerte imán en este ensayo, sino que lo magnético radica en la proyección que se identifica en el texto de una concepción ética y estética de la literatura. Y es esto lo que, en términos de la trayectoria del Apóstol, constituye un hito en el desarrollo de su concepción del arte y del artista.

Umberto Eco en sus ochenta años

En el año 2012 Umberto Eco cumplía ochenta años. Pocas veces en la historia literaria eurooccidental un mismo autor ha acaparado tanta atención a la vez como novelista, como historiador y como teórico de la comunicación, para no hablar de otras facetas no menos intensas de su actividad creadora, como la de profesor y conferencista extraordinario, o gestor de interesantes proyectos editoriales, o brillante medievalista. Pocos, por lo demás, han estado sujetos a tantas críticas y polémicas. Pero lo cierto es que, para tirios y troyanos, el gran italiano resulta una de los intelectuales más descollantes del siglo XX, cuya impresionante bibliografía incluye tanto novelas impactantes, como *El nombre de la rosa* y *La isla del día de antes*, además de intensos ensayos que van desde el *Tratado de semiótica general*, hasta *Kant y el ornitorrinco*, *Apocalípticos e integrados*, *Lector in fabula*, *Historia de la fealdad*, o, para remontarnos a una deliciosa y visionaria recopilación de trabajos de la década del sesenta, *La definición del arte. Lo que hoy llamamos arte ¿ha sido y será siempre arte?*

La más difundida de sus obras, *urbi et orbi*, es sin duda *El nombre de la rosa*, escudriñada por especialistas, disfrutada por profanos, llevada —y traicionada— al cine, y sometida a críticas certeras del propio autor —*Apostillas a El nombre de la rosa*—, como a agresiones desahoradas. Vale la pena celebrar los fecundísimos ochenta años del eminente intelectual italiano, deteniéndose al menos en esta su novela planetaria. La aparición en 1980 de *El nombre de la rosa* ante todo produjo uno de los más interesantes fenómenos de recepción literaria. Al margen del tipo de juicio —apreciativo o impugnador— que se emita sobre esta novela, no puede desconocerse la intensidad de su impacto sobre el más amplio público de diversas latitudes.

Calificada por unos como una de las más extraordinarias narraciones de la segunda mitad del siglo XX, otros la calificaron como un mero *pastiche* que aprovechaba, con mercenaria aspiración de comercio, todos los recursos consagrados por el *best-seller*. Vale la pena retrotraerse a un texto publicado apenas nueve años después de la aparición de la novela:

Umberto Eco tenía entonces muchas bazas en su mayo antes de empezar a ser novelista, y las aprovechó a conciencia. Primero instaló su relato en el terreno de

la historia, y ya se sabe que la historia, la biografía y las novelas históricas hacen furor en el mercado occidental; luego le añadió una estructura policial, que tampoco es moco de pavo; la salsa estaba ya preparada. Para mayor abundamiento, el gran historiador medieval que Eco es instaló el contenido aparente del libro en un debate prodigioso: el de la religión [...]. Si a ello se le añaden los guiños, unas buenas gotas de humor —las parodias de Conan Doyle, las referencias a Doyle, las referencias a Borges y así sucesivamente—, el plato se hacía solo contando con lo más evidente: Umberto Eco, además, sabe escribir, y escribe tan bien que hasta resulta divertido en muchos de sus más difíciles textos críticos.³⁴²

Naturalmente, esa misma diversidad antagónica de criterios contribuyó también a la excelente acogida de la novela por el público, que ha devorado innumerables ediciones —también una cubana— en un tiempo brevísimo. No deseo terciar en semejante polémica. Antes bien, las reflexiones que seguirán, reúnen un conjunto de apuntes sueltos sobre ángulos diversos desde los que, en una lectura personal, me parece útil reparar. Más que llegar a emitir una opinión concluyente sobre una novela sin duda relevante, creo que puede ser de interés escribir algunos escolios al margen, como vías de entrada para una interpretación que, en la medida de lo posible, concuerde también con las ideas que Eco expusiera en *Opera aperta* y *Los límites de la interpretación*.

La primera cuestión de interés radica en el hecho de que el novelista situó en paralelo tres esferas temporales básicas, cuyo complejo entrecruzamiento determina el sistema referencial de *El nombre de la rosa*. La primera aparece ya en el capítulo introductorio, nombrado con ironía «Naturalmente, un manuscrito»; ese matiz de sarcasmo filológico matiza un antiguo recurso retórico cuya evidencia más peraltada está en *El Quijote*, ficcionalmente emanado de un manuscrito de Cide Hamete Benengeli. La función de esa táctica textual se dirige a distanciar al narrador del texto presentado, como una vía de subrayar la credibilidad de la historia contada. Es un distanciamiento que, por lo demás, opera también entre el autor mismo y el lector. Tal comienzo, perceptiblemente humorístico —oscilación deliberada entre la minuciosidad de la reconstrucción epocal y el guiño al lector sobre la ficcionalidad del texto—, revela a Eco como un novelista dispuesto a mostrar con libertad el andamiaje retórico sobre el que se desarrolla su obra: si la novela es, en alguna medida, un *pastiche*, hay que reconocer que el primero en asumirlo con deslumbrante insolencia es el propio autor.

El «manuscrito» del primer narrador de *El nombre de la rosa*, sin embargo, no es propiamente tal, sino un libro *editado* sobre un manuscrito, y titulado, en razón de ello, *Le manuscrit de Dom Adson de Melk* —es inevitable pensar que *adsum*, en latín, significa «estar presente», y, en efecto, Adso será un testigo de la acción—. Esta ironía prelude ya el intenso juego de espejos a que será sometido el lector. Ese «manuscrito» del narrador inicial se desdobra en una serie difuminada de otros manuscritos y textos: el narrador ha encontrado una versión en una fecha precisa, el 16 de agosto de 1968. Esa *erudita trouvaille* —denominación del ejecutante del *sujet* marginal— no tiene denominación precisa en cuento a dónde fue identificada por el narrador, quien solo afirma haberla *leído* en Praga. En cambio, se indica que es una versión del siglo XIX a partir de otra del siglo XVI.

La aproximación inicial del narrador al texto nuclear de la novela, es interrumpida por dos factores: el azar (ruptura con la persona amada) y la famosa Primavera de Praga del 68. Es interesante observar que, en ese marco narrativo que Eco diseña para la frenética narración de los sucesos de la abadía, se presenta *in nucela* propia secuencia fundamental del núcleo narrativo, donde un manuscrito —el capítulo de Aristóteles sobre la comedia— es intuido e incluso descubierto por varios personajes, y sucesivamente perdido entre terribles azares eróticos y políticos. Mientras, el propio narrador inicial, tanto como los buscadores de las páginas aristotélicas en la historia contada por Adso, se obsesiona con la idea de recuperar el texto perdido, del que apenas le quedan algunas anotaciones apresuradas, tal y como, en la narración enmarcada, Guillermo de Baskerville tiene solo las confusas notas tomadas por Venancio, poco antes de morir, sobre el capítulo de Aristóteles.

Extraviada la versión del manuscrito de Melk, el narrador primero, por acaso, encuentra en 1970 un libro georgiano (recuérdese que en italiano esta palabra tiene la misma forma escrita que en español), traducido al castellano —alusión potencial a la copia del texto del filósofo griego hecha en España y rescatada por Jorge de Burgos—. En ese libro, encuentra «abundantes citas del manuscrito de Adso; sin embargo, la fuente no era Vallet ni Mabillon, sino el padre Athanasius Kircher».³⁴³ Toda pesquisa ulterior conduce al fracaso: el narrador no logra verificar la existencia de Adso de Melk ni tampoco localizar una versión del manuscrito; por tanto, se decide a no indagar más por la autenticidad filológica que debiera respaldar su traducción incompleta renuncia, pues,

a la determinación de la verdad, y acepta como rasgo esencial del manuscrito perdido una especie de enigmática y elusiva imprecisión:

Todas esas circunstancias me llevaron a pensar que las memorias de Adso parecían participar precisamente de la misma naturaleza de los hechos que narran: envueltas en muchos y vagos misterios, empezando por el autor y terminando por la localización de la abadía.³⁴⁴

La reconstrucción del manuscrito por el narrador es la contrapartida de la actitud de Adso, quien evoca los hechos vividos incluso sin entenderlos del todo. Es un tácito reflejo de la teoría semiótica suscrita por Eco, sobre todo en cuanto a la categoría de *interpretante*, cadena de signos necesaria para comprender *un* signo. Así, *El nombre de la rosa* no sería sino un interpretante gigantesco para entender el manuscrito perdido, pero, también, es una proyección novelística de las concepciones semiológicas del autor, las cuales se traslucen en un pasaje fundamental del capítulo «Naturalmente, un manuscrito:

Pensándolo bien, no eran muchas las razones que podían persuadirme de entregar a la imprenta mi versión italiana de una oscura versión neogótica francesa de una edición del siglo XVI de una obra escrita en latín por un monje alemán de finales del XIV.³⁴⁵

La narración enmarcada aparece definida como signo de un signo de un signo, a la manera en que el semiólogo Eco, en *La estructura ausente*, como en *Tratado de semiótica general* y *Kant y el ornitorrinco*, definiera la comprensión semiótica como el tránsito infinito (y poco realizable) de un signo cultural a otros en el conjunto sistémico de la cultura. El trasvasamiento inicial de la narración entraña un tiempo autoral del primer narrador, quien, habiendo hallado la versión de Vallet en 1968, confiesa haber concluido su tarea más de diez años después, a fines de los años setenta. La segunda esfera cronológica se refiere al tiempo autoral de Adso de Melk:

[...] no sabemos con certeza cuándo escribe el autor. Si tenemos en cuenta que dice haber sido novicio en 1327 y que cuando redacta sus memorias afirma que no tardará en morir, podemos conjeturar que el manuscrito fue compuesto hacia los últimos diez o veinte años del siglo XIV.³⁴⁶

La última de las esferas temporales de la novela es la más precisa y se ubica en siete días de noviembre de 1327 y con exactitud se especifica lo ocurrido en cada uno de ellos, con minuciosidad implacable. En contraste con las otras dos esferas temporales, en que la acción se dirigía al rescate de los significados, la tercera se desliza gradualmente hacia la destrucción de ellos —incluso a declararlos imposibles—, como crónica de un arrasamiento que, iluminado por el incendio de la abadía, se ratifica con la visita de Adso, muchos años después, a las ruinas de lo que se describe como el edificio de mayor atesoramiento cultural en la cristiandad medieval. La devastación, empero, no es absoluta. Paradójicamente, la memoria humana restituye, desde el siglo XIV al XX, una serie de nudos semánticos de la historia contada, aunque con la imprecisión y la duda insistentes que dominan toda la novela en cada una de sus zonas temporales. Esa transmisión de funciones es un elemento importante para la comprensión, porque, curiosamente, el primer narrador pretende asumir una actitud que quiere ser equivalente a la de un monje copista medieval:

Transcribo sin preocuparme por los problemas de la actualidad. En los años en que descubrí el texto del abate Vallet existía el convencimiento de que solo debía escribirse comprometiéndose con el presente, o para cambiar el mundo. Ahora, a más de diez años de distancia, el hombre de letras (restituido a su altísima dignidad) puede consolarse considerando que también es posible escribir por el puro deleite de escribir. Así, pues, me siento libre de contar, por el mero placer de fabular, la historia de Adso de Melk, y me reconforta y consuela el verla tan inconmensurablemente lejana en el tiempo (ahora que la vigilia de la razón ha ahuyentado los monstruos que su vigilia había engendrado), tan gloriosamente desvinculada de nuestra época, intemporalmente ajena a a nuestras esperanzas y a nuestras certezas.³⁴⁷

El nombre de la rosa es un inmenso panorama mural del laberinto de signos en que el ser humano transcurre su existencia y, también, puede perderla. Guillermo de Baskerville, que en el argumento desempeña la función del semiólogo, comprende la lo relativo, incluso la inutilidad misma de la semiología, al reflexionar en que él ha logrado desentrañar el misterio de la biblioteca de la abadía, por mera casualidad, a partir de un comentario banal de Adso. De este modo, Umberto Eco, uno de los grandes teóricos de la semiología, insiste, ahora en veste de novelista, en la estructura ausente, la relatividad del signo e, incluso, la total inestabilidad de este.

Otra de sus novelas de gran calado, muy poco conocida en Cuba, es *La isla del día de antes*. El título, tan intrigante en apariencia, también de modo aparente queda descifrado cuando se descubre que alude a la línea internacional de la fecha, que en el Pacífico corta en dos secciones temporales el planeta: de un lado, el día; exactamente a unos pasos de este, la noche. Esa duplicidad de lo temporal halla un correlato inquietante, que jamás resulta develado en la novela, en los modos diversos de existencia del ser humano, que lo mismo puede tener un sosia misterioso, un otro yo que lo persigue y lo amenaza, que una disociación más profunda, enclavada en lo más profundo del ser. Menos exitosa desde el punto de vista comercial, esta novela esencialmente filosófica constituye uno de los momentos más brillantes de la narrativa de Eco, a diferencia de *El péndulo de Foucault*, que siguió a *El nombre de la rosa* y que, como esta, tenía un sustancioso componente policiaco que contribuyó mucho a su relativo éxito de venta. Pero Eco se apartó del sendero de la novela de misterio, bien que mezclada con otros componentes temáticos.

La misteriosa llama de la reina Loana, de 2005, lo muestra indagando en una tesitura completamente distinta. En primer término, se trata de una «novela ilustrada», salpicada con una extraordinaria selección de imágenes utilizadas en la ilustración de periódicos, revistas, propaganda política, etc. de las primeras décadas del siglo XX. En este sentido, es un rescate fabuloso, un *collage* que apoya de modo eficaz la narración misma. Por otra parte, se trata de una novela de autoindagación de un ser humano que, en apariencia escapado a la muerte por una enfermedad cardíaca, en realidad no ha escapado de ella más que por algunas semanas, que emplea en una frenética indagación de una imagen inexplicable enclavada en sus recuerdos.

Más detenimiento aun exige recorrer su labor científica. Semiólogo, teórico del arte, crítico literario, Eco ha publicado centenares de páginas de un interés extraordinario, donde textos como *Kant y el ornitorrinco* e *Historia de la fealdad* constituye un documento inapreciable sobre nuestra contemporaneidad.

Medievalista, esteta, teórico del arte, novelista, Eco marca nuestro tiempo como una de las mentalidades más lúcidas, incisivas y reveladoras de esta época. Al proclamar en *El nombre de la rosa*, la libertad de narrar por el puro placer de hacerlo, por una parte está concordando en su novela con mucho de lo que defiende en una recopilación de ensayos precedente,³⁴⁸ es decir, la evolución radical e incontenible de la concepción del arte, que

no puede ser sujeta a una hierática definición. No deja de llamar la atención que uno de esos ensayos, de 1961, es *Historiografía medieval y estética teórica*, en el cual a partir de un examen crítico de Jacques Maritain, *Arte y escolástica*, busca establecer determinados perfiles estéticos del hombre contemporáneo, y ello sin dejar de considerar vivo en alguna medida el pensamiento medieval. Eco trabaja esta visión histórica de la estética pero ejerciendo una fuerte crítica sobre el pensamiento de Maritain, el cual se aferraba en sus ideas sobre el arte a lo esencial del pensamiento de Santo Tomás de Aquino. Eco señala:

Este medieval que trata de vivir el mundo moderno, que ha llegado a Santo Tomás sin olvidar del todo a Bergson quiere ahora interpretar el problema del arte y de lo bello de acuerdo con las categorías de la escolástica. No se plantea el problema de que es lo que ha muerto y que es lo que permanece vivo en el pensamiento medieval: evidentemente todo permanece vivo puesto que él, en pleno siglo XX razona como medieval.³⁴⁹

Eco critica en Maritain una falsa actitud de historiador, y una mezcla incoherente de perspectiva moderna y metodología medieval, realizada sin verdadera organicidad. Sin embargo en este ensayo, tan necesario para comprender *El nombre de la rosa*, Eco examina paso a paso la evolución estética de Maritain en obras sucesivas, como *Intuición creadora en arte y poesía*, *Las fronteras de la poesía*, *Signo y símbolo* y *Del conocimiento poético*. El resultado de ese estudio en 1961 es que Eco llega a suscribir una idea que él deriva de su minuciosa valoración de Maritain. Se trata de lo siguiente:

En realidad bajo este comportamiento se oculta una inconsciente creencia historicista, es decir que el tesoro intemporal de verdad de hecho, crece; el verdadero santo Tomás no es el del siglo XVIII, para el que no existe la intuición creadora, sino el del siglo XX. La *filosofía* no es entonces *perennis* porque, una vez elaborada no cambia ya, sino porque cambia continuamente y su formulación definitiva es siempre la de mañana. Conclusión, también en esta, aceptable, porque se la pone en evidencia sin equívocos (incluso si, evidenciándola en este sentido, se vacía de significado el recurso a una *filosofía perennis*).³⁵⁰

Al señalar en su novela principal que el arte «también es posible» como acto de deleite del creador, Eco evidencia la proximidad incontenible de una postmodernidad negada a

los discursos autoritarios y absolutos. Pero eso no significa una negación —absurda en un culturólogo de su talla— del interés mismo de la historia y los nexos subterráneos entre sus hitos. Por ello hay senderos tangibles entre circunstancias políticas y culturales del siglo XIV —el debate que se iniciaba en aquel intento, luego pospuesto, de pre-Renacimiento, entre el instalado poder feudal temporal y el religioso—, y sobre todo, entre ellas, con una lucha ideológica de primera magnitud: la polémica entre la entonces flamante orden franciscana —defensora de los humildes y propugnadora de la pobreza eclesiástica—, y el Papado refugiado Aviñón, defensora del poder económico y político de la Iglesia como autoridad feudal.

A ello se añade otro relevante debate, ahora filosófico: la polémica entre el escolasticismo aristotélico-tomista respaldado por el Papa, y el nominalismo impulsado por Rober Bacon y Guillermo de Occam. De modo que, si la historia de Adso de Melk ha sido contada «por el mero placer de fabular», ¿a qué convocar tan nítidamente figuras de trágica historicidad como de la Michele de Cesena, tenaz crítico de las posiciones más conservadoras de la Iglesia feudal? ¿Por qué una «fiel», pero sospechosamente estilizada reconstrucción histórica del Medioevo, justo en un momento crucial de su agónica y lenta disolución?

Es imposible no ver esto ligado a la crisis general de nuestra contemporaneidad en la segunda mitad del siglo XX, que habría de conducir al viraje de la postmodernidad, la agudización de la crisis económica mundial, la desacreditación de superficiales discursos absolutos, el riesgo de catástrofe ecológica planetaria y la necesidad de revisar la propia racionalidad y el sentido de la vida del hombre contemporáneo. Hay que recordar lo que escribiera, luminosamente, Mijail Bajtín:

Para la épica es característica la profecía, y para la novela, la predicción [...] La novela tiene una problemicidad nueva y específica: se caracteriza por una re-apreciación y una re-evaluación eternas. El centro de la actividad que interpreta y justifica al pasado se traslada al futuro.³⁵¹

Hay que retomar el paralelismo ya apuntado entre marco narrativo —contemporaneidad de Eco— y narración enmarcada —formación académica de Eco como medievalista—. En esta, Adso, jovencísimo testigo de la irrupción de problemas candentes de su tiempo, en particular el debate violento entre la herejía y la injusticia. Al respecto, su maestro Baskerville dice:

Las herejías son siempre expresión del hecho concreto de que existen excluidos. Si rascas un poco la superficie de la herejía, siempre aparecerá el leproso. Y lo único que se busca al luchar contra la herejía es asegurarse de que el leproso seguirá siendo tal.³⁵²

La explicación de Baskerville parte de una óptica ilusoria, «apolítica» en el sentido de que, si bien pretende conocer la verdad, pero no defenderla, y, a la larga, tanto las circunstancias como su propia vocación cognoscente lo arrastran a luchar por ella a pesar de misterios y amenazas. Adso estalla ante las ambigüedades y le espeta al maestro con especial intensidad:

—Pero ¿quién tenía razón? ¿Quién tiene razón? ¿Quién se equivocó? —pregunté desconcertado.

—Todos tenían sus razones, todos se equivocaron.

—Pero vos —dije casi a gritos, en un ímpetu de rebelión—, ¿por qué no tomáis partido? ¿Por qué no me decís quién tiene razón?³⁵³

Y cuando Baskerville responde con meras razones relacionadas con la incertidumbre del saber científico, Adso martilla de nuevo con pasión: «—O sea que, si no entiendo mal, hacéis y sabéis por qué hacéis, pero no sabéis por qué sabéis que sabéis lo que hacéis».³⁵⁴ Adso, que formula una crítica tan dura, termina la novela sumido en la misma esencial indeterminación de su maestro. El último párrafo de la novela lo evidencia: «Hace frío en el *scriptorium*, me duele el pulgar. Dejo este texto, no sé para quién; este texto, que ya no sé de qué habla: *stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*».³⁵⁵ «La rosa original se yergue en su denominación, solo aferramos nombres desnudos». He aquí la conclusión demoledora, pero concordante con el pensamiento semiológico de Eco. Es una predicción bajtiniana, y ella desautoriza la idea de que se trata de una obra neutra, escrita por el «mero placer de fabular».

El novelista, el pensador, no ha renunciado a la reevaluación del pasado con un sentido de futuro. Por ello, no pude ser casual que en la novela, donde los nombres asignados tienen una importancia semántica crucial, presente como narrador central a alguien llamado Adso y que se le diga a este personaje y sobre todo al propio lector:

—Llevas un nombre grande y muy bello —dijo— ¿Sabes quién fue Adso de Montier-en-Der? — preguntó. Confieso que no lo sabía. Y el mismo Jorge respondió—: Fue el autor de un libro grande y tremendo, el *Libellus de Antichristo*, donde profetizó lo que habría de suceder, pero no lo escucharon como merecía.³⁵⁶

Para el semiólogo Eco, los signos son un instrumento humano a la vez esencial y polémico —en *Tratado de semiótica general* llega a afirmar, por cierto que con fundamentos muy convincentes, que en última instancia lo que, desde Saussure, hemos considerado signos, en realidad son entidades de poca o ninguna estabilidad e, incluso, inexistentes—. *El nombre de la rosa*, que contiene en sí tanto de lo esencial de su perspectiva culturoológica, estética e ideológica, se concentra en el problema de la esencia de los signos y sus relaciones entre sí, a partir del problema de los intrincados nexos entre causalidad y casualidad, a lo que se une la apasionante concepción de Eco acerca de la *enciclopedia* como fundamental entidad abstracta que permite y a la vez dificulta la comunicación humana. Así, en un momento dado —antes de que adquiriera conciencia de su fracaso total—, el personaje de Guillermo de Baskerville le dice a Adso: «—Nunca he dudado de la verdad de los signos, Adso; son lo único que tiene el hombre para orientarse en el mundo. Lo que no comprendí fue la relación entre los signos».³⁵⁷

Pero esta novela extraordinaria, como su propio autor, no cree ciegamente en los signos, ni tampoco en sus macroestructuras, el discurso mismo. Recuérdese que toda la narración gira alrededor del conflicto entre quienes, bajo la férrea dictadura de Jorge de Burgos, están decididos a ocultarle al mundo entero el último manuscrito del texto de Aristóteles sobre la comedia —vale decir, la alegría— por considerar que la risa es nociva para la sociedad, y los que, como Guillermo de Baskerville y Adso de Melk, enfrentan cualquier riesgo con tal de rescatarlo. Baskerville le advierte a su discípulo una cuestión esencial para Eco:

Huye, Adso, de los profetas y de los que están dispuestos a morir por la verdad, porque suelen provocar también la muerte de muchos otros, a menudo antes que la propia, y a veces en lugar de la propia [...] Quizá la tarea del que ama a los hombres consista en lograr que estos se rían de la verdad, lograr que la verdad

ría, porque la única verdad consiste en aprender a liberarnos de la insana pasión por la verdad.³⁵⁸

El nombre de la rosa es una obra de enorme complejidad donde en efecto, confluyen diversas esferas del conocimiento, pero sobre todo la percepción —y la angustia profunda, transparente en muchas de sus páginas, pero, a mi juicio, sobre todo en su novela más difícil, *La isla del día de antes*— que sobre ellos ha tenido uno de los intelectuales más influyentes de la segunda mitad del siglo pasado. Al mismo tiempo está llena de estructuras peculiares y resortes. Pues Eco, más que medievalista, semiólogo o novelista, ha sido ante todo un crítico de la cultura de nuestro tiempo, vista en su terrible mixtura de verdades y mentiras, signos redentores y engañosos, máquina de muerte, pero también rescate deslumbrante por la vía de la risa y el amor.

Raúl Bueno: la cultura en sus mundos paralelos

Promesa y desconcierto de la modernidad. Estudios literarios y culturales en América Latina,³⁵⁹ de Raúl Bueno —Premio de ensayo Ezequiel Martínez Estrada, Casa de las Américas, 2012—, emite una serie de intensas sugerencias al lector. Lejos de concentrarse de manera unidireccional sobre la cuestión de la modernidad —tan debatida en las últimas décadas en las mallas intelectuales de América Latina que a menudo se presentan polarizadas en exceso, y en otros momentos confluyen hacia preocupaciones redundantes—, esta compilación de ensayos abarca cuestiones de una diversidad que obliga al lector a una lectura de alta participación, de la cual dependerá en buena medida que aflore la unidad esencial del libro mismo. *Promesa y desconcierto* son términos que parecen entroncarse —y de ello, a mi juicio, lo hacen en un sentido de otredad de gran interés culturoológico— con la idea de Freud, tan lejana ya, pero siempre con determinada vigencia, acerca del malestar de la cultura.

En la hora presente, la cuestión ya no radica en la noción de ella como sistema de represiones, ya sea desde una perspectiva psicoanalítica clásica, ya sea desde la óptica de Foucault sobre el poder y la represión. La cultura, en tanto objeto de indagación crítica, con frecuencia devastadora, ha dejado paso a una perspectiva que, si no es enteramente opuesta, constituye una transformación provocadora y, también, necesaria en los tiempos que corren para nuestra América. La expansión de esta angustia, y su consecuente examen crítico, ha conducido a que se observe una cierta coincidencia de desvelos compartidos en los trabajos de intelectuales latinoamericanos, como Ángel Rama, Nelly Richard, Néstor García Canclini, Antonio Cornejo Polar, Luis Britto, Araceli Amaral o el propio Raúl Bueno. Se trata, en el fondo, de una respuesta continental a una crisis mundial que Pierre Bourdieu ha caracterizado en su ensayo «La cultura está en peligro»,³⁶⁰ donde comenta:

Como mostró Pascale Casanova en *La república de las letras*, la «Internacional desnacionalizada de los creadores», los Joyce, Faulkner, Kafka, Beckett o Bombrowicz [...] nunca hubieran podido existir y subsistir sin una tradición internacional de internacionalismo artístico y, más exactamente, sin el microcosmos de productores, críticos y receptores entendidos que es necesario

para su supervivencia y que, constituido hace mucho tiempo, ha logrado sobrevivir en algunos lugares no azotados por la invasión comercial.

Esta tradición de internacionalismo específico, propiamente cultural, se opone radicalmente, a pesar de las apariencias, a lo que se denomina la «*globalization*».³⁶¹

El libro de Raúl Bueno, en efecto, responde, a nivel de Latinoamérica, a una tendencia similar, pero marcada por las especificidades de la región, que en la actualidad son de tal índole, que obligan a descartar, de una vez por todas, el tópico del mimetismo eurocentrista que ha sido achacado por tanto tiempo a la reflexión continental sobre su propia cultura. *Promesa y desconcierto de la modernidad* da buenas pruebas acerca del alejamiento cada vez mayor de una postura tal. Véase como ejemplo su concisa declaración en el ensayo «Hacia una teoría inductiva de la literatura latinoamericana»:

[...] quiero afirmar positivamente la existencia de la teoría de la literatura latinoamericana. Quiero señalar que el hecho de que ciertos proyectos por constituirlos hayan quedado aparentemente estancados, no quiere decir que haya que proclamar su inexistencia, aunque sea de modo tentativo o estratégico. Intentaré argumentar esa existencia en dos niveles básicos: en su dependencia necesaria de la literatura a la que busca servir, y en el modo acumulativo y polémico de su constitución.³⁶²

El sentido *inductivo* que defiende Raúl Bueno para la teoría literaria continental, es, en sí mismo, una invitación a apartarse de toda posición de vacío mimetismo en el terreno de la teorización literaria —y, por ese camino, también cultural—. Ello no significa una pretensión de absoluta alteridad, sino una ponderación de especificidades de la producción literaria y de la contextualización de la cultura, tanto a nivel continental como nacional. Por eso apunta: «Las teorías literarias las producen las culturas en las que se desarrollan, pero de una manera implícita, pues lo que de verdad producen en la literatura que las contiene».³⁶³

Confieso que el punto de vista de Bueno acerca de la necesidad de enfocar *de manera inductiva* toda teoría literaria latinoamericana, me parece mucho más estimulante y constructivo que la propuesta —a mi juicio extrema y obsesiva en su identificación de un imparable y al parecer vertiginoso sentido dialéctico de los procesos literarios— del

teórico marxista Terry Eagleton, quien, en *Una introducción a la teoría literaria*, expresa una voluntad de subrayar de modo tan absoluto la importancia de la recepción social de la literatura para una comprensión de ella, que esta posición lleva al ensayista a una declaración muy discutible, pero que nos interesa como evidencia de la posición por completo ajena de Raúl Bueno al respecto de una necesaria, y a mi juicio válida, teoría literaria latinoamericana construida desde la inducción. Señala Eagleton, en un pasaje en que, sorprendentemente quizás, niega a la propia literatura como institución cultural objetiva, y por tanto, implícitamente, a la propia teoría literaria, de modo que su rechazo a esta teoría parece abarcar también un mentís a toda teoría cultural que no se asiente sobre una consideración a ultranza del fenómeno de la *recepción social*, lo cual se evidencia en su escasamente velada alusión negadora de las teorías de los juegos de Johan Huizinga y de Roger Caillois:

[...] puede considerarse la literatura no tanto como una cualidad o conjunto de cualidades inherentes que quedan de manifiesto en cierto tipo de obras, desde *Beowulf* hasta Virginia Woolf, sino como las diferentes formas en que la gente *se relaciona* con lo escrito. No es fácil separar, de todo lo que en una u otra forma se ha denominado «literatura», un conjunto fijo de características intrínsecas. A decir verdad, es algo tan imposible como tratar de identificar el rasgo distintivo y único que todos los juegos tienen en común. No hay absolutamente nada que constituya la «esencia» misma de la literatura.³⁶⁴

Como puede verse, Raúl Bueno está lejos de una posición semejante. Es de señalar, además, la importancia de que postule, de manera por completo clara, una posición negativa a todo dogmatismo en la estructuración de una teoría literaria latinoamericana, transparente en esta afirmación de este ensayo —que reitera una actitud epistemológica asumida desde un libro suyo de 1991, *Escribir en Hispanoamérica*—:

La literatura latinoamericana (sus sistemas literarios) *contiene(n)* su teoría, todas sus posibles teorías a condición de que estén honestamente construidas. Es labor nuestra —de sus críticos y teóricos— el expresarla, es decir, *inducirla* y hacerla evidente.³⁶⁵

De este modo, Bueno enfrenta la teoría literaria de nuestra América como una *realidad que existe, aunque no haya sido expresada en toda su amplitud*:³⁶⁶ es una expresión que me agrada respaldar desde una perspectiva diacrónica —la del constructo que va

ampliándose a lo largo del tiempo, ajeno a las posiciones de rebote absolutizador— , aun cuando pueda resultar sorprendente para quienes, con plena consciencia o no de lo que significaba en términos de una depreciación de la cultura continental, han venido sustentando, en épocas diversas, que nunca ha existido —insinuando incluso que incluso nunca podrá existir— una teoría literaria latinoamericana, que en todo caso estaría, como versión deforme y calibanesca, encadenada de forma imitativa —algo muy distinto de la hibridación— a los supuestos cánones —como se puede apreciar, inexistentes, por ejemplo, para Eagleton— de la teoría literaria europea y norteamericana. Apunta Bueno:

Si no tenemos suficiente material para hablar de la teoría de la literatura latinoamericana como un conjunto orgánico, depositado en un específico texto metalingüístico, no es porque esa teoría no exista, sino porque no se la ha inducido suficientemente primero y, por consiguiente, no se la ha hecho explícita en toda su extensión.³⁶⁷

Es de gran relieve su convicción en la necesidad de una teoría literaria inductiva, que, a lo largo del libro, se vincula con posturas semejantes, ahora sobre una teoría de la cultura y unos estudios culturales que derivan de la realidad misma de América y no de la imposición, absurda, mecanicista y casi siempre dogmática, de esquemas teóricos de otras latitudes. Raúl Bueno expone una concepción sobre las teorías del mundo cultural latinoamericano en la cual el ensayista pone de manifiesto voluntario su clara conexión con otros pensadores, de los cuales me interesa en particular que haya invocado a Fernando Ortiz como uno de sus predecesores, sobre todo en las lúcidas coordenadas que Bueno adelanta como encuadre epistemológico para esa teorización literaria en Latinoamérica, una actividad que él concibe como resultado de una «colisión permanente y necesaria de paradigmas científicos y culturales de distinto tipo»³⁶⁸ — europeos, angloamericanos—, colisión que evidentemente se entronca con procesos de transculturación y de hibridación, asumidos por el ensayista no como continuación mecánica de conceptualizaciones de Ortiz y de García Canclini, sino desde puntos de vista personales.

En su visión de las necesidades futuras y los rezagos presentes de la modernidad en la cultura latinoamericana, Bueno pasa del tema de la teoría literaria continental al tema de la comprensión global de las culturas al sur del río Grande. Apuesta por los estudios

culturales no como esquema repetitivo de lo definido y laborado por los *Cultural Studies* en sus sitios de gestación y origen, sino desde la perspectiva de su especificidad en una aplicación latinoamericana, en la cual los *estudios culturales específicamente latinoamericanos* resultan diversos de los originarios.

El entronque es posible, precisamente porque los estudios culturales anglosajones, luego de la densa dominación del estructuralismo y su secuela, pero también su cierre, la semiótica de la cultura, abrieron la reflexión sobre la cultura hacia *a)* unos enfoques transdisciplinarios de un dinamismo y variedad antes impensables; *b)* una mutación del modo de considerar el objeto de investigación y, por tanto, de los métodos mismos de la investigación cultural; y *c)* una remodelación imprescindible de las disciplinas interconexas que, en su día, Cassirer denominó *las ciencias de la cultura*.

En realidad, un punto de vista precursor de los estudios culturales —sentido cualitativo del enfoque, multifacetismo en la perspectiva, interés por el patrimonio simbólico— nació muy temprano en nuestra América. Basten los nombres de Cieza de León, de Bernal Díaz del Castillo, del P. Bartolomé de las Casas— ¿me arriesgo a exagerar si incluyo mucho de las *Cartas de relación*? Pues sí me atrevo—, para demostrarlo. El siglo XIX no desechó esa tradición temprana: José Martí, cuyo interés declarado por la antropología ha sido ignorado por mucho tiempo, es un caso elocuente por sí mismo.³⁶⁹ Es tranquilizador que Bueno subraye que puede y debe hablarse del campo de los *estudios culturales latinoamericanos* con especificidad propia, aun cuando tengan relaciones necesarias con los *Cultural Studies*. Advierte el autor:

Esta propuesta [...] le devuelve al campo una historia más amplia y a nuestros ee.cc. [*Nota: estudios culturales*] un programa más denso, epistemológicamente menos dependiente y más atareado. Sugiere que los ee.cc. constituyen una larga tradición en América Latina, que en muchos aspectos anticipan, rebasan, matizan o diversifican los programas batientes de la hora. Entiende que estos ee. cc. aceptan la sugerencia renovadora del campo y los programas de los *cultural studies* —y de estudios asociados— en cuanto son pertinentes a nuestra realidad, sin necesariamente rendirse miméticamente a ellos e invita a ver que nuestros ee. cc. tienen una complejísima tarea en el futuro, básicamente porque su problemática cultural, basada en una realidad quebrada y conflictiva [...] trasciende, sin desestimarlos, los problemas socioculturales del momento y sus

expresiones discursivas, para enfrentar el caudal de los problemas de la dinámica etnocultural de la región: choques que aun reditan los del primer contacto, aberrantes «lógicas» de discriminación y control, estrategias de resistencia y liberación.³⁷⁰

Tiene razón el autor: los estudios culturales latinoamericanos y los estudios afines, con su propio enfoque y las peculiaridades de sus objetos de estudio, no debe concentrarse en el instante actual. Debe, incluso, enfrentar posibles reescrituras de la historia cultural de nuestros países. Pienso, por ejemplo, en que durante muchos años se suscribió en la historia literaria cubana, que los años inmediatamente siguientes al 1898 —con el amordazamiento de lo esencial de los ideales independentistas y la posposición del programa patriótico y cultural martiano— fueron un período de ausencia prácticamente total de poesía.

Una perspectiva más culturológica que estrictamente encerrada en una historia literaria tradicional, permite comprender que, para decirlo con términos de Ángel Rama y del propio Bueno, lo que ocurrió en esa colisión tremenda del 98 fue una nueva irrupción de la *ciudad oral* —a través de los humildísimos poetas cantores de lo que en Cuba se conoce como la *trova tradicional*—, que asumió, en el contexto de una enorme conmoción política, ideológica, étnica, cultural e incluso religiosa, una intensidad que se acrecentó frente a una *ciudad letrada* que, con fuerza especial, había quedado quebrantada por el violento impacto entre el independentismo, la colonia tradicionalista española y la emergente ingerencia neocolonial.

Los estudios culturales latinoamericanos, las indagaciones —imprescindiblemente plurales y, también, con Bueno, de necesario enfoque inductivo— son presentados en este libro como una opción liberadora y una operación de rescate del pasado y presente de los ámbitos diversos en que la cultura latinoamericana nos envuelve.

Una vez más, Varela

La ensayística es uno de los géneros más antiguos de la historia cubana. Una vez que se hubo escrito un poema épico semi-mítico, una pieza teatral acartadonada y unos cuantos sonetos nada perdurables, los criollos de la isla consideraron cumplidos sus deberes con tales géneros y se dedicaron a lo suyo: la oratoria y el ensayo, dos modalidades que son, ante todo, asunto de espíritu, política y subversión, y con esa carga intencional ocupan su propio espacio en la literatura.

No hay, en realidad, pecado alguno en ello: no fue un descreído filósofo sino un hombre de religión, Félix Varela, quien más contribuyó a fundar, en el Siglo de las Luces, el gran ensayo insular, de peraltada entonación, nítido fuste estilístico y anchísimo aliento reflexivo, en un archipiélago donde su régimen colonial no propiciaba, sino al contrario, tales devaneos de la razón y la pasión. Mucho dejó escrito el presbítero Varela, pero lo más intenso, y lo que, al cabo, merece por su estatura ser considerado en verdad el pórtico exacto agudo de la ensayística cubana, fueron sus *Cartas a Elpidio*, cuya forma solo ligeramente epistolográfica, disimula apenas que Varela las estaba escribiendo a un destinatario simbólico: la Esperanza, orientada hacia un futuro mejor para Cuba en manos de una juventud transfigurada en patriótica y científica, ético-religiosa y política a la vez. Así quedó inaugurada una ensayística donde la *esperanza*, es decir, la aspiración interminable, sin cuartel y sin mengua, altiva y sin tacha, habría de ser, a través de más de dos siglos, una temática persistente en los intelectuales y artistas cubanos.

Cartas a Elpidio se levanta como un ensayo en estado puro, una página sin afeites de estilo vano ni de estrategia manipuladora. Quiero decir con ello no solo que está escrito sin palabras vanas, sino que la organización es de una muscular nitidez. Varela sabe que del presente colonial fernandino no se puede esperar otra cosa que el chato descaro de un régimen despótico que, en el fondo, no era más que una lamentable autonomía de negreros, comerciantes con raíces de alpargata y esperpénticos burócratas. La España real —o, si se quiere, las otras varias Españas de que habló, en un después no muy diferente, Antonio Machado— tenía demasiado con sus propios problemas para ocuparse de gobernar Cuba en términos de metrópoli. Dejaba hacer a una mesnada despreciable de sátrapas, y nada más. En un ámbito tal, un ensayista como Varela,

esencial maestro universitario con efectiva vocación patriótica y eclesiástica, no podía sobrevivir socialmente: quedó aislado, y no únicamente por los tiranos hispanófilos, sino también por la estéril sordina de la sociedad criolla que él quiso despertar.

Desterrado, desde los Estados Unidos, escribió sobre su esperanza en la patria, en textos minuciosos, equilibrados, que trazaron el rostro de la nación cubana que él quería preparar para que no cayese en manos de la misma gentuza de turbios poderes y caudales mal habidos ya instalada en muchos palacios habaneros, en las oficinas portuarias, en las haciendas y viviendas de capataces y mayores. Su imagen esencialmente ética de la isla fue el eje fundamental de esos textos epistolares.

Varela dejó sentado un principio a la vez de gran ensayística y de política entrañable: no se puede hablar eficazmente de la patria y de esencial libertad, sin reflexionar acerca de la difícil e inestable moral del ser humano en una sociedad dividida contra sí misma:

Cartas a Elpidio también se proyecta, a la larga, como una meditación fundamental, de estirpe y altura filosóficas, acerca de cómo se puede ser persona cabal en medio de un entorno miserable. Varela, en sus ensayos fundadores, se ocupa de delinear un modelo de ser humano que, en su fervor patriótico, se inter-relacionaba con un *modo de ser cubano*. Adelanta entonces la percepción martiana de lo cubano como epítome de gracia moral, generosidad acogedora, defensa de la verdad y amplitud democrática. Ese arquetipo fue uno de los legados más extraordinarios de su gestión política y ensayística.

Como un cristal temblando: para defender la alianza entre el sueño y la vigilia

Nicolás Guillén, en un Forum de Literatura Cubana, expresó unas palabras sobre la poesía, por completo esenciales, que luego fueron publicadas en *Granma*, el 14 de octubre de 1983:

¿Qué es el hombre sino un ser complejo, sensible, armónico, inteligente? Es inaceptable que el poeta no viva y cante más que desde lo alto de su Sinaí lírico, con voz atronadora. Hay Hugo, es cierto, pero Bécquer existe también; Bécquer, que según es fama, fue leído y gustado por Maceo. De la *Celestina*, en la *manière bleue* a Guernica, ¡cuánto camino recorrido!³⁷¹

Y, desde luego, son palabras decisivas para la cultura nacional. Se ha andado un largo trecho en la poesía cubana, pero no siempre bien. Ha habido altos picachos, pero también imitaciones superficiales, algunas frecuentes en toda la América Hispánica. Por ejemplo, nuestro Romanticismo asumió más aspectos exteriores de la honda tendencia europea, que factores esenciales. Octavio Paz, en un juicio muy apretado, pero en extremo lúcido, escribió:

El romanticismo español e hispanoamericano, con dos o tres excepciones menores, dio pocas obras notables. Ninguno de nuestros poetas románticos tuvo conciencia clara de la verdadera significación de ese gran cambio. El romanticismo de lengua castellana fue una escuela de rebeldía y declamación, no una visión —en el sentido que daba Arnim a esta palabra: «Llamamos videntes a los poetas sagrados, llamamos visión de especie superior a la creación poética.» Con estas palabras el romanticismo proclama la primacía de la visión poética sobre la revelación religiosa. Entre nosotros falta también la ironía, algo muy distinto al sarcasmo o a la invectiva: la disgregación del objeto por la inserción del yo; desengaño de la conciencia, incapaz de anular la distancia que la separa del mundo exterior; diálogo insensato entre el yo infinito y el espacio finito o entre el hombre mortal y el universo inmortal. Tampoco aparece alianza entre sueño y vigilia; ni el presentimiento de que la realidad es una constelación de símbolos; ni la creencia en la imaginación creadora como la facultad más alta del entendimiento. En suma, falta la conciencia del ser dividido y la aspiración hacia la unidad.³⁷²

Y, en efecto, esa profundidad visionaria aparece con total energía en la poesía cubana del siglo XIX en la obra de José Martí. Y solo volveremos a encontrar esa visión defendida por Arnim tanto como por Paz, en Lezama Lima, Guillén, Raúl Hernández Novás, Ángel Escobar, poetas no románticos, desde luego, pero sí capaces de tallar poemas en los que, en efecto, el sueño y la vigilia se entrelacen en un cuerpo enteramente nuevo y desafiante. Porque, sin ánimo de discrepar de Paz, y aceptando que también el Romanticismo insular adoleció de esas ausencias que el gran mexicano señalara, creo que tales defectos son inherentes a la poesía de mediano alcance, negada —por incapacidad autoral— a la construcción desafiante de una poesía visionaria.

Recuérdese que uno de los más penetrantes teóricos de la poesía en lengua castellana, Carlos Bousoño, defendió ese tipo de poesía como característica de la expresión lírica del siglo XX, y eso sin caer en el lugar ya común —pero en alguna medida cierto, con perdón de Mirtha Aguirre— de Darío: «¿Quién que es no es romántico?», algo que es inevitablemente verdad aunque solo sea por el hecho de que la historia de la literatura, como tantas otras historias de ramas de la creatividad humana, no puede evitar la presencia de bases y tendencias que podemos considerar como *universales*, tal y como, sin discusión alguna, se reconocen desde hace muchísimas décadas la existencia de universales lingüísticos.

Como un cristal temblando [Ed. Cubaliteraria, La Habana, 2015], de Lillian Álvarez Navarrete, tiene, entre sus valores medulares, el de evidenciar sentidos y trascendencias de una poesía cubana vista en su cabal sentido orgánico. Y excluyo de esta consideración la banalidad —muchas veces obsesiva y formalista— con que se considera, en particular en algún que otro cenáculo más o menos feminista, cuando hablan de todo libro escrito por una mujer como construido desde una perspectiva de «género» —término que, como algunos desconocen y otros, interesadamente, deciden ignorar por aquello de un confuso «estar al día»— que suele limitar el alcance de la comprensión.

La alta poesía no está determinada por el sexo, sino por un talento particular, una herencia asumida —se ha dicho, con razón, que cada generación lírica *escoge por sí misma sus fuentes, sus genitores tutelares*— y un modo personal de emplear, replantear y transfigurarlos problemas estéticos y las técnicas aprendidas del pasado.

Como un cristal temblando reúne una serie de poemas mayoritariamente, pero no siempre, escritos en prosa. Como pocos poemarios —demasiado escasos para la buena salud de nuestra expresión poética—, este aborda con desnuda intrepidez muchos grandes temas —conflictos— de la especie humana, entre ellos el inasible sentido de la existencia, la índole de la realidad, el valor del sufrimiento, nuestra capacidad de percibir y de saber, la desintegración del mundo considerado «real» cuando insertamos en él nuestra subjetividad y nuestra experiencia. ¿Libro filosófico? Tal vez, eso es algo que no puede en este caso descartarse, por tratarse de creación poética de ancha latitud y muy osada estatura. Hay, claro que sí, una autoindagación paralela a una angustiada búsqueda de una inserción en el mundo; se trata en lo más general de una poesía de incisiva reflexión sobre la peligrosa aventura de vivir.

Los poemas allí contenidos nos revelan, como en pocas ocasiones, un hondo, y, por cierto, totalmente espontáneo sentido del ritmo —esa condición fundamental del verso capitalmente bueno— y de la melodía, de forma tal que el lector, en momentos de magia peculiar, puede percibir una polifonía rítmica de endecasílabos, de ritmos secretos que restallan, como en el inicio majestuoso de la última estrofa de uno de los poemas: «*Bella locura esta de llovernos por dentro*», que recuerda, aunque invertido, transfigurado en una experiencia estrictamente interior, el terrible y genial desenlace de *Solaris*, el filme de Andrei Tarkovski.

Lillian Álvarez evidencia un modo estrictamente suyo de convertir la percepción acústica en tema de la poesía misma, lo cual implica una audaz desagregación del sonido, un ensimismamiento en él. Nótese lo intrépido de semejante tratamiento en un libro estructurado básicamente en prosa, cuya imagen sonora es siempre más peligrosa y difícil de conquistar que en el verso. Sin embargo, la autora no se ha detenido ante esta fascinante paradoja de encubrir el ritmo versal, precisamente para hablarnos del sonido y de su complemento angustioso, el silencio. Véase este momento: «*una multitud nos ha rodeado, no oímos lo que dicen, no se escucha nada, y buscamos sus rostros, y ya no tienen rostro*». O este pasaje de uno de los poemas más estremecedores: «*He recogido mi pelo, también mi voz y mi mirada*», donde la ausencia de sonido equivale a una aproximarse peligrosamente a la autoanulación del sujeto lírico, pero también del universo. El tema de la percepción acústica no siempre tiene que ver con su secreta anulación por el silencio, sino con prodigiosas transformaciones de la percepción del

mundo: «*La cadencia marcial comienza a confundirse con un paso fútil, gozoso, que cada quien incorpora como puede*» (poema XV). Otras veces el sonido resulta ser un instrumento alegórico.

Una y otra vez diversos poemas del libro anonadas el espacio posible entre la dura objetividad del mundo y la conciencia del sujeto lírico:

algo está cambiando, comienzan a dibujarse las cosas en los lugares donde siempre estuvieron se siente el respirar de la casa el aire entrando y saliendo por las ventanas el ruido afuera empieza a verse el mundo no estoy sola ya no estaré sola ha sido un instante solo agónico ya regresas a ti.

Nótese la intensa visión de un mundo que resurge *para* la voz lírica, que siente con razón que de ese aminoramiento de la distancia entre la objetividad y su propio ser significa no otra cosa que conjurar la soledad, esa otra y más dura experiencia de la muerte. Un poema en verso, por otra parte, evidencia uno de los varios instantes en que Lillian Álvarez hace que un yo infinito dialogue con la finitud del mundo objetivo:

*De nada sirven las vibraciones del tiempo
ni las brújulas,
ni las consignas,
Nada resiste esta obstinada pendiente.*

O cuando escribe uno de los momentos más refinados de la poesía insular: «*Todo sucede adentro y yo estoy fuera, sintiendo solo la luz, el peso de la luz, la sensata presencia de la luz que me custodia*», en que el sujeto lírico vuelve del revés el universo: es ella quien está afuera, enorme, abrazando la infinitud de un mundo reducido a luz total. Ese mismo poema vuelve al tópico acústico, como si la vida fuera enteramente eso, una vibración de sonidos muchas veces hirientes:

La vida pequeña o feliz o terca jugando con sus naipes, provocando a la noche, caminando a ciegas. Todo adentro y las manecillas del reloj acorralándonos a una esquina del tiempo y el silencio, y los oídos buscando una señal, una mínima señal, cazando palabras, sonidos lejanos que nos den una respuesta para luego tirarlos a un lado como perros que se engañan, que equivocan la presa. Y cada engaño es un regreso al silencio, un brutal regreso al silencio.

Porque el silencio convocado en estos poemas coincide exactamente con la concisión demoledora con que la poeta alude a «Un silencio de náufragos». Los textos de este libro son una cámara de ecos, una caverna donde una sola voz se multiplica, de modo que en un momento exclama «*la sangre salta como rebote de la lluvia y la tierra salta en busca de la sangre y nacen cuerpos nuevos cuerpos de lluvia sangre y tierra que son mi cuerpo*», y varios poemas más tarde nos revela que su deseo es que nunca la separen de la lluvia. Porque Lillian Álvarez está hablando de la angustia vibrante de nuestro tiempo, del retorcido dramatismo con el planeta parece evolucionar entre la voluntad de existir y la amenaza, nunca antes mayor, de desintegrarse en una explosión sin nombre. De aquí la belleza total, decisiva del poema mayor de todo el libro:

No abras las ventanas. Todo afuera está al acecho del resquicio. Unas manos se alargarán para dibujar círculos ciegos en el aire hasta tocarnos y, si no nos encuentran, robarán nuestro polvo, el aire sucio que flota y que también nos pertenece. Un ojo puede ser una ventana, un pequeño ruido, una ventana, un rayo de luz, la pendiente por donde rodarán todos los gritos, los golpes, los llamados, hasta formar una pirámide inmensa a nuestros pies. No abras. No abras nunca. Abrázame.

No, no se trata de un libro «romántico», ni siquiera a la manera de Novalis o de las aspiraciones de Paz. Es algo mucho más esencial: es un poemario que construye, con una intensidad y una franqueza sorprendente, visiones sucesivas del ser, del sujeto lírico y, también, del latido secreto de esta isla. Pues lo subjetivo, cuando despliega su estremecimiento más fuerte, se expande y domina el ámbito principal de lo nacional, ese tremor que Cintio Vitier supo captar en *Lo cubano en la poesía*. Se trata de un poemario cuya fuerza expresiva trasvasa el mero yo, para convertirse en una reflexión sobre la insularidad subjetiva, tan relevante como la geográfica.

Lillian Álvarez ha sabido captar la disgregación de lo efímero del mundo, pero también la pertenencia del yo lírico a ese proceso evolutivo: por esta vía, que solo en apariencia es estrictamente subjetiva, nos habla de la Cuba secreta que subyace, semejante, en *La siesta*, de Collazo, tanto como en *Aguas territoriales*, de Martínez Pedro. Hay en este libro una conciencia de que necesitamos —y no solo los poetas— establecer un diálogo cabal con la universalidad del drama de nuestro tiempo, drama no existencial, sino gallardamente colectivo. Lillian sabe que nos acosan los símbolos... y que no todos son

confiables. Por eso los imagina, porque la *imago* siempre va más allá del intelecto, sabe más, se compromete más en su lucha por una unidad profundamente humana.

Y sabiendo esto, ahora podemos entender el título. Porque un cristal no tiembla por temor, sino porque es líquido y solo así, como en las laptop de nuestros días terribles, puede transmitir sus datos, sus operaciones, su milagro tecnológico... y su angustia.

Lillian Álvarez defiende nuestra poesía, posiblemente sin saber, en un momento que el verso insular necesita, como nunca, ser legítimo y fiel a la sangre y la omnisciencia que dio forma, a lo largo de la historia y sus terrores, a la identidad de la nación.

Emilio Ballagas. Visión de la poesía

El 11 de septiembre de 2014 se cumplieron sesenta años de la muerte de Emilio Ballagas, y hay que convenir en que todavía queda mucho para alcanzar una valoración cabal de una obra lírica que puede ser considerada como una de las más complejas, en fondo y forma, de toda la historia de la poesía cubana. Una de esas zonas pendientes de estudio es la de su *visión explícita de la poesía*, dado que no solo escribió diversos ensayos y críticas sobre la expresión lírica, sino también un texto revelador, «La poesía en mí», en el cual expuso sin ambages los perfiles esenciales de su propia poética. Un momento interesante —y temprano— en las reflexiones del poeta camagüeyano sobre el actor lírico ocurre en «Poesía negra», de 1935, escrito en un momento de importancia meridiana para la renovación de la poesía cubana, la cual, en las tres primeras décadas del siglo, se había desarrollado de una manera centrípeta, como Poveda evidenciaba con nitidez en «Palabras de anunciación».

Pero en 1935 la lírica cubana estaba enrumbándose ya por caminos de renovación. Ballagas hace un balance del contexto epocal de esa renovación, y distingue como corrientes fundamentales las que denomina *poesía pura*, *folclórica* y *poesía social*,³⁷³ para luego añadir una cuestión fundamental:

Esos tres modos de poesía diferentes no están, sin embargo, tan distantes —imperativo de la coetaneidad— que no se presten muchos elementos con que enriquecer sus creaciones. Y es que se hace difícil encontrar un poeta de hoy verdaderamente ingenuo, virgen de la malicia intelectual.³⁷⁴

Es una afirmación de gran lucidez: él percibía *modos líricos*, no escuelas o tendencias —como a veces se formula esquemáticamente, pretendiendo catalogar poetas «exclusivos» de una de estas tendencias—, que ciertamente se interpenetraban: por ejemplo, Ballagas se movió en los tres modos, pero también Nicolás Guillén. Algo más importante apuntaba en ese texto: la índole de la percepción de los contemporáneos sobre el verso. Por eso afirma: «El poeta actual es hombre que sabe, y solo salva el artificio de su arte por la dosis —por la calidad— de temblor poético que logra trasfusionar a lo que hay de técnica, de intención, en su obra».³⁷⁵

Esa declaración de poética explícita se revierte en un elemento de poética implícita: su artículo «Sobre *Nocturno y elegía*» es una autorreflexión³⁷⁶ sobre su famoso poema.

En 1937 escribe «La poesía en mí», su más importante introspección. Ante todo, expresa una cuestión que lo distancia de la estética romántica —obsesionada con la expresión del poeta en sí—, y lo revela como un artista volcado hacia el universo sensible desde una perspectiva que es, en su esencia, cósmica:

Como poeta tengo el deber, y el destino de ignorarme. Soy un instrumento, soy caña hueca, que apenas dispone de unos cuantos agujeros para graduar el hálito universal [...] Mi condición de instrumento y mi destino de ignorarme no excluyen la posibilidad de que el espíritu que me rige —para asumir una responsabilidad ante el Cosmos— procure afinar este instrumento hasta lograr darle las más variadas y ricas posibilidades de manifestar en sentido actual la eternidad de la poesía.³⁷⁷

La poesía, como la literatura toda, va cambiando sus formas con el tiempo, pero tengo que decir que esta declaración mantiene su vigencia: el poeta tiene una responsabilidad cósmica —como ser cognoscente, existencial, social, cultural—, y ello implica una determinada conciencia de sí mismo. Ballagas declara seguidamente una cuestión también de gran envergadura estética y ética:

La poesía en mí no es un oficio ni un beneficio. Es una disciplina humilde, un hecho humano al que no puedo negarme, porque me llama con la más tierna de las voces, con una inconfundible voz suplicante e imperativa a la vez. Como poeta no me siento en modo alguno un ser excepcional y privilegiado [...]. Eso quiere decir que ser poeta es vivir en el mundo y en el universo, en el tiempo y en la eternidad. Y así el poeta no se queda en esa cosa estrecha y enfática que ha dado hoy en llamarse «ser humano», sino que es además de humano otras muchas cosas que andan por sobre lo humano. O que es humano por añadidura.³⁷⁸

Es una declaración de actitud ético-poética de la más diáfana nitidez, que él decidió subrayar un instante después:

Más claro aun: el que es capaz de impresionarse ante la fina arquitectura de la rosa ha de serlo de sufrir con más intensidad que otro hombre alguno la

injusticia humana [...] Yo voy a lo mismo que proclaman los hombres del énfasis y de la prioridad política, pero por un camino diferente: el camino que me traza mi condición de hombre cristiano y poeta con ansia totalitaria”.³⁷⁹

Véase en ese último calificativo que esa aplica, la insistencia en su voluntad de una poesía de aspiración universal, de afán cósmico. Ello implica también una postura cognitiva, que el propio poeta declara: «Ser poeta comporta una actitud ante las cosas, una responsabilidad en todos los órdenes del vivir y del saber. Ser poeta es tomar antes de escribir una actitud vital». ³⁸⁰Y esa actitud meditativa le permite, dos años después, en 1937, al sopesar su «Nocturno y elegía», escribir sobre este poema suyo: «*Encerrado en las doce estrofas, desprendido de mi corazón, ya el poema no es mío. Existe ajeno de mí como una cosa que puedo amar, que puedo juzgar*». ³⁸¹

Esa idea lo acompaña de tal modo, que en 1940 afirma:

La Poesía existe independiente del poeta; muérese de llanto en la lluvia, se desnuda en una rosa o asciende libre desde la mar en el júbilo blanco de una gaviota [...]. El poeta como el filósofo y como el investigador científico no crea, descubre. ³⁸²

En ese mismo texto, Ballagas se extiende sobre el tópico de que el poeta se ve obligado a resolver una ecuación

que él percibe y vive como una experiencia (negada u otorgada a medias a otros), y la manera de decir, de comunicar su visión de modo que le crean aun prescindiendo —o prescindiendo ante todo— de las razones; hacer de la palabra un cristal tan sumiso, que dé paso a la luz, a la porción de luz que el poeta ha tomado de la luz eterna e increada. ³⁸³

Esa concepción cognitiva de la poesía es particularmente tangible en *Júbilo y fuga* y en *Sabor eterno*, cuyo sujeto lírico tiene como emoción fundamental el gozo sorprendido ante la multiplicidad sensorial del universo. Ballagas asume que el descubrimiento de aquel se produce a partir de una actitud de *esencial sorpresa*, y a ello se asocia el acto de creación por la palabra. Hay aquí señales muy claras del paso de García Lorca por La Habana, invitado por Fernando Ortiz, donde el poeta granadino desarrolló en sus conferencias, entre otros, el tema del *duende* en la cultura hispánica. Ballagas escribe en su texto de homenaje al poeta ya para entonces asesinado:

Cada palabra, en el más sencillo de sus poemas, tiene ese matiz de sortilegio, de conjuro mágico, de trampa puesta para cazar las cosas en pleno vuelo y dejarlas plasmadas en el verso con ese gesto sorprendido que tenían en el instante mismo de ser apresadas. Sin asombro no hay poesía posible y el hecho lírico brota cuando al decir «el mar» surge enseguida otra cosa que no es «el mar».³⁸⁴

En su propia concepción de la poesía se orientaba a una actitud de perpetuo redescubrimiento del mundo, y a una palabra con denso poder connotativo. Es una declaración de poética explícita que concuerda a plenitud con la textura de *Blancolvido*, de *Sabor eterno* o de *Cielo en rehenes*. En 1948 insiste en la idea —tan importante es para él—, y la expresa con tintes claramente filosóficos:

Decía Juan Ramón Jiménez cierta vez en la *Revista Universidad de La Habana*, que el mar no es más débil ni más viril sino el mejor mar, el eterno y el total. Todo depende, en efecto, de la mirada y el oído líricos que, al destilar la esencia de las cosas, las transfiguran de tal modo que nos parecen desconocidas, aunque precisamente desde ese instante empiezan a despojarse velo a velo. Hay un modo de “conocer” por la poesía que quizás no sea el único, pero sí un modo imprescindible para nuestra relación con lo existente.³⁸⁵

En «La poesía nueva», en efecto, había afirmado ese matiz filosófico de su poética explícita: «Si la poesía vive por las palabras y de ellas se hace, el poeta queda convertido en el más vigilante obrero de estas, en un “fundador por la palabra de la boca”, como quería Heidegger».³⁸⁶

Ballagas expresó con énfasis la importancia de la asociación secular entre poesía y canto, como una manifestación más del equilibrio necesario, cualidad principal en su concepción poética. Por ello, no solo se la identifica en páginas que escribiera en la década del treinta, sino que también insiste en ese tópico todavía en 1949, en su ensayo «La poesía nueva»:

En esto estriba todo el secreto de la poética y del poeta con respecto a la poesía, en conseguir que el carbón de la palabra se transmute en la brasa del canto de modo que la luz de su sabiduría presida el fuego de su emoción y se equilibre con ella sin que el lujo de chispas ingeniosas o humos que empañen su

transparencia turben el sencillo ritual de atrapar el ave escarlata de la llama en la trampa tiznada de la hornilla.³⁸⁷

Se aprecia aquí una postura poética fundamental, que lo aleja de la ingenuidad de elaborar una «poesía nueva»—. La poética explícita de Ballagas encara el problema de la tradición literaria como *selección imprescindible* realizada a partir del acervo poético, de la riqueza y variedad de la herencia cultural. Por eso se atreve a una broma paradójica y, sin embargo, verdadera: «*Yo he inventado la poesía*», para añadir al instante: «*Otros han venido inventándola antes de que yo naciera*».³⁸⁸

En 1937 Ballagas reflexionaba sobre la poesía de *temas afrocubanos* —hay que decirlo así, dado que él estimó inadecuada la expresión en singular, por la variedad de tópicos que ha abarcado³⁸⁹—. Con una perspectiva cognitiva semejante, se enfrentaba al problema desde una posición esencial y, por lo mismo, perdurable:

No existe propiamente hablando, y para la filosofía del arte, una poesía negra, como no hay poesía blanca; por lo mismo que no existe como hecho profundo una poesía para dueños de hotel, ni para fabricantes de jabón o para aviadores. No hay poesía aviatrix, ni poesía marina, ni poesía terrestre, sino encuentro de la poesía con el aire, con el mar y con la tierra. Poesía blanca y poesía negra son términos correlativos limitadores.³⁹⁰

Como evidencia un prolijo ensayo suyo de 1946, Ballagas estudió con énfasis absorto el fenómeno de la poesía de temas afroamericanos, y supo advertir que la moda relacionada con ella —de raíz vanguardista— había contribuido a valorarla de manera inadecuada:

Cuando la poesía negra hace su irrupción en el campo de la lírica americana con el ruido que suponen las adjetividades de una escuela literaria —aun cuando se trate de un movimiento de importancia menor— prodúcese en la crítica un fenómeno de sobrestimación, porque en el sentido de lo poético, de la «cosa poética» en sí, interferían conceptos etnográficos, históricos, políticos o sencillamente de contagio colectivo.³⁹¹

Esta valoración suya emana directamente de un punto de vista de Ballagas, enunciado algunos años antes y vinculado directamente con su concepción de que *la poesía constituye un proceso de búsqueda de renovación continua* y por paradójico que

podiera parecer resulta *esencialmente estable*, es decir, una peculiaridad que la Antigüedad romana calificó con la frase *nova et vetera*. Tiene interés particular su manera —perspicaz y aguda— de encarar el proceso de renovaciones de la poesía, eso que ha fascinado tanto a ciertos críticos, pródigos del adjetivo «nuevo» en todas sus variantes y grados de significación. En 1943, un texto suyo lo muestra muy lejos de esos superficiales entusiasmos de ocasión:

Actual es todo lo que tiene vigencia, aquello que perteneciendo a una época cualquiera guarda sin embargo valores que siguen cotizándose en la vida de la materia o del espíritu [...]. Dando una ojeada retrospectiva a las revistas, libros de creación y libros de exégesis que pueden colocarse bajo el epígrafe *vanguardista*, podemos observar, sin prejuicio alguno, que el llamado «arte nuevo» es hoy viejísimo en muchas de sus afirmaciones, como que ha sido en ciertos aspectos la expresión de la senectud del mundo moderno, la vuelta a la niñez de los viejos, la aturdida reacción contra el desengaño racionalista [...] la denominación «arte nuevo», «nueva literatura» no dice ni más ni menos sobre la calidad de la obra a juzgar; es solo un modo de rotular, un práctico encasillaje histórico. Es nuevo y original lo que ha nacido con el arte y está naciendo con él cada día.³⁹²

Ballagas trazó perfiles suficientes de su poética explícita —y de su concordancia con ciertas ideas de otros poetas, como Gerard Manley Hopkins—, como para que considerarlo un hombre ensimismado en lo que consideró esencias de la palabra lírica. A sesenta años de su muerte, hay que decir que su legado no radica solamente en una de las más espléndidas expresiones de la cultura cubana, y aun del verso en castellano, sino que también dejó sentada, además de una concepción del quehacer poético, la absoluta necesidad de una meditación sobre el sentido ético y estético del verso, concepción que defendió a lo largo de su corta vida y que parece invitarnos a meditar sobre el presente de la poesía insular.

El poeta tendido junto al mar

Acabo de contraer una deuda con *La Azotea*. De una manera impensada la revista me ha obligado a romper un silencio de más de veinte años. Tácita autopromesa, nunca he publicado una sola línea sobre Raúl Hernández Novás, a quien me unió una amistad de otros veinte años. Durante los primeros momentos de esa amistad, en que coincidimos en la entonces Escuela de Letras y Arte, visitamos, juntos, esos libros que calan hondo en la juventud. Entonces y después compartimos conversaciones infinitas, películas que dieron lugar a ensueños y debates, comidas de amistad que él, como en «Hacia país inaccesible», convirtió en sal de eternidad:

Y no podré decir nunca cómo éramos

Aquella vez en que cenamos juntos, fiel, amablemente...

Éramos jóvenes, sí, y estábamos alegres. Nunca

fuimos tan jóvenes, y hablábamos de nada, sonriendo.

Allí, unos a otros, nos dimos la mirada, las voces,

y todo nos hacía recordar lo futuro y yo temblaba.³⁹³

Sí, éramos jóvenes entonces: Raúl, Emilio de Armas, Aramís Quintero, Ramón Cabrera, Mariela Landa, Abel Prieto, Carmen Victori, Marcia Pérez Rivera, Carlos Victoria. Si, como se insiste tanto hoy —a veces por algunos de los mismos que lo atizaron y que hoy se apresuran en el intento miserable de borrar sus rostros de entonces—, fueron años grises y ominosos, lo cierto es que aquellos jóvenes paladeamos los años de iniciación creadora en un diálogo vibrante, que nos oxigenó, quiero pensarlo así, para todos los años que habrían de sobrevenir.

Raúl era ya el artista extraordinario que algún día habrá que reconocer como un poeta esencial de la segunda mitad del siglo XX en Cuba. Sé que no podría fundamentar eso en cuatro páginas, ni me importa. Quizás esta petición de *La Azotea* me siga obligando a enfrentarme a una obra que es extraordinaria para mí en dos ámbitos: el de la gran literatura, y el más recoleto de ser evocación, y a veces testimonio, de mi juventud que como mágico don coincidió con el poeta.

He evadido escribir sobre él. Su muerte me sobrepasó, en primer lugar. En el mismo momento en que se suicidaba, por odiosa coincidencia, mi llamada a su número de teléfono fue rechazada por una voz mecánica. Fue como una carga. Después, vino el silencio, peor porque fue exactamente relativo: algunos obituarios, conmovidos y por eso solo valiosos. Y más silencio. Es impresionante cómo las voces más altas de la lírica insular —Raúl Hernández Novás, Reina María Rodríguez, Ángel Escobar— apenas han sido valoradas por la crítica. ¿Será que es preferible leerlos, que su palabra sola por sí misma nos remueve raíces? Aunque así sea, no es aceptable. Otro factor que me ha impedido escribir sobre Raúl, ha sido una parte de la crítica que, finalmente, se le ha dedicado. Sigo sin entender cómo una persona tan sensible, tan culta, y, de paso, amigo de Raúl, como Jorge Luis Arcos, a quien siempre he apreciado, haya podido realizar una lectura tan epidérmica de su poesía. Desde luego que cada quien ejerce su propia comprensión. Sin embargo, no puedo aceptar como válida buena parte de su prólogo a la poesía reunida de Raúl.

Fue, sin duda, un artista muy peculiar. Hacía más de un año que era mi amigo, cuando vine a descubrir, atónito, que su poeta favorito era Pablo Neruda. Lo comprendí al pasar el tiempo: hay en el autor de *Embajador en el horizonte* una semejante voluntad torrencial, una concordante estatura para trazar, en pocos versos, un panorama absoluto: Neruda, de su tiempo estremecido; Raúl, de la angustia interminable del ser. También hombre de izquierda, a su modo personal, cabría aplicarle lo que dijo Raúl Roa de Ballagas: «era un ángel con espada de lirio». Pero en los años setenta ni los ángeles ni las armas de poesía transubstanciada eran confiables —ojo, sin comillas—. Los setenta, al margen de su atmósfera terrible, o por eso mismo, fueron la última década en que el conversacionalismo poético, bien o mal ejercido, era no solo la tendencia lírica dominante, sino además un modo que permitía con cierta facilidad el acceso a revistas y ediciones. Raúl, como Emilio de Armas y Aramís Quintero, pudieron publicar en *El Caimán Barbudo*, que había dado a conocer mucho de lo más valioso de esa tendencia en los sesenta y setenta, pero solo una vez.

Espero no tener que recordar que estoy escribiendo como testigo. Luego de un par de poemas en *El Caimán*, volvió el silencio. Es comprensible: la poesía de todos aquellos muchachos estaba proponiendo, en el primer lustro de esa década todavía tan mal analizada, nada menos que un nuevo camino poético, que no negaba, claro que no, el reciente conversacionalismo, sino que lo fundía en una nueva entonación en que una

herencia formidable —Martí, Ballagas, Orígenes— se explayaba por los mundos cotidianos que el conversacionalismo había integrado a la poesía cubana. Era una dirección inevitable de la poesía cubana, y eso lo demuestra que, en las antípodas, otro poeta ensayaba igualmente —tono lezamiano con tono enraizado en la cultura pop—, me refiero a Severo Sarduy —narrador, ensayista y pintor, pero también impactante poeta y dramaturgo—, todavía tan desconocido del lector cubano. Un ejemplo meridiano de esta característica se observa en un poema como «Variaciones en torno de la niña y el árbol», cuyo neobarroquismo esencial se cimenta sobre un laberinto de ecos de poesía.

Neobarroca, ciertamente, fue su poesía. Nunca un título fue más visionario que *Embajador en el horizonte*, que se fue construyendo a fines de los sesenta y en los primeros setentas, pero que, por cierto no fue su primer libro concluido, que vino a ocupar el segundo lugar en ser publicado. Su poesía no fue una repetición de Orígenes, como se insinuó, quizás de modo interesado, más de una vez. Tampoco es una sucesión de textos de estricta confesión personal.

Raúl tenía una percepción muy nítida y precisa del mundo. No fue un freudiano, ni supe nunca que le interesase la obra de Freud. Enfrentarlo desde el gran pensador austríaco me parece muy poco sensato. Nunca percibí en él esas dualidades agónicas que se le han achacado con tintes de psicoanálisis a ritmo de maracas. De dualidad, ningún artista cabal está exento: la vida no es, como pregonan los dogmas, un tótem estructurado en leyes inapelables y estables todas para siempre.

La perspectiva del hombre en Raúl es ante todo la de un hombre que se asoma con libertad al mundo: admirado siempre por la capacidad de heroísmo humano (la voluntad de enfrentar destino adverso), una y otra vez construye en sus poemarios sujetos líricos que, desde su finitud estremecida, enfrentan la enormidad del mundo. Fue ese tema una y otra vez reiterado, uno de los factores de la incomprensión abrumadora que su poesía sufrió en los años setenta, en que, tomando como *pretexto* la poética del mejor conversacionalismo cubano, y, desde luego, la univocidad temática que era preferida entonces, la poesía de Raúl no solo resultaba, como hay que reconocerlo hoy, de esencia innovadora, sino también, y sobre todo, gallardamente cuestionadora de los cánones respaldados por revistas y editoriales, al menos hasta que, con los últimos años de la década del setenta, comenzó a quebrarse a nivel editorial la preferencia exclusiva por una expresión lírica ya por completo exangüe.

Como pocos, Raúl Hernández Novás expresó la inmensidad de la reflexión sobre el ser humano, la ineludible importancia del microcosmos, que es el espacio —también infinito— donde se constituyen los ideales decisivos, la persona como ser irreplicable, la voluntad moral. Su poesía, ya desde el silencio de sus centenares de poemas no publicados en el primer lustro de los setenta —algunos perdidos para siempre—, conquistó para nosotros no solo otra forma de poesía, sino también un baluarte que defiende todavía la belleza, la angustia que, emanada de la noción de la flaqueza humana, es también el impulso para rebasar nuestra estatura. Dijo Jorge Luis Arcos en el prólogo a su poesía que Raúl quiso, imposible, ser un hombre de acción. Prismas variadísimos de la interpretación: para mí fue precisamente un ser humano capaz de aferrarse a una verdad descubierta en sí mismo: «*A la orilla del mar sentado y ciego / el infinito azar los hilos mueve*». La suya fue una voluntad insaciable de trascendencia triple, amalgama de amplia y dura pasión, de ética y de tangible belleza. Ojalá ese, su norte, siga siendo nuestro.

José Soler Puig: cultura y neobarroco

Una de las facetas de mayor relieve en la obra narrativa de Soler Puig es su relación dinámica con la cultura insular, reflejada por el gran escritor con una intensidad minuciosa, y sin embargo en general poco estudiada.

La semiología fue consolidando a lo largo de la segunda mitad del siglo XX —en particular a partir del pensamiento de Iuri Lotman y de Umberto Eco— el punto de vista de que la cultura consiste en un macrosistema de signos de significado *axiológico* mediante el cual se logra la comunicación de valores de cada individuo con la sociedad a la que pertenece, pero también con el pasado y el futuro de ella; ese proceso de comunicación específicamente axiológica permite, asimismo, que el ser humano establezca determinados modos de intercambio con la naturaleza en su sentido lato, una especie de relación del hombre con el ámbito natural sobre la base de una percepción valorativa del ser humano sobre su entorno.

De acuerdo con este criterio la cultura incluye una serie de subsistemas —que funcionan como *subsistemas culturales*—, tales como los que agrupan a los signos gastronómicos, los referidos al movimiento —cinéticos—, los que tienen que ver con los modos de vestir y las modas, los signos de carácter visual, los musicales, etc. Atendiendo a este criterio, todo escritor literario asume una determinada postura frente al complejo sistema general de los signos de su cultura. Incluso hay modalidades específicas en cada tendencia o movimiento literario en cuanto al manejo de dichos signos; por ejemplo, hay marcadas diferencias entre el modo en que los románticos y los modernistas de América Latina utilizaron los signos culturales de sus respectivas sociedades.

Mientras el texto romántico se asoma de un modo particular a los estratos populares de la cultura —en particular los referidos directamente al folclor nacional—, con una óptica que pudiera denominarse como pintoresquista, interesada en los localismos y su modo peculiar de exotismo de acuerdo con una perspectiva de refinamiento urbano, el escritor modernista —por esas alternativas a veces violentas con que un movimiento literario se opone a su predecesor— se concentra en una perspectiva de aspiración universalizadora, que muy a menudo prioriza el empleo de signos culturales supralocalistas. Tendencias literarias del siglo XX latinoamericano, como la que ha sido

llamada «novela de la tierra», retoman el interés romántico por el color local, pero desde un ángulo no solo realista, sino también ideológicamente programático; algo semejante, pero con variantes significativas, ocurre en la poesía de temática afroamericana, mientras que la poesía trascendentalista latinoamericana de mediados del siglo XX — dentro de la cual cabría inscribir al grupo Orígenes— proyecta una perspectiva diferente en cuanto al empleo de los signos culturales.

Por otra parte, la cuestión de una definición de la cultura sigue siendo un campo de debates, impulsado por una dinámica en la cual intervienen diversas disciplinas humanistas. Juan Manuel Monfort Prades, al analizar la reflexión sobre la cultura de José Ortega y Gasset y Hans Freyer, apunta una cuestión que hay que tener también en cuenta:

Según Freyer, la cultura se asienta en unas determinadas características de la vida humana que son las siguientes: el ser humano se mueve por sentimientos y sigue sus instintos, obra con finalidad, liga representaciones y acuña conceptos. Estos cinco rasgos de la persona serían el soporte de la capacidad que el ser humano tiene de crear cultura. Por tenerlas podemos proyectarnos al interior de las cosas de una humanidad extraña a nosotros y reconstruir creativamente los contenidos anímicos que hay en ellas.

Si existen unos términos que son relevantes para la teoría de la cultura, y sin los cuales ésta no se entiende, son «comprender» y «crear». En la dinámica que es propia de la cultura, la comprensión es clave para hallar el significado de lo que otros nos legaron, en cambio, la creación es un movimiento que apunta al futuro. Del pasado al presente y del presente al futuro se va configurando la cultura, una dinámica temporal que se encuentra en la entraña de los fenómenos culturales. Existe por un lado una entrega al objeto con el que nos encontramos, una curiosidad por su vida, por su origen, pero también el hombre tiene un comportamiento activo ante el mundo, una acción creadora que modifica la realidad, que da un carácter renovado al mundo con el que se las tiene que haber para vivir. Dos reflexiones muy relacionadas con estos conceptos ponen fin a la introducción. Por un lado, la presencia de una vertiente interior en las cosas, «algo» que vive en los libros, en las obras de arte, en las Iglesias, que nosotros aprendemos al comprenderlos. Tal elemento es llamado «espíritu», una

estructura peculiar con peculiares leyes. En segundo lugar la necesidad de llevar la imagen de las cosas de un estado de visión a un estado de conceptualización, esta será la forma de acceder al «interior» de las cosas.³⁹⁴

La noción de una *dinámica temporal* es de gran importancia para comprender la narrativa de Soler Puig, quien se apoya, en efecto, en una peculiar manera de captar el movimiento del tiempo en sus diversas novelas, e incluso apela a una estructuración muy personal en una novela como *Ánima Sola*, donde se aspira a dinamitar el tiempo, de modo que las voces evocadas de manera difusa resultan simplemente remembranzas mezcladas, sin asidero en una cronología precisa, en una especie de perpetuo diálogo intemporal que se realiza en un neblinoso espacio humano, carente de una materialidad realista o costumbrista.

Al desdibujar las cuatro dimensiones espaciales en algunas de sus novelas más peraltadas —*El pan dormido*, *El caserón*, *El nudo*, *Ánima Sola*, *Un mundo de cosas*—, ¿sobre qué asideros se desarrolla la narración que traza Soler Puig en cada una de esos libros? Uno de esos apoyos narrativos es, desde luego, *la captación clarividente de la cultura cubana*, incluso, además de ella, de la *idiosincrasia nacional*. Y es aquí donde se puede encontrar uno de los pilares de la obra del gran narrador.

La obra de Soler Puig tiene una significativa relevancia en cuanto a su actitud frente a la cultura. Para comprender esto es imprescindible situarse en el contexto general de la literatura cubana en el siglo XX. En efecto, la literatura insular, que ya en la centuria de las guerras de independencia se había ocupado con insistencia de la captación de elementos considerados específicamente cubanos, durante el siglo XX continúa, aunque con matices diferentes, la búsqueda de lo nacional. De aquí proviene la proyección hacia lo cubano en las obras de grandes autores como Dulce María Loynaz —en particular en su novela *Jardín*—; el rescate del componente africano en la cultura nacional en Nicolás Guillén, pero antes también en la angustia de Saco y Del Monte sobre el tema, en la concentrada atención al afrodescendiente por parte de Bachiller y Morales; en la intuición radical de Martí sobre la inexistencia de las razas en términos culturales; la indagación antropológica, en fin, de Fernando Ortiz.

La vocación trascendental por la indagación de los orígenes de nuestra cultura en José Lezama Lima, Eliseo Diego, Cintio Vitier y Fina García Marruz —entre otros miembros del grupo Orígenes—; la angustiosa pesquisa de los rasgos de la insularidad

en Emilio Ballagas y Virgilio Piñera; la narrativa de Alejo Carpentier, a su vez, oscilaría entre la conformación de los perfiles de la cultura latinoamericana —zona principal de su obra— y la percepción de ciertas zonas de lo cubano —en obras quizás menores, pero no menos significativas, como *Écue-Yamba-O*—; y algo similar ocurriría en otros narradores como Labrador Ruiz y Onelio Jorge Cardoso.

Autores de gran relieve en la segunda mitad del siglo mantendrían —con énfasis diverso, pero siempre tangible— ese afán de captación de la cubanía, en particular Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Miguel Barnet, Reynaldo González, Reynaldo Arenas, Antón Arrufat y Pablo Armando Fernández a quienes hay que añadir, asimismo, escritores de reconocido valor como Antonio Benítez Rojo, Leonardo Padura, María Elena Llana, Reina María Rodríguez, Aida Bahr, Sigfredo Ariel, Ángel Escobar o Jorge Luis Hernández, por solo citar algunos de los más reconocidos. Un examen de las obras de estos autores pone fácilmente de manifiesto que el reflejo de aristas peculiares de la isla sigue siendo un factor de gran peso específico en las letras del país.

Soler Puig ocupa un sitio de particular relieve en ese grupo de escritores de la isla que han atendido con énfasis al reflejo de la cultura nacional. En el terreno específico de la narrativa, Soler Puig aporta una visión que se concentra en el proletariado y la pequeña burguesía del país, un vínculo interclasista que tiene mucha menor o ninguna densidad en la narrativa de Dulce María Loynaz, Alejo Carpentier, José Lezama Lima o Severo Sarduy. En cierta forma, su más intensa novela *El pan dormido* constituye el más acabado panorama mural de la pequeña burguesía cubana. Pero esta perspicacia narrativa para la captación de un ámbito social data de mucho tiempo atrás. Ya en *Bertillón 166* aparecen pinceladas que revelan la extraordinaria agudeza de Soler Puig. Véase con qué total certeza pinta una sala típica de ese estrato social:

Los muebles resultaban excesivos, debido a lo reducido de la sala. Y como no eran muy nuevos, ni hacían juego y estaban empolvados, se tenía la impresión de que estaban allí para su venta. Había dos balances de caoba —uno sonó, toc, toc, cuando él comenzó a mecerse— y seis sillas pintadas de amarillo. Entre las sillas, tres sillones de mimbre —ya él sabía distinguir entre balance y sillón, como los santiagueros. Junto a la pared del frente, un aparato de radio y un

televisor, los dos sobre una mesa larga, cubierta con un tapete de encaje blanco. Él se imaginó que ninguno de los dos aparatos funcionaba.³⁹⁵

La descripción es de un acierto absoluto en cuanto a tipicidad cultural. Ahora bien, la agudeza del novelista no se limita a la construcción del espacio narrativo. También se extiende, claro que sí, a la captación de problemas sociológicos profundos de la nación cubana. Como cuando percibe asimismo la distancia que hay entre esa misma pequeña burguesía y los obreros, un trayecto sicosocial que en la isla daba lugar a problemas de otro tipo. Soler desmenuza los sentimientos del negro comunista frente a la novia de Rolando Cintra:

A él se le iba formando un nido de rencor dentro del pecho. Súbitamente, se dio cuenta y puso toda su voluntad en conseguir su destrucción.

¿Qué le estaba pasando? Desde que vio a la muchacha, algo había comenzado a maquinarse contra ella en su conciencia. Cuando —respondiendo a la presentación de Rolando, hecha a la diablo y sin terminar— ella había exclamado «Encantada», ya su voz sencilla se le hizo antipática, pues se le antojó que era fingida.

Le cayó mal la muchacha, así como los muebles, la lámpara, las flores, la casa, todo lo que tuviera que ver con ella. ¿Sería un complejo? Ella era blanca, rubia y de ojos azules. Hacía mucho tiempo que se había sentido vencedor sobre ese complejo. De todos modos, tenía que tener más cuidado con sus juicios.³⁹⁶

En tres párrafos he aquí expuesto un conflicto sicosocial de la isla, trazado con una limpieza —de estilo y de perspectiva ética— infrecuente en la narrativa cubana. No falta en la novela un escorzo de la vida de Vista Alegre, el barrio de burguesía media y alta de Santiago de Cuba. Con similar concreción, y con el mismo tino, el novelista capta en dos trazos una mentalidad social. Del mismo modo en *Bertillón 166* hay un par de pinceladas maestras sobre las relaciones entre los sexos, marcada por un machismo de gran intensidad:

— ¿Qué pasa en esta casa, Sofía? —preguntó y el tono de jerarca exigente que le dio a la voz le salió con un trémulo acento de impaciencia.

La mujer lo miró desamparada, con el rostro compungido y húmedo de lágrimas, en una muda confesión de derrota. Se frotaba las manos, una contra otra, hundidas en el regazo, y dejaba correr el llanto por las mejillas, sin sollozar.³⁹⁷

En el año de enero, sin duda la novela menos lograda del autor, no deja, sin embargo, de dialogar con el marco general de la cultura nacional. La fidelidad al *ambiente popular* es una aspiración constante del texto. Una serie de signos remiten una y otra vez a lo cubano más cotidiano, ya sean estos del vestuario —chinelas, camisillas, ropa de trabajo—; la referencia al «olor del trabajo» de los proletarios. Uno de los personajes burgueses mira trabajar a sus empleados y piensa: «Ahí están: sucios y con su peste a sudor, andando rápidos, de aquí para allá, haciéndose los útiles, dando escobazos, recogiendo cosas, ordenándolas, como si fueran grandes trabajadores».³⁹⁸ Soler se apoya, aquí y allá, en el carácter sígnico del vestuario, que no solo puede evidenciar un significado social, sino también político, lo que permite que un personaje de la novela, antiguo militar del ejército batistiano, reflexione:

¡Hum, miedo yo! Con tantos años que estuve en el ejército, donde hay que ser macho de verdad. A veces uno se rifaba la vida, muy a menudo en los dos últimos años. No estuve en campaña, pero aquí en Santiago, a cualquiera que llevara un traje le entraban a balazos... Hubo algunos casos, pero yo nunca tuve miedo, ni entonces, ni antes... Me fajaba con cualquiera. Y no atenido al traje.³⁹⁹

A pesar de su total fracaso como novela, *En el año de enero* pueden encontrarse verdaderos retratos de la vida urbana de Santiago, los cuales, a la vez, son señales inequívocas de aspectos de la vida cotidiana en la isla. Véase un breve ejemplo de ello:

El sol todavía no alcanzaba la plaza de Dolores, pero ya cubría la cúpula de la torre de la iglesia. El «Nuviola» estaba lleno. A veces, una voz se elevaba sobre el rumor zumbante de las otras. Ante las pequeñas mesas de superficie de mármol, hombres trajeados y en mangas de camisa, con cabeza descubierta algunos, y otros con sombreros, boinas y gorras de todo tipo, comían su pan con mantequilla o emparedados de jamón o pastelitos, con café con leche o jugo de naranja.⁴⁰⁰

En el año de enero (1963) careció de las intensas calidades de la anterior. No obstante, en ella el autor se mantuvo fiel a su apego a la cultura popular, y por ello aunque esta

obra, en su último sentido narrativo resulta muy endeble, contiene pasajes capaces de captar de manera sintética modos específicos y humildísimos de lo cubano: «Sobre ellos estaba el frío del amanecer, el silencio que envolvía la casa, la luz pobre del bombillo y la atmósfera pesada de las habitaciones cerradas».⁴⁰¹ Asimismo hay momentos en que el lenguaje en cierto sentido se empina en expresividad literaria, pero aferrado siempre al tono popular más característico:

A uno le parece que va a venir un soldado, un soldado con su traje amarillo y su guapería. Compraría un periódico, me sobra un real de la peseta... No. ¿Y los cigarros?... La sombra también grita, grita desesperadamente, y no se sabe de dónde le salen los gritos... La oigo como si estuviera todavía debajo de la lona: vuelvo a sentirme otra vez sin poder sobre mí mismo, con la vida apenas prendida a la piel.⁴⁰²

Con mayor insistencia que en *Bertillón 166* se concentra Soler Puig en el ambiente obrero, y resulta en general eficaz su modo de captar el espacio del trabajo —el taller, su actividad y sus adminículos—,⁴⁰³ aunque también presta atención al ámbito de la vida del hogar.⁴⁰⁴ Ahora bien, mucho más que la captación literaria del espacio, importa en *El nudo* el lenguaje coloquial de los personajes, trabajado de modo que no solo cumple una función comunicativa y cognitiva, sino también una tercera de caracterización cultural, como en el siguiente pasaje, uno entre los muchos con función cultural que pueden entresacarse de la *opera omnia* del novelista:

Once pares de pies, once personas, que no son muy personas, después de todo.
Pero hablan como cien. Uno oye hablar y no sabe cuáles son los pies del que está hablando. Se eriza uno un poco. Esto tiene algo de brujería.
— ¿De qué murió?
Eso lo han preguntado más de cuarenta veces.
— De acidosis.
Le dan más importancia al «de qué», que al hecho de morir.⁴⁰⁵

Pues pocas veces la literatura cubana ha contado con un autor tan ensimismado en la cuestión del lenguaje insular y escuchar sus perfiles idiosincrásicos. Michel Foucault señalaba una cuestión fundamental en cuanto al lenguaje:

El lenguaje es, como saben, el murmullo de todo lo que se pronuncia, y es al mismo tiempo ese sistema transparente que hace que, cuando hablamos, se nos

comprenda; en pocas palabras, el lenguaje es a la vez todo el hecho de las hablas acumuladas en la historia y además el sistema mismo de la lengua.⁴⁰⁶

En esta perspectiva de Foucault, el lenguaje es concebido como una especie de líquido amniótico, un *ámbito de vivir* conformado por devenir de la sociedad. Esa importancia esencial del lenguaje para la existencia humana se proyectaría, en el criterio del filósofo francés, sobre la obra misma de la literatura:

Digamos que está esa cosa extraña en el interior del lenguaje, esta configuración del lenguaje que se detiene sobre sí, que se inmoviliza, que constituye un espacio que le es propio y que retiene en ese espacio el derrame del murmullo, que espesa la transparencia de los signos y de las palabras, y que erige así cierto volumen opaco, probablemente enigmático. Eso es en suma lo que constituye una obra.⁴⁰⁷

Esa reflexión de Foucault se refiere a *toda* la literatura. Incluye, pues, la obra de Soler Puig. Lo interesante es que el novelista cubano, ignorante del pensamiento del gran filósofo francés, releva una percepción peculiarísima del lenguaje con el que trabaja *en tanto murmullo que proviene de su entorno social*, vale decir, de su cultura. Y aquí, tanto como en la alusión constante a diversos ángulos de la cultura cubana, radica su más fuerte conexión con esta, característica que fue acentuándose a lo largo de la vida creadora del gran narrador.

En 1964 apareció la primera edición de *El derrumbe* —tampoco una de sus novelas más logradas—, obra menor en la cual, sin embargo, puede observarse una vibración muy fuerte de la norma popular cubana,⁴⁰⁸ a pesar de que ese libro dedica una buena cantidad de páginas al espacio-tiempo burgués en que desenvuelve parte de la trayectoria del protagonista, Lorenzo Reyes de la Torre. En todo caso, esta novela de estatura menor se construye sobre una percepción muy cabal de la norma cubana, en particular de sus fraseologismos, un aspecto de gran importancia para comprender la voluntad del novelista de captar los ejes de la cultura cubana —pero siempre lejos de las chatas maneras del costumbrismo— dentro de textos obsesionados, más allá del estricto argumento, con una serie de temas trascendentes: la libertad del individuo y la de la sociedad; la problemática esencial del ser humano y su angustia vital; la conflictiva transcendencia de la persona y otros círculos concéntricos de la reflexión de Soler Puig sobre la existencia.

Pues pocos narradores en Cuba han concentrado con tanta deliberación y angustia su labor creadora alrededor de meditar sobre una de las grandes preguntas eternas: ¿Qué es el ser? ¿Cuál es el sentido de la vida? Estas preguntas, sin embargo, no las formula Soler Puig en términos asépticamente abstractos, sino en su vínculo más hondo con la cultura. Por momentos las preguntas de ribete filosófico, las afirmaciones sobre el ser y su supervivencia, se presentan en una lengua estándar, destilada y fina; en otros aparece como expresión popular: «El pellejo es la mortaja de todos, desde que se nace... Un pellejo que se quiere llenar y siempre está vacío...».⁴⁰⁹

Ciertamente, la cima más alta de la novelística soleriana es *El pan dormido*. También es su momento más intenso en cuanto a indagación de la cultura nacional. Una vez más se mueve el narrador entre dos mundos en continua intercomunicación: el de la pequeña burguesía y el de los obreros. Un factor cultural de especial relevancia se integra en esta novela de 1975: la cultura culinaria. Hay que traer a colación aquí la noción, verdadera si las hay, de que hay dos esferas de la cultura que marcan de modo indeleble al sujeto de identidad cultural: la culinaria y la danza. Las personas pueden asimilar con éxito cualquier otra esfera de una cultura ajena, pero las dos mencionadas constituyen las más duraderas y difíciles de sustituir.

El pan dormido, cuya acción transcurre esencialmente en la panadería La Llave, y en el comedor y la cocina del hogar de los Perdomo, gira una y otra vez alrededor de aspectos de los valores culturales gastronómicos, de aquí isotopías como la relacionada con los indescriptiblemente deliciosos pasteles de pollo, el pan de huevos, las galletas de cristina; mientras toda mención de platos de la cocina insular aparece como asediada por la humorística glotonería de Remedios. Pero también el lector llega a percibir con nitidez la arquitectura de la casa de los Perdomo, a medio camino entre las reminiscencias del siglo XIX y el tímido diseño de las casas pequeño burguesas de las tres primeras décadas de la centuria siguiente.

Con más soltura que en las novelas precedentes, Soler Puig aborda rasgos específicos del vestuario, no en cuanto a modas, sino en lo referido a ciertas formas de tipicidad, en particular el astroso «túnico de promesa» de la criada Tita. *El pan dormido*, incluso más rica en manejo de la norma popular santiaguera que otras de sus novelas —con la excepción de *Ánima Sola* y de *Un mundo de cosas*—, concentra buena parte del interés narrativo en las prácticas cotidianas de las dos clases sociales invocadas en el texto.

La voluntad narrativa de Soler Puig en cuanto a dinamitar el espacio-tiempo tradicional en la novela, su magnético revolver los tiempos y disolver los espacios, que de alguna manera he venido comentando aquí, construyen un universo narrado en el cual las acciones cotidianas —liberadas de sus límites y sucesiones «racionales» establecidos por una causalidad— *aparecen como prácticas sociales de la cultura cubana* y en ello radica la enorme fuerza artística de una novela que se construye *desde la cultura*, como sustento mayor de su arquitectura y no como elemento de ambientación decorativa o costumbrista. En el brillante ensayo *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, Michel de Certeau afirmaba una cuestión fundamental en relación con las prácticas cotidianas de una cultura específica:

Se puede suponer que estas operaciones multiformes y fragmentarias, relativas a ocasiones y detalles, insinuadas y ocultas en los sistemas de los cuales estas operaciones constituyen los modos de empleo, y por tanto desprovistas de ideologías o de instituciones propias, obedezcan a determinadas reglas. Dicho de otro modo, debe haber una lógica de estas prácticas. Es regresar al problema, ya antiguo, de lo que es un *arte* o una «manera de hacer». De los griegos a Durkheim, pasando por Kant, una larga tradición se ha dedicado a precisar las formalidades complejas (y para nada simples o pobres) que pueden dar cuenta de aquellas operaciones. A través de este sesgo, la «cultura popular» se presenta de un modo diferente, así como toda una literatura llamada «popular»: se formula esencialmente en «*artes de hacer*» esto o aquello, es decir, en consumos combinatorios y utilitarios. Estas prácticas ponen en juego una *ratio* «popular», una manera de pensar investida de una manera de actuar; un arte de combinar indisociable de un arte de utilizar.⁴¹⁰

Una y otra vez *El pan dormido* transcurre como una combinatoria de prácticas cotidianas, mucho más generales y caracterizadoras cuanto, en última instancia, *no son estrictamente cotidianas en el sentido de realizarse cada día*, sino que aparecen bajo la difuminada luz de lo más general de la cultura, aquello que se realiza fuera de toda datación, ya sea estrictamente cronológica, ya sea histórica. Es el lenguaje el ámbito de existencia de las prácticas cotidianas en *El pan dormido*.

En este sentido, son los modos de hablar los puentes que permiten el contacto profundo entre los pequeño-burgueses Perdomo y sus empleados de La Llave. Esta postura

narrativa de Soler Puig no es precisamente ingenua: años después de publicado *El pan dormido*, en la novela *Ánima Sola* —donde reaparecen los personajes de la primera, pero aun más liberados del espacio-tiempo, dado que hablan desde la muerte— se exagera aun más el énfasis en el lenguaje como instrumento noseológico y expresivo, de tal modo que ambas novelas pueden ser revisadas desde una idea de Michel de Certeau sobre el anónimo y popular lenguaje de la vida cotidiana:

El hombre sin atributos anunciaba esta erosión e irrisión de lo singular ode lo extraordinario. Tal vez sea precisamente el pequeño burgués quien apresura la aurora del nuevo heroísmo, enorme y colectivo, al estilo de las hormigas. A decir verdad, la llegada de esta sociedad de hormigas ha comenzado con las masas, las primeras sometidas a la cuadrícula de las racionalidades niveladoras. El flujo ha crecido. Ha alcanzado en seguida a los profesionales dueños del aparato, profesionales y técnicos absorbidos por el sistema que administran; ha invadido incluso las profesiones liberales que se creían a salvo de él, y también las bellas almas literarias y artísticas. En estas aguas, gobierna y dispersa las obras, antes insulares, transformadas ahora en gotas de agua en el mar, o en metáforas de una diseminación lingüística que ya no tiene autor sino que se convierte en el discurso o la cita indefinida del otro.⁴¹¹

Y, en efecto, en *El pan dormido* apenas pueden identificarse diferencias idiolectales entre los personajes adultos de la trama. Se trata de seres cuyos atributos han sido reducidos al máximo a su evanescente psicología. Y esto no se produce meramente por una reducción brusca de atributos lingüísticos, sino por el hecho de que Soler Puig está enfocando una realidad cultural creciente de la sociedad cubana de fines del siglo XX. Pues ese inquietante autor no era dueño de una alta cultura teórica, ya filosófica o filológica, pero en cambio estaba dotado de una afiladísima sensibilidad para captar los movimientos y rasgos de su propia realidad cultural.

De aquí que el sujeto-narrador en *El pan dormido* carece de nombre de pila, y solo hasta que aparezca *Ánima Sola* sabremos que se llamaba Pablo Perdomo, que en la primera novela carece hasta de ese atributo elemental, el nombre que nos individualiza hasta la muerte. Quizás por eso al fin pueda sea identificado en *Ánima Sola*, donde ya todos los personajes están muertos. Es que a partir de *El pan dormido* el novelista transita de una novela con sello testimoniador, hacia un modo de narración que cada vez más se acerca

a la angustia, al examen del sentido de la vida. De aquí que llegue a desarrollar la aspiración de cuestionar incluso la historia misma de Cuba —entre fines del siglo XIX y principios de la década del sesenta de la centuria siguiente—, en un torturado examen que, como desde un *aleph* realizase Roberto Recio en *Un mundo de cosas*.

Pero así mismo es fácil identificar en *El nudo*, una novela de alto calibre, que hasta hoy la crítica, deslumbrada por la peculiar factura de *El pan dormido* y de *El caserón*, no ha alcanzado a comprender, además, por el adocenamiento de buena parte de nuestra crítica, anclada aun en gran medida en un modo de expresión ligado a aquellas venerables «composiciones» que en la década del cincuenta solicitaban de sus alumnos los profesores de institutos preuniversitarios. Hay que subrayar aquí, con Michel de Certeau, que Soler se proyecta ya, desde *El pan dormido* y las angustias de su ejecutante del *sujet*, ese Perdomo sin nombre, hacia el cuestionamiento de una cultura:

[...] el hombre ordinario está acusado de consagrarse, gracias al Dios de la religión, a la ilusión de «aclarar todos los enigmas de este mundo» y de estar «seguro de que la Providencia cuida de su existencia»? Por este medio, se apropia a buen precio de un conocimiento de la totalidad y de una garantía de su condición (a través de la de su porvenir).⁴¹²

Pues ya en esa novela de formación de los niños Perdomo se advierten, aquí y allá, señales inequívocas de ciertas obsesiones, donde, socapa de la limitada capacidad de comprensión del niño narrador, Soler Puig se cuestiona la aspiración ilusoria a entender el mundo en la enorme amplitud de sus misterios; la tendencia a confiar en una protección ultrasensible para el presente y el porvenir, modos de percepción y actitudes del espíritu que abren el camino a la expresión de cuestionamientos, inquietudes y angustias que aparecen con más libertad en sus novelas posteriores, tontamente catalogadas por algunos como «actitud espiritista», cuando no se trata sino de la presencia —bien inusual en nuestra novelística— de una meditación filosófica y trascendente sobre la vida humana en general, y la vida cubana en particular.⁴¹³

Por ello mismo en esta novela la indagación en el lenguaje se hace más intensa y segura de sí misma. *El pan dormido* es una lección de estilo, en particular en lo que se refiere a empuñar con dinamismo y gracia el nivel pragmático, cotidiano, de la norma popular cubana, cuya irrupción es utilizada con una finalidad no pintoresquista o costumbrista, sino de dinámica síntesis expresiva, como en el siguiente pasaje:

—Al principio todo era una fiesta.

Estaban los liberales como reyes en el campamento, dueños del terreno, hartándose de carne y viandas, que cerca había un potrero de vacas lecheras y unas tablas de yuca y campos de ñames y de boniato. Y el almuerzo y la comida eran banquetes.

Y precisamente en el almuerzo se les ocurrió venir a los muy hijos de perra.

Vinieron los americanos con las ametralladoras, que en Cuba entonces nadie las había visto, a no ser en las fotografías de la guerra mundial.

—Qué salpafuera.

Los americanos tiraban balas por millones.

—Qué regazón.⁴¹⁴

Una y otra vez la cultura de la isla resulta visitada por el lenguaje soleriano. Pero también por la fragmentada, pero intensa, alusión a los más variados ángulos de una idiosincrasia que el novelista examina despiadadamente. Así, las actitudes de género y moral sexual, los vínculos entre padres e hijos; los complejos vínculos entre las clases sociales, la diversidad de respuesta social de los más humildes —nótese las diferencias entre la mayoría de los panaderos y la criada Tita—, los modelos opuestos de conducta social entre Remedios y la esposa de Felipe, con más aspiraciones burquesas. La corrupción aludida una y otra vez como una práctica cotidiana en la isla, tipo de conducta que Soler Puig enfrenta desde diversos ángulos.

Es imposible abarcar en estas pocas páginas la variada y ambiciosa pintura que traza el novelista de la cultura nacional, de la sicología colectiva, de una enorme variedad de operaciones sociales cotidianas. Solo *El caserón* merecería, sobre todo en el terreno de las relaciones entre los géneros, y del trazado de la difícil convivencia en esas casas colectivas que, paradójicamente —pues el significado original del término se alude a un espacio no habitado— llamamos *solares*.

Un mundo de cosas retoma esos procedimientos, pero con una mayor ambición panorámica, que aspira a trazar un enorme fresco de la historia cultural y política de la isla, con un nivel de ambición que, posiblemente, constituye uno de los factores que limitaron en alguna medida la eficacia de la novela.

Cierro estas breves reflexiones considerando algunos aspectos de *El nudo*, una obra que merece un estudio particular lejos de esquemas prejuiciosos. Publicada luego de *Un*

mundo de cosas, esa novela pone en función toda la experiencia acumulada en cuanto a escuchar el murmullo cabal de la cultura insular. Pero en *El nudo* Soler Puig focaliza con mayor intensidad el mundo del trabajo, y, para mayor interés, la posibilidad de transitar desde ese ámbito social a uno de diseño burgués —de nivel medio y no de pequeña burguesía—, tal como logra el protagonista, Ramón Fajardo.

Pero a diferencia de las novelas anteriores, en esta la meditación se concentra casi exclusivamente en el sentido de la existencia humana, en el componente espiritual de las acciones humanas, en la necesidad de una fe de vida. Con una audacia que todavía resultaba inusitada en aquel año 1983 de su publicación, el autor impulsa a su protagonista a *filosofar* —pues no cabe otro término— acerca de qué es el hombre, de modo que Fajardo expresa juicios tan intensos como este: «Es posible que el hombre tenga una oscura idea de lo que está ocurriendo en él, de su transformación».⁴¹⁵ Es el único narrador que en un buen número de décadas, se atrevió a tales meditaciones. En otro momento se advierte la nítida orientación humanista de esta novela:

Si el que estudia pretende alcanzar la sabiduría, estudia inútilmente, para engañarse; pero se puede estudiar para ir conociendo un poco más las cosas, para lograr descubrimientos, descubrimientos que cambien los conceptos viejos. Todo tiene que cambiar constantemente, y somos los hombres los que más contribuimos en los cambios, con lo que vamos acumulando en la experiencia.⁴¹⁶

Lanzado libremente a la reflexión sobre el ser humano, aborda también problemas relacionados con la tipología de este —un factor de enorme importancia para analizar los componentes sicosociales de toda cultura—: «Él tiene la impresión de que aquel hombre quiere hacerles sentir a todos el desprecio del jefe por los subalternos».⁴¹⁷ Y más adelante agregará:

¿Cómo es posible que ese tipo haya llegado a dirigente? Un oportunista, un gánster; su facha lo hace evidente: un perfecto gánster. Y no se trata de que él se lo imagine, es que el individuo pone todo su empeño en parecerlo, como interesado en que le cojan miedo.⁴¹⁸

Hay otro pasaje en que la meditación sobre el sentido de la vida alcanza una intensidad capital:

Los muertos parecen más muñecos que cadáveres, dan la impresión de que nunca han estado vivos, que nacieron así, tiesos, fríos, sin mirada en los ojos medio abiertos, la cara impávida, y ya metidos en el ataúd y que se pasan cincuenta, sesenta o más años para engañar, simulando que vivían, haciendo ver que hacían cosas, que pensaban.⁴¹⁹

La cavilación sobre ciertos tipos de sicología social lo lleva, de forma natural, a la valoración de aspectos de la moral colectiva, uno de cuyos momentos más interesantes—incluso con cierto relumbre estoico— es el siguiente:

Nuestra desgracia la queremos glorificar, iluminarla con nuestras obras. Y la hacemos crecer. Somos infelices desgraciados que creemos en la felicidad de la mentira. Seríamos menos infelices si mostráramos lo infelices que somos, podríamos ser como los dioses. La conciencia de nuestra infelicidad nos haría felices; pero no queremos verla, preferimos engañarnos, hundirnos en la mentira.⁴²⁰

Su indagación en la idiosincrasia colectiva insular lo lleva a sutilezas de pensamiento como la siguiente, en que se evidencia su valoración de lo que Foucault llamara el murmullo que forman las palabras en la cultura: «Hay cosas que una mujer no debe hablar con un hombre, y no por la moral; una conversación puede significar tanto como una entrega, aunque no se hable de amor».⁴²¹

Con una conciencia que hoy se me revela impactante, Soler Puig atendió de manera creciente a los perfiles esenciales de nuestra cultura: idiosincrasia, lenguaje—ese murmullo colectivo que nos cerca—, arquitectura—la más reveladora de toda cultura, la de los humildes—, la culinaria, los valores morales, los vínculos entre los sexos, la familia, el diálogo aceptado entre padres e hijos, en fin, todas las pequeñas y decisivas operaciones de la vida cotidiana. Esa actitud de escucha impenitente, ese acarreo de lo peculiar cubano: ahí está otro de los legados enormes de Soler Puig a su cultura, que sigue siendo nuestra, en esta isla difícil y gallarda.

Pero esa misma voluntad de meditación sobre la cultura cubana provocó que cierta crítica desangelada y, sobre todo, muy distante de nuevos tiempos y puntos de vista renovadores, comprendiera poco y mal a un autor de la talla y la organicidad de Soler. Es estremecedor, al acercarnos a ese deslumbrante narrador que es

José Soler Puig, comprobar qué mal comprendido fue en su tiempo. Más allá de premios y reconocimientos sobradamente merecidos, su obra recibió una difusión internacional muy pobre y, en términos de su evaluación literaria, la crítica cubana, salvo excepciones muy puntuales, se acercó a él sin calibrar de modo suficiente la singularidad de sus aportes y su antelación, en una serie de aspectos, a las transformaciones que habría de sufrir la novela más adelante en la isla y fuera de ella.

Lector perspicaz de Lezama Lima, el narrador santiaguero construyó una arquitectura narrativa que, sin la menor duda, hay que considerar como un caso de espléndido barroquismo cubano, parigual al del autor de *Paradiso* y al de Carpentier. Pero esta es una apreciación que le ha sido sistemáticamente negada por una crítica literaria de proverbial miopía.

Su primera novela, *Bertillón 166*, ha sido objeto de lecturas unilaterales, y de una sistemática docencia aburridora, de modo que terminó reducida a una especie de testimonio político sin matices: nada podía ser más efectivo para desviar la atención de sus tangibles valores literarios. Esa *opera prima* del novelista está construida sobre dos categorías barrocas esenciales: el límite y el exceso. La trayectoria de los personajes, constreñida al máximo por la represión, se desborda violentamente en un lapso estrecho, como una explosión feroz que, en este caso, no se produce en una catedral carpenteriana, sino en domicilios y calles diversos de una ciudad aterrorizada y, sobre todo, harta de una tiranía sin sentido ni futuro. Soler Puig, todavía inmaduro como narrador, tuvo, sin embargo, el talento innato de desplegar su texto como una confluencia de dos geometrías: el interior domiciliario, tenso y atormentado, y el espacio abierto letal de una ciudad desgarrada más por el terror, la desesperanza y el odio, que por balas efectivas.

Así esta breve novela se desarrolla sobre la base de *excesos* sistemáticos, en los cuales Soler insertó a sus variados personajes, ajenos a una jerarquía de protagonista y secundarios, cuyas vidas y muertes se entrecruzan de una manera por completo fragmentada, tal y como en las próximas décadas habría de manifestarse el campo de mayor experimentación neobarroca, las series televisivas, esos culebrones de un neobarroco comercial, contraposición del artístico, pero también su correlato.

Las criaturas de *Bertillón 166* tienen una trayectoria vital tan desconocida como el término criminalístico que cataloga formalmente sus muertes. Soler prueba sus armas de

narrador con un sentido de la etimología del detalle con que conforma las imágenes fragmentarias de sus personajes: el sastre, por ejemplo, es una figura construida a partir de mínimas claves cuya eficacia no está relacionada con el escaso volumen de su descripción o su historia precedente. Su origen, sus significados primigenios, su étimo existencial, tienen que ser adivinados por un lector muscular y participante.

Si el punto de vista narrativo es vital en toda su obra, hay que añadir que exige continuamente del lector una agilidad inusual para captar esos sujetos que solo se revelan en una mirada, una actitud, un impalpable gesto. La combinación de límite y exceso, represión y pasión, la invitación continua a encontrar el significado original (etimología) de los detalles que construyen a los personajes, son la base (neo)barroca de *Bertillón 166* y será en el resto de su obra, y en particular en sus hitos de mayor eficacia artística, un elemento constante. Santiago de Cuba, más allá de su secular núcleo urbanístico colonial, se convierte en la novela en un laberinto desenfrenado, cuyo dinamismo visual es nuevamente un índice de que Soler estaba fundando un nuevo tipo de barroquismo antillano, diferente del barroco lezamiano —asentado en un gustoso estatismo, de fascinante tallado decorativo y simbólico— y también del barroco carpenteriano —deslumbrante en su lenguaje inacabable, sus series escalonadas de vocablos, su obsesiva descripción conquistadora de una realidad que se quiere equiparar en prestigio con los viejos tópicos eurooccidentales— .

Soler Puig construyó un barroco que no pretende esculpir un nuevo lenguaje en cuanto a factura epidérmica —a la vez de cromática intensidad lírica y de solidez narrativa—, ni considera necesario hacer legible su propia realidad insular, cuyo conocimiento por el lector él dio siempre por sentado. El barroco del autor de *El pan dormido* está obsesionado con captar el laberinto de una vida insular varias veces desgarrada en sus escasos siglos de existencia. De aquí la proliferación de *nudos* en sus novelas: *Bertillón 166* carece de epicentro; es solo un conjunto de enlaces aleatorios, pero convergentes en un punto final que está fuera del texto mismo, que se ubica —de modo opresivo— en la óptica misma del lector —quien debe responder la pregunta infinita *¿Hasta cuándo, Señor?*—. Pero esa misma estructuración domina en *El pan dormido* y en *Un mundo de cosas*, donde el novelista se ha regodeado en construir — minucioso y concentrado— un caos como correlato físico, imagen plausible de la realidad histórica cubana que se somete a examen en la novela. Soler se adelantó a su tiempo. No es casual que en la

difícil década del setenta, apareciera —único libro de su particular estatura artística— *El pan dormido*, elaborada como un *orden del desorden*.

Una y otra vez el texto nos advierte de que no hay una realidad compacta y cabalmente organizada. Se trata de una *novela de formación*, en la que la trayectoria de la familia Perdomo resulta una transubstanciación de la historia insular, pero esa formación se muestra a retazos cortados con burda e incisiva deliberación, con un aferramiento a imágenes que está conducido por el azar concurrente. La doble dimensión de la peripecia nacional y familiar resulta contada, pero no a la manera racional y francesa de *Los Thibault*, de Roger Martin du Gard; o al modo crítico y de británico humorismo de *La saga de los Forsyte*, de John Galsworthy; y mucho menos de la densidad atormentada, llena de subterráneos, de *Los Buddenbrook*, de Thomas Mann. No hay una perspectiva omnisciente, no hay una gradación temporal canónica. El sujeto narrador señala en un momento dado de *El pan dormido*:

A Reinoso por dentro le está pasando la película de todas las cosas que se dicen de Arturo Perdomo y su familia. Los Perdomo. Gente basura, dueños de tiendecitas de ropa, de peleterías de Mecagoendiez, de ventorrillos centaveros, puestos de pedir limosnas y vendedores ambulantes de carreteles de hilo y agujas de coser y postales de relajo.⁴²²

El novelista nos presenta un revoltijo de evocaciones mezcladas, fragmentarias y que, apenas captadas a pesar de la flaqueza de la memoria, se dispersan dejando una estela de estremecedor dramatismo, como la soledad insondable del Perdomo narrador, o una sonrisa de criollo choteo, como el túnico de promesa de Tita y las carnes mantecosas de Remedios. Pues Soler Puig, mucho más que Lezama, fue el narrador que supo integrar de modo orgánico y radicalmente eficaz el humorismo criollo con el drama entrañable de la nación. Así, pintó como nadie la idiosincrasia cubana, ese tema del que se suele hablar, pero que jamás se investiga seriamente: las anagnórisis pueden ser devastadoras. Pero el gran novelista nunca temió asomarse a esas contradicciones profundas y las convirtió en sangre y cimiento de sus obras. Véase, si no, el sarcasmo sin recato de la mujer enloquecida en *El derrumbe*.

Soler parece concordar —a nivel de sensibilidad que capta las vibraciones de su contemporaneidad— en sus tres novelas mayores (*El pan dormido*, *El caserón* y *Un mundo de cosas*) con una tendencia, entonces muy reciente, que estaba invadiendo el

pensamiento eurooccidental, pero que en la Cuba de los años setenta, por supuesto, no había tenido entrada. En efecto, una década después de su surgimiento, Omar Calabrese comentaba:

En los últimos diez años, a partir de la presión concomitante de algunos descubrimientos científicos y de algunas teorías filosóficas, la serie desorden-azar-caos-irregularidad-indefinido ha sufrido una radical mutación en la ciencia y en la ciencia de la cultura. En la ciencia, sobre todo: cada vez más se ha abierto camino la idea de que los fenómenos no siguen todos y necesariamente un solo orden de la naturaleza; además, se ha concebido el principio de que, a menudo, fenómenos de apariencia sistémica simple pueden ser susceptibles de una dinámica talmente compleja que los transforma completamente, hasta el punto de que la turbulencia de tal dinámica, lejos de ser inexplicable, es ante todo su principio de transformación específico y requiere instrumentos *ad hoc* para ser descrita, interpretada o explicada. Es la dinámica de ciertos fenómenos tendentes a la máxima complejidad la que hoy ha tomado el nombre de *caos* y constituye el principio de los estudios sobre el «desorden» (las teorías del caos) que antes de la denominación dada a estos por James Yorke y por Tien Yien Li en 1975 no tenía ni siquiera un nombre.⁴²³

La organización del mundo narrativo soleriano como *caos*, es decir, como una complejidad no estructurada de una manera nítida ni sistémica —en consonancia con una realidad contemporánea agónica—, se percibía ya no solo en *Bertillón 166*, sino también en *El derrumbe*. Esa característica palpable del barroco peculiarísimo de Soler Puig se percibe de modo particular en *El caserón*, una novela que demuestra con claridad que la configuración neobarroca no era casual en el gran novelista, sino que, por el contrario, obedecía *tanto a una voluntad específica de narrar, como a una percepción particular del mundo*.

Es por esto que *El caserón* presenta un espacio físico —el edificio mismo donde tiene lugar la trama— deliberadamente complejizado, asumido como *entidad de incertidumbre*: no hay certeza del tiempo, ni de quiénes son en verdad los personajes de una trama que alcanza por momentos una estatura trágica ni, a pesar de que todo transcurre en un mismo espacio edificado, se puede estar seguro de *cómo es en realidad dicho espacio, que carece de descripción funcional efectiva*. Al mismo tiempo —y el

cierre de la novela se encarga de confirmarlo— el texto hace evidente que hay una semejanza —quizás morbosa— entre los sujetos narradores, que curiosamente son personajes femeninos, es decir, subalternos en una sociedad contextualizada en un machismo que, en el momento actual de la cultura cubana (2015), sigue siendo un condicionante de violencia y desigualdad social.

Hacia la segunda mitad del siglo XX, el *principio de incertidumbre*, enunciado en 1925 por Heisenberg, se había consolidado científicamente de una manera incuestionable. Anclado en la física cuántica, el principio de incertidumbre había invalidado el determinismo científico afirmado despóticamente por el siglo XIX y, desde ese ángulo, había contribuido no poco a preparar la crisis de los discursos autoritarios y dogmáticos que habría de caracterizar al Posmodernismo. En el momento en que Soler Puig publicaba *El pan dormido*, toda esa transformación del pensamiento científico y de la cultura parecía muy lejos de la realidad cotidiana insular. Y, sin embargo, habría que replantearse esa novela como un primer síntoma tangible y perspicaz de la presencia de la sensibilidad posmoderna en la literatura cubana, como también lo es, posiblemente con mucha más fuerza, *El caserón*.

En ninguna de estas dos novelas puede identificarse una magnitud —estructural, temática, ideológica— que permita llegar a conclusiones de precisión tajante. Son *obras abiertas, configuradas como laberintos interiores, subterráneos de la autopercepción*: ni los hermanos Perdomo —el principal de los cuales carece, como se sabe, de nombre propio— ni los personajes narradores femeninos en *El caserón* presumen de un conocimiento cabal de sus personales universos. Ni ideologías cerradas, ni geométricidad de trazado estructural impoluto, ni organización aristotélica de la acción: son novelas que, por una parte, exigen la colaboración activa del lector —un lector que no es ya el de Cortázar, *lector macho*, sino el lector posmoderno, que debe mirar por los dos géneros y no solo por uno, como atestiguan *El caserón* y *Una mujer*, pero sobre todo el alto relieve de los personajes femeninos de su *opera omnia*—; por otra parte, nos hablan de un mundo de geometría no euclidiana y de discursos no hegemónicos. Soler Puig se adelantaba más de una década al derrotero futuro del proceso literario cubano. Y sobre todo, lo hacía cuando el discurso cultural asumía implícitamente un estatismo.

El caserón levanta un mundo de incertidumbre para el lector y ello es altamente significativo, puesto que, como el barroco histórico, el neobarroco transhistórico se nutre de la labilidad de las certezas. No llegamos a saber qué tan extensa es la arquitectura de la casona trágica que nos pinta el novelista. Y eso me lleva a pensar en el brillante texto de Benoît Mandelbrot, «*How Long Is the Coast of Britain? Statistical Self-Similarity and Fractional Dimension*» (¿Cuánto mide la costa de Gran Bretaña? Autosimilaridad estadística y dimensión fraccional), en que su autor aborda el tema de las curvas autosimilares o *fractales*. Si Mandelbrot dejó sentado en 1975 —época en que Soler estaba en el apogeo de su creatividad— el concepto, hoy fundamental, de fractalidad, hay que convenir en que el novelista santiaguero, que no sabía nada de eso a nivel científico, estaba trazando simultáneamente un mundo narrativo cuya constante son las entidades y mundos fracturados, irregulares y, claro que sí, enigmáticos. No por casualidad Antonio Benítez Rojo —en *La isla que se repite*— asumió el concepto de fractalidad como esencial para el Caribe. Y esa fractalidad no deja de sugerir una reiteración de incógnitas y arcanos.

Nunca olvidaré la mañana en que el novelista Jorge Luis Hernández me enseñó la casona solitaria y ominosa sobre una loma, en la que se inspiró Soler Puig para *El caserón*. Era desde luego una edificación misteriosa por sí misma, pero la novela que la recrea no procura una mimesis cualquiera: más bien habría que decir que Soler *configuró* su propio edificio, ahora narrativo, con una finalidad muy distinta, que fue la de asociar incertidumbre y fractalidad a un discurso narrativo por completo diferente de lo que se venía practicado entre nosotros, marcado todavía por el eco de la epicidad política —o politiquera, según los autores— de la narrativa testimonial de las décadas del sesenta y el setenta, y de los torpes, tímidos intentos miméticos del realismo maravilloso carpenteriano —cuya imitación en algunas novelas de tono entre mágico y real-socialista, fue de lo más deplorable de los años setenta y ochenta—. Soler no tenía nada que ver con eso. Concienzudo, abstraído por completo en su labor de creación, experimentó intensamente con el lenguaje, para crear un universo narrativo que —muy a contrapelo del discurso crítico-literario al uso de los setentas y aun los ochentas— se regodeaba en la incertidumbre como factor temático profundo. Por eso es capital el pasaje siguiente:

Se anda como en una oscuridad, sin ver las caras; por muchas caras que se miren, no se ve ninguna cara: igual que si se anduviera con los ojos cerrados,

dando tumbos con la gente. Es por la ropa. La ropa es lo que no deja ver a la gente. Si se viviera sin ropas, todo el mundo se vería tal como es, que Rosita se ve Rosita cuando está en el baño, sin nada encima. La ropa tapa y por eso hay que imaginar. Por la ropa son los enredos y la hipocresía.

— Ya tú estás otra vez hablando basura— dice Angelito.

Hay cosas que no se pueden decir, aunque se tengan muy claras en la cabeza, porque las palabras no alcanzan a decirlas. Explicarle a Angelito el asunto de la ropa es tan difícil como explicarle a alguien que nunca ha visto el agua cómo es el agua y sin agua para echársela en las manos para que la vea y la sienta.⁴²⁴

Porque uno de los grandes temas de la narrativa soleriana es, desde luego, otro tópico barroco: el *sfumato* y la derogación de las delimitaciones lineales, la búsqueda del claroscuro pictórico que se convierte en realidad del lenguaje narrativo. Es un epicentro barroco que ni Lezama Lima ni Carpentier trabajaron. Severo Sarduy, en cambio, sí lo hizo, pero desde un tratamiento diferente, mucho más intelectual que sensorial.

La crítica literaria cubana ha venido durmiendo una siesta inacabable desde los difíciles y castrantes años setenta: mucho enfoque tematizado, insistente historicismo —fuentes, contactos, comparaciones—, sociologismo vulgar, pero mientras la ciencia literaria cambiaba de derroteros y de lenguajes. Ciertos intentos de renovación condujeron a un formalismo repetidor de fórmulas metalingüísticas, proyectadas en incoherentes antologías de lecturas de teoría literaria... y muy poco más.

Mientras, la incansable labor de divulgación de Desiderio Navarro ha tenido una imperdonable falta de recepción, incluso en los medios académicos. De modo que no se trata de carencia informativa: es desidia y herencia pesante de un semipositivismo crítico, o lo que prefiero llamar un *interpretacionismo sin asideros*. No es casual que todavía en el presente, cuando un joven crítico se apoya en metalenguajes, criterios científicos y modos distintos de evaluar el proceso literario, enfrente ceños fruncidos, cuando no exclusiones culpables, como si el cambio de las artes —imposible de negar, hasta para el más estrecho de los dogmas— no comportara asimismo una inevitable, necesaria y dialéctica evolución del discurso crítico-literario y crítico artístico en general.

Soler Puig pagó las consecuencias de ese estancamiento de la reflexión crítica nacional. Su voluntad de renovación expresiva lo llevó a adentrarse en un lenguaje narrativo que,

tanto como propio suyo, significaba una concordancia con las transformaciones profundas que se estaban efectuando mundialmente en otros panoramas literarios, inclusive en la antigua Europa socialista. La obra de Soler Puig da testimonio de esa transfiguración inmensa que habría de conducirse en la sensibilidad posmoderna. Él, como nadie en el panorama literario cubano de la época, se atrevió a afirmar, en una alegoría formidable y certera, el inminente cambio inevitable: «Las cosas se están derritiendo y nadie se da cuenta porque todo lo que se derrite mantiene la apariencia, que la apariencia es la cáscara de las cosas y las cosas son los hombres y los animales y los muebles [...]».⁴²⁵

Es hora de reconstituir de manera cabal la dimensión de Soler Puig en la literatura nacional. Su insistencia en la complejidad de la estructura y el punto de vista narrativos son los cimientos de una renovación (neo)barroca de ancho aliento, que por una parte resultó la continuación de los caminos transformadores de Lezama Lima, Novás Calvo y Carpentier en la narrativa, continuación, pues, del espléndido barroco insular, pero, por otra parte, es un puente cabal también con el neobarroco de la obra, tan ignorada entre nosotros, de ese extraordinario polígrafo que fue Severo Sarduy.

Muchos más elementos del neobarroco posmoderno pueden ser calibrados en la narrativa de este escritor que llega a su centenario sin que hayamos logrado reconocerle la importancia capital que tuvo como renovador. Su gusto por la imprecisión, tan fuerte en *El pan dormido* y *El caserón*, pero también en *Un mundo de cosas* —¿cuál es la realidad efectiva en esta última novela? ¿el dolor finisecular, la explotación del primer medio siglo XX, la invalidez posterior del ejecutante del *sujet* sometido a una semiparálisis, a una evocación sin otro fruto que la admonición?—. Esta última gran novela del autor juega a una peculiar distopía, que obliga al lector a reacomodar continuamente la perspectiva, perdido en un inmenso espacio neobarroco que es el de la historia misma de su cultura.

En una época en que el canon —artificial si los hay— simetría, nitidez, claridad de mensaje, pronósticos confiados de futuro, Soler se atrevió a regodearse en la oscuridad temática, la imprecisión de perfiles, el humorismo criollo —que él aprendió de Lezama y que no es risa, sino reflexión adensada— sobre los valores negativos, la entropía, el laberinto de una vida que, en efecto, puede en cualquier momento derretirse.

Neobarroco, insomne, tallador incansable de su propio lenguaje, tanto como su extraña, irregular, poderosa narrativa, él mismo encarnó una imagen del ser cubano esencial. Al igual que su tremenda estatura neobarroca, parigual a la de su admirado Lezama Lima, esa cubanía de su ser y su angustia vital constituye su más viviente legado.

Leyendo las cartas de Gaspar Betancourt, *El lugareño*

Alguna vez leí, en un estudio sobre la correspondencia de Marco Tulio Cicerón, que el género epistolar era el más difícil de toda la creación literaria. La razón aducida era simple: es más difícil interesar, atraer e incluso encantar a una persona específica, que a un público lector anónimo. De aquí la importancia de asomarse, siquiera con brevedad, a los fascinantes textos epistolográficos de Gaspar Betancourt Cisneros dirigidos a José Antonio Saco, por lo que revelan tanto sobre el remitente y el destinatario, como sobre la situación de Cuba en los años que preceden a la Guerra de los Diez Años.

El Lugareño, cuyo sesquicentenario de muerte debiéramos conmemorar este año con mucho más relieve del que hasta el momento percibo en este complejo año de 2016, solo puede ser con justicia valorado si examinamos su pensamiento *en su devenir*, sin parcializarnos en una u otra etapa de su evolución ideológica. Hay que reconocer que mucho de la injusta sombra en que ha permanecido el ilustre camagüeyano se debe a la esquemática parcelación que se ha venido haciendo de su trayectoria, una mirada crítica parcializada que se ha fijado solamente en sus años como anexionista, olvidando que, en realidad, el itinerario de su existencia como cubano se inició precisamente como independentista, y precisamente como independentista concluyó su vida. Vidal Morales lo valoró en alto grado, al punto que escribió sobre él:

Era, como decía José de la Luz y Caballero, un patriota a toda prueba, todo hidalguía y buena intención: de los que nunca estuvieron conformes con la dominación española: de los que jamás confiaron ni hicieron caso de promesas de reformas y se burlaba de los que algo esperaban de ellas, demostrando la entereza de sus convicciones hasta en el delirio de su agonía, en que rechazaba la sombra de España, a la que se imaginaba ver ahogando á Cuba, y apostrofándola energicamente exclamaba: ¡vete! ¡vete!⁴²⁶

Es imprescindible traer a colación un juicio de José Martí publicado en *Patria* el 2 de octubre de 1894 sobre Salvador Cisneros Betancourt, llamado coloquialmente *Tina*, quien no debe ser confundido con su homónimo Salvador Cisneros Betancourt, marqués de Santa Lucía, que ni siquiera fuese pariente cercano suyo, a pesar de la coincidencia de apellidos; en cambio, era familiar muy próximo suyo Gaspar Cisneros Betancourt.

Esa coincidencia antroponímica con el marqués motivó que se lo llamara coloquialmente por el nombre pila de su madre:

[...] dada la identidad de nombres, solían aplicarle [Nota de L. A. A.: *según hábito muy extendido en toda Cuba incluso hasta la década del ochenta del siglo XX*], el mote que le daban a su madre (Tina), de modo que cuando alguien hablaba de Salvador Cisneros *Tina*, sabían que todos que aludía al hijo de Tina, y no al Marqués.⁴²⁷

En ese obituario sobre el destacadísimo patriota Salvador Cisneros *Tina*, una referencia colateral a *El Lugareño* que escribe Martí constituye un mentís cabal para todos los que han querido, en lamentable y mezquino esfuerzo, restarle dignidad a la estatura independentista de Gaspar Betancourt:

Aun viven, aun habrán renovado la promesa al borde de su fosa —porque no basta vivir en el destierro para curarle a la patria la desventura— los que con él, en tiempo de hombres, conspiraron al lado de Gaspar Betancourt. Ellos dieron con el remedio de la deshonra de todos, que ha sido siempre el sacrificio de alguno.⁴²⁸

¿Quién podría cuestionarle a José Martí esta valoración excelente sobre *El Lugareño*?

Ya en el siglo XX un historiador tan ilustre y confiable como Emilio Roig de Leuchsenring insistía en una cuestión esencial relacionada con la formación primera de Betancourt Cisneros:

A los 19 años de edad se dirigió a los Estados Unidos. No volvería a Cuba hasta doce años más tarde. [...]. En la nación americana puede decirse, con palabras de Luz y Caballero, que templó el alma para las luchas de la vida y recibió las lecciones fundamentales que lo armarían para toda su vida de cruzado de la libertad y del decoro de su patria y sus compatriotas, pues en Filadelfia y en las tertulias de su pariente Bernabé Sánchez, conoció las ideas —«oía, aprendía y callaba»— de José Antonio Miralla, Vicente Rocafuerte, Manuel Vidaurre y José Antonio Saco, precursores y apóstoles de la transformación política, social y cultural de la gran patria americana, cuyas doctrinas y pronunciamientos habían de dejar en el corazón y el cerebro del joven camagüeyano imborrables huellas, formando su personalidad de patriota revolucionario.⁴²⁹

Roig de Leuchsenring, acendrado defensor de la identidad cultural y la independencia orgánica de Cuba, no hubiera escrito esas palabras en 1962 —ya en su plena y final madurez de pensador— si no hubiera podido examinar con minuciosidad la evolución de *El Lugareño*. Por eso no deja de señalar una cuestión sobre la cual el esquematismo que ha tildado con ligereza a Betancourt Cisneros como «anexionista», sin tener en cuenta la evolución de su pensamiento. Me refiero a su participación en gestiones realizadas por un grupo de independentistas cerca de Simón Bolívar para recabar su apoyo a la independencia política de la isla.⁴³⁰ Nos recuerda Roig de Leuchsenring que *El Lugareño*: «En 1823 integró, con Miralla, Fructuoso del Castillo, José R. Betancourt, José Agustín Arango y José Aniceto Iznaga, la delegación encargada de visitar al Libertador Bolívar en demanda de apoyo para la libertad de Cuba».⁴³¹ La desalentadora respuesta de Bolívar a la delegación cubana es también recordada por Roig de Leuchsenring. El Libertador les habría contestado: «No podemos chocar con el Gobierno de los Estados Unidos, quien, unido al de Inglaterra, está empeñado en mantener la autoridad de España en las islas de Cuba y Puerto Rico».⁴³² Estas palabras reflejaban una situación objetiva en relación con la política de ambas potencias en el Caribe y en relación con España.

El Caribe durante los siglos XVI, XVII y XVIII había sido una zona peculiar en la que, en ocasiones, se había microlocalizado y aun solventado las contradicciones entre las grandes potencias europeas y se diría que estas pretendían mantener allí ese *status quo*. Creo que no puede desatenderse el efecto que esa objeción de Bolívar debió de haber causado en el joven príncipeño.

Por otra parte, es fácil comprender que para el joven Betancourt, si el Libertador, figura cimera del independentismo latinoamericano, se reconocía incapaz de ayudar a la voluntad libertaria de los cubanos, había que buscar otro camino para deshacerse del horror de la colonia. Lo verdaderamente negativo hubiera sido que Betancourt renunciara por completo a toda aspiración de mejorar el destino de su patria. Y eso era imposible para *El Lugareño* no ya desde el punto de vista ideológico, sino sobre todo desde el de su noble personalidad. Benigno Vázquez Rodríguez capta muy bien este ángulo de la cuestión al señalar: «Espíritu progresista y generoso, ante el estado de indefensión y de incultura en que se debaten sus paisanos, siente en lo más hondo de su corazón el sincero y desinteresado anhelo de remediar su situación [...]».⁴³³

Pero el activismo social y el espejismo anexionista resultaron salidas insuficientes para su compromiso con la sociedad cubana. Una carta suya desde Nueva York a Saco, del 30 de agosto de 1848, nos muestra a *El Lugareño* detallándole a aquel argumento que a su juicio podrían explicar la tendencia anexionista en ese momento:

Pero tú sabes lo que es un Gobierno y cómo debe y puede presentarse el de los Estados Unidos. Se asegura que están dadas las instrucciones al Ministro [*Nota: se refiere al embajador norteamericano en Madrid, Mr. Saunders*] americano para entablar las negociaciones de *compra pacífica* de la Isla. Las razones, los fundamentos no te pueden ser desconocidos. Cuba es necesaria a la conservación de los Estados del Sur; Cuba está en riesgo de caer en manos de los ingleses; Cuba corre el riesgo de una revolución de los blancos o de los criollos disgustados con su gobierno y maltratados y estafados hasta la médula de los huesos; o de otra revolución de los negros, procedentes ya de las sugerencias inglesas, ya del ejemplo de las Colonias vecinas, ya del aumento de negros que constantemente se introducen siendo público y notorio que está reorganizada la sociedad negrera a cuya cabeza figura la Duquesa de Rianzares [*nota: sic en vez de la duquesa de Riánsares, María Cristina de Borbón-Sicilia, madre de la reina Isabel II*] y su hechura Roncali para traer 10,000 etíopes [*sic*] del Brasil. Todas estas razones y hechos parece que inducen al gobierno de los Estados Unidos a tomar cartas en el proyecto de anexión por compra; y a mí no me queda duda de que si no les venden, emplearán otros medios.⁴³⁴

Pero su postura anexionista, asumida por sucedáneo de un independentismo considerado en un momento dado como imposible, era actitud influida asimismo por el miedo al negro y al mestizaje que marcó a las clases dominantes de la isla durante las primeras décadas del siglo, habría de ser superado. Betancourt lo trasluce nítidamente en esa misma carta a Saco, en que expresa que quiere:

[...] anexión para tener un apoyo fuerte contra la Europa y contra nosotros mismos que al cabo, Saco mío, españoles somos, y españoles seremos engendraditos y cagaditos por ellos, oliendo a guachinangos, zambos, gauchos [...] ¡Qué dolor, Saco mío! ¡Qué semilla! ¡Oh! por Dios, hombre: no me digas que deseas para tu país esa *nacionalidad*! ¡No, hombre! Dame turcos, árabes, rusos; dame demonios, pero no me des el producto de españoles, congos,

mandingas y hoy (pero por fortuna frustrado ya el proyecto) malayos para completar el mosaico de población, ideas, costumbres, instituciones, hábitos y sentimientos de hombres esclavos, degenerados y que cantan y ríen al son de las cadenas; que toleran su propia degradación y se postran envilecidos ante sus señores!⁴³⁵

Esta actitud, sin embargo, habría de ser dejada atrás por Betancourt. Otra carta a Saco, del 19 de octubre de 1848, después de haber recibido una misiva de Saco en respuesta a la anteriormente citada, pone de manifiesto su convicción de que la esclavitud debe ser abolida.⁴³⁶

Entre otros historiadores, Benigno Vázquez Rodríguez consigna: «En 1861 regresa nuevamente a La Habana, reconociendo honradamente el error y el fracaso del ideal anexionista».⁴³⁷

Por otra parte, vivió un tiempo en que los debates ideológicos en Cuba estaban más que enturbiados por una polarización esquemática, conducente a la desunión; él mismo escribió sobre el ambiente insular: «ni aun racionalmente se puede hablar, porque o lo bautizan a uno de insurgente o de abolicionista, que hoy es peor que insurgente».⁴³⁸

En efecto, las opiniones se encrespaban sobre todo en relación con el asunto capital de la abolición de la esclavitud, que había llevado a algunos a asumir una postura ético-social de gravísimas consecuencias, descrita como sigue por *El Lugareño*: «hoy es delito tener y hasta manifestar compasión de los esclavos: la humanidad y el buen trato, nada de esto se puede recomendar en el día porque son sinónimos de abolicionismo».⁴³⁹

Es solo una pincelada del autor, pero no puede negarse que es sobrecogedora: la ética social es un componente de la columna vertebral de toda sociedad, más aun de una que se encontraba en el terrible trance de su nacimiento como nación. Recuérdese que uno de los aspectos más deslumbrantes del pensamiento del P. Félix Varela, de José de la Luz y Caballero y de José Martí Varona es su reflexión enfática sobre los valores de la sociedad cubana. En este sentido, las cartas y el periodismo de Betancourt Cisneros se enfocan, una y otra vez, sobre la eticidad social imprescindible para que Cuba alcanzase su destino histórico. Por eso Roig de Leuchsenring, al valorar el conjunto de las ideas y la obra de *El Lugareño*, declaraba con incuestionable certeza:

Como Varela también, sin desdeñar la labor regeneradora mediante la educación y el mejoramiento material colectivo, pensó, mantuvo y practicó que la revolución era el medio único de que los cubanos lograran extirpar los graves males que padecían bajo el dominio español.

[...]. En octubre del año 1856 [*El Lugareño*] afirma, ratificando solemnemente las finalidades de la revolución que ha propugnado y propugna: «La libertad de Cuba y su completa independencia son el único objeto de nuestra Revolución».⁴⁴⁰

No podía esperarse otra cosa de un historiador de la fuerza y la perspectiva ética de Roig de Leuchsenring: no se detiene en el árbol, sino que examina el bosque, amplio y bien enraizado en la axiología social, de las ideas de *El Lugareño*. Por eso agrega una cuestión fundamental que hemos venido olvidando y que ha influido quizás en el silencio sobre *El Lugareño*, incluso en este sesquicentenario:

Con estas declaraciones, *El Lugareño* abjura totalmente de los empeños anexionistas a que le llevaron los fracasos de las conspiraciones independentistas de los Soles y Rayos de Bolívar, de la Gran Legión del Águila Negra y de la Mina de la Rosa Cubana, y también la dolorosa perspectiva de continuar bajo el intolerable despotismo español y el espejismo con que seducía a muchos cubanos el ambiente de libertad y democracia que se respiraba en los Estados de la Unión norteamericana.⁴⁴¹

De acuerdo con este punto de vista esencial, el prócer camagüeyano —hayan sido las que fueren sus transitorias veleidades anexionistas— culminó su vida en clara y firme posición de *independentista*. Las cartas dirigidas por él a José Antonio Saco —indolegable partidario de la autodeterminación de la isla— son documentos que evidencian el proceso mismo de maduración política que llevó a Gaspar Betancourt a abrazar finalmente las posturas de Saco.

Entre las muchas zonas de nuestra cultura que permanecen aun sin investigar, se encuentra el lenguaje coloquial cubano en el siglo XIX: ese es el primer valor de las cartas de *El Lugareño*, quien, firmando *Narizotas*, se dirige siempre a su amigo *Saquete* con un lenguaje matizado de sabrosísimos coloquialismos insulares: «Saquete mío: Con el placer que siempre he recibido tu gratísima, fecha en St. Omer a 4 de julio. ¡Qué

babujal tan pinchín! No te morirás del cólera, pero sí del miedo que te trae de Ceca en Meca». ⁴⁴² El expresivo empleo de coloquialismos se combina con la ironía, empleada muy a menudo como ingrediente descriptivo y valorativo en sus comentarios sobre la confusa situación ideológica de Cuba:

¡Así pudiera salvarse nuestra Cuba, Saco mío! Pero aquí [*nota: se refiere a los Estados Unidos*] hay médicos y asistentes leales que atisben, vigilen y apliquen remedios; mientras que los médicos y asistentes de Cuba en vez de remedios suministran el veneno que apresura la muerte. ¡Qué dolor, Saco! Cuba no muere de la enfermedad; muere asesinada por médicos y asistentes. Pregunta si no, cómo ha sido el combate reciente entre un buque inglés y tres negreros sobre las costas de tu tierra: pregunta cuántas expediciones han salido y se preparan a salir para África, por la Compañía negrera de la [sic] Habana a cuya cabeza está la madre de la Soberana de España y ama de la Colonia de Cuba; pregunta con qué engordan el riñón los Capitanes Generales, todos los empleados, todos los españoles, en fin, nuestros amorosos padres; y pregunta de qué modo y por qué medios se proponen conservar la posesión de Cuba, y el derecho de gobernarnos sin condiciones y estafarnos sin caridad ni medida. ⁴⁴³

Sus cartas al compinche queridísimo, jalonadas de un fino lenguaje reflexivo, sereno y, por momentos, majestuoso, son testimonio imprescindible para un estudio, aun por hacerse integralmente, sobre la norma lingüística nacional en esa centuria. Pero esto no derivaba de una estrecha manera personal de expresarse ni mucho menos de una vulgaridad inconsciente. Muy al contrario, su afición por el lenguaje popular cubano en su periodismo y varias de sus cartas derivaba de una voluntad ética expresamente declarada:

Quiero que al leer *El Lugareño* entiendan que habla *un lugareño*. [...] Bajo el nombre de *El Lugareño* ¿qué esperáis encontrar? *Un lugareño*. Pues no es engaño; acaso hallaréis un mocito bobalicón, *guanguero*, bullabulla, echador de *roncas* como un andaluz, y llorón como hijo de vieja, que regaña como marido, suplica como amante, que os tiende lacitos aquí y allí, y os descubre los lazos que os tienden otros, que censura vuestras costumbres, maldice vuestras malas manías y repugna vuestras rutinas ⁴⁴⁴

En su prosa más apasionada —la de epístolas y la del periodismo— *habla como uno más*, para advertir y criticar desde el *lenguaje de todos*. Su interés funcional —y sobre todo patriótico— por el lenguaje coloquial se había iniciado incluso antes de crear su imagen de *El Lugareño*. Ello no excluía un dominio cabal del idioma, como cuando — en carta del 19 de marzo de 1850— le dice a Saco: «Pero escíbeme algo de esa gran República y de su Presidente con ínfulas de Emperador»,⁴⁴⁵ irónica y elegante frase con la que evidencia que intuye ya el golpe de estado en la II República francesa y la conversión de su presidente en el emperador Napoleón III. Lo curioso es que seguidamente *Narizotas* regresa al tono coloquial, que resulta no meramente irónico, sino sobre todo sarcástico:

[...] y échale una zancadilla al Pirineo y llévale algún diente de caimán o brujería de las que gastan en el Bayamo para enfechizar a la gente, al niño Paco 1º, o como se llame el niño que ha de parar Isabelilla para redención de cubanos, según dicen y esperan en nuestra tierra, que nos redimirán y montearán como cabras descarriadas que son las que el buen pastor trata de traer al redil, pues que las otras están seguras. ¿Qué dices? ¿Te meterás en el corral? [nota: *feroz alusión al esperado nacimiento de un heredero de la reina Isabel II y de su marido, Francisco, reputado de homosexual por los opositores de la monarquía y a las conocidas infidelidades de ella, cuyos hijos habrían sido procreados por diferentes amantes*].⁴⁴⁶

Su interés por el prosaísmo coloquial se vinculaba directamente con una preocupación ética fundamental. En efecto, el 21 de marzo de 1838 había publicado en la *Gaceta de Puerto Príncipe*, como refiere Emilio Roig de Leuchsenring: «[...] un artículo, *Diálogo de Tío Pepe. Tío Pepe y el Lechuguino* —donde pone de relieve, por boca del rústico montuno que es *Tío Pepe*, la inutilidad de la educación, la cultura y el progreso, si no van acompañados de las virtudes eternas». Betancourt señalaba en dicho artículo por boca de Tío Pepe —encarnación de un típico personaje popular, arraigado en la tradición de la cultura insular— con una afilada ironía con la cual se burla de la cultura sin substancia y sin valores:

Mis hijos son todos caballeros: ni varones ni hembras saben trabajar... ¡Y qué bien me ayudan! Por eso me has encontrado aquí; ofreciéndome varias diligencias y he tenido que venir del campo a agenciarlas personalmente, porque

el mayor de mis hijos está siempre hecho un Pilatos sentenciando las causas fingidas que componen allá en la academia de bachilleres; otro vive y muere en un caramanchel, apuntándole [*sic*] a todos los campanarios y lomas que divisa para calcular sus nimbos y distancias y alturas; otro no hace más que ir y venir al hospital y al camposanto a buscar huesos, diz que para sacar en claro por los chichones y agujeros de las calaveras si los dueños de ellas eran locos o cuerdos, bribones o santos. De mis hijas no digo nada: esta mañana salieron después de almuerzo a buscar *ferronées* y *corcéés* y *quinquées*, que Dios me perdone si éstas no son cosas malas, pues ya es una gracia usar palabras que nadie entiende. La infeliz Petronila está más achacosa que yo; y mientras los hijos se ilustran y refinan, no hay quien nos haga una diligencia ni nos traiga una taza de chocolate. ¡Esta es la ilustración del siglo! ¡Estas son las virtudes del siglo!⁴⁴⁷

En dos pinceladas ha descrito aquí uno de los males mayores que aquejaban la ideología de muchos de los criollos en el siglo XIX cubanos, entregados a un tonto mimetismo de modelos culturales extranjeros y entregados a la torcida noción de que el trabajo era una actividad que no correspondía a las personas cultas —postura que todavía Martí critica con dureza, sobre todo en su ensayo *Nuestra América*, cuando caracteriza a este tipo de criollos como *sietemesinos*—.

No fue, pues, un costumbrista superficial, sino reflexivo y con marcada finalidad axiológica: se sirvió de la crítica de costumbres para ayudar a despertar la conciencia regional e insular. Los temas tratados en su correspondencia con el intelectual Saco, por otra parte, son de vital importancia para comprender no ya los hitos, sino sobre todo *los procesos ideológicos* que se desarrollaron en la isla durante la primera y fundamental primera mitad del XIX. Una carta a Saco, del 30 de agosto de 1848, entra de lleno en la polémica suscitada en Cuba y fuera de ella por el decisivo folleto de José Antonio Saco, *Contra la anexión*. Betancourt, en ese momento posicionado —pero de modo menos categórico de lo que se suele suponer— con los anexionistas, le comenta —respeto la ortografía del texto original— a su amigo bayamés:

El partido anexionista de Cuba es mayor de lo que tú allá en tus Parises i Repúblicas europeas te lo figuras. Es mi deber de amigo i hermano de corazón, que por ti Saquete me las tiro i tiraré contra Cristo decirle: que los hombres buenos, que no te ceden en amor a Cuba, ni en honradez, ni en santidad de

principios i de objeto, i que solo quisieran poseer tus vastos conocimientos i tu inflexible lógica, se han indignado contigo al verse clasificados en tus escritos en el número *de los malvados*, o lo son, Saco mío, i se han resentido con tanta más razón cuanto que saben cuánto vale i cuánto pesa una opinión, un fallo, una sentencia de Saco en la estimación de los cubanos.⁴⁴⁸

Las cartas de *El Lugareño* a Saco fueron escritas cuando el camagüeyano aun consideraba el anexionismo como una posición útil para Cuba. A pesar de ello sus cartas sobre el tema permiten apreciar la debilidad de esa tendencia y trazan un panorama de enorme interés sobre las polémicas ideológicas en la isla. Ahora bien, una carta del escritor camagüeyano, fechada en Nueva Orleans, el 8 de junio de 1851, y destinada a José Joaquín Roura, quien obviamente le había escrito en relación con una supuesta solicitud amnistía por parte de *El Lugareño* y la posible devolución de sus enormes propiedades en Cuba. Véase el tono gallardo de Betancourt en su respuesta, que es preciso citar aquí *in extenso* porque pone de manifiesto, plenamente, la hombría de bien de Betancourt y la evolución de su pensamiento en su última etapa:

Ha llegado a mis manos por vía de New York, su atenta carta de 5 de mayo ppdo. en que se sirve V. comunicarme la publicación del R. D. de amnistía de 22 de Marzo último, a virtud del cual se consideraba V. ya legalmente autorizado para comunicarse conmigo como lo deseaba, por el carácter que tenía de administrador de mis bienes.

Muy reconocido a esta atención de parte de V., cumple a mi amistad manifestarle que subsiste en toda su fuerza la causa que me privaba de su correspondencia. El impreso que le acompaño, publicado en esta ciudad el 9 de Mayo, le hará comprender a V. que los que suscribimos ese documento, preferimos la expatriación perpetua a los favores de un gobierno, al cual miramos como al opresor de nuestra patria y usurpador de todos los derechos de nuestros compatriotas.

Desde que me resolví a conspirar contra el Gobierno español, o más bien, contra la dominación de España en Cuba, di por perdidas todas mis propiedades y no he pensado más en recobrarlas sino con la independencia de la Isla y un gobierno propio, libre y digno de la civilización de sus hijos.

[...]

No he dejado de extrañar amigo Roura que V., conociendo mi carácter y mis principios, haya concebido por un momento la idea de que yo podría aceptar un perdón que no he solicitado, y que aceptándolo mejoraría mi bienestar personal; pero no en un ápice la causa a que llevo consagrados 30 años de mi vida. Permítame V. decirle que mis principios, mis convicciones y mi moralidad política ni se sacrificarán jamás a intereses materiales, ni a afecciones de familia, ni de amigos. La causa en cuestión no es mía; es de Cuba y los cubanos, es de un pueblo oprimido y ultrajado por sus propios progenitores, exheredado no solo de sus derechos de españoles, sino hasta de los naturales de hombres y degradado y condenado a la condición de parias políticos o ilotas.⁴⁴⁹

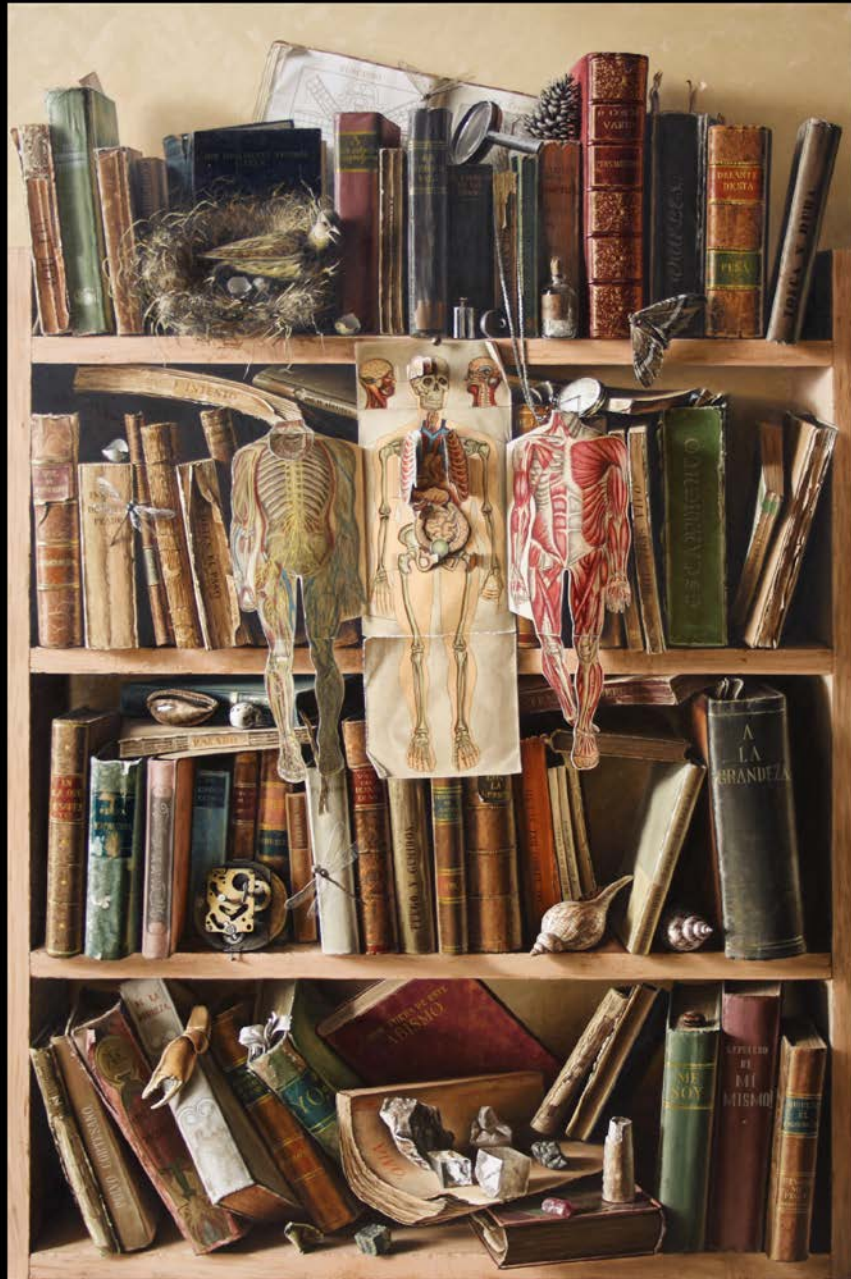
Aquí está, entero, el retrato político definitivo de Betancourt. Otra carta de *El Lugareño*, fechada el 13 de mayo de 1852, dirigida a José L. Alfonso, expresa con claridad la esencia de la trayectoria de *El Lugareño*: «Yo he sido y soy insurgente, rebelde, independiente, anexionista, incorregible y todo lo que se quiera; pero apóstata, no. Ni yo he abjurado de mis principios político-republicanos ni me he separado un solo día del Partido Revolucionario de Cuba [...]».⁴⁵⁰

Y esto, por cierto, es un atinadísimo autorretrato. Empero no es el único que aparece en su epistolario. En esa misma carta a José L. Alfonso, Betancourt declara:

Dice usted «que en 1851 me oyó decir que la revolución de Cuba era necesaria a todo trance, y que agregué estas memorables palabras: *Cuba libre, o aquí fue Cuba*». Me explicaré. Convencido como estoy de que la revolución de Cuba es necesaria, inevitable, y que tiene que atravesar por entre escollos y peligros, creo que es preciso aceptarla con todas sus consecuencias, y una vez lanzados en ella la alternativa es sacarla libre (*Cuba libre*) o hundirnos en sus ruinas (*aquí fue Cuba*). Este es el pensamiento que he querido expresar.⁴⁵¹

Se evidencia un cambio de rumbo en el pensamiento de Betancourt y, sin discusión posible, el inicio del regreso de Betancourt a sus prístinos orígenes independentistas, claramente retomados en el texto de esta carta que todavía algún que otro historiador debiera leer en el centelleante epistolario del camagüeyano. Otros indudables valores tienen estas epístolas, y no es de los menos importantes el modo en que Betancourt describe la Europa que observó durante un viaje a ese continente. Pero, sobre todo, las

cartas del prócer camagüeyano constituyen un panorama general de Cuba en uno de los períodos más difíciles de su historia.



Besmar. *Anatomía de la melancolía* (2008)
100 x 150 cm. Óleo lienzo

SEGUNDA PARTE:

EN TORNO A LA CULTURA

El Caribe no es la polinesia

La cultura caribeña sigue siendo un área de infinitas complejidades, todavía no desentrañadas más allá de una mínima capa epidérmica. Se ha querido en ocasiones atribuir este conocimiento parcial al hecho de que el Caribe, en tanto zona de construcción cultural, es todavía muy joven. Sin embargo, a ese punto de vista que sitúa su prudencia en lo cronológico, puede objetarse que la cuestión esencial para la interpretación de la cultura caribeña no puede determinarse, de manera mecánica, a partir de que la cultura caribeña necesita más tiempo para desarrollarse; el problema, en términos culturales, se vincula sobre todo con el hecho de que su complejidad de componentes es más intensa y numerosa.

Hay que agregar a esto, además, que el micro-universo caribeño, al margen de su corta trayectoria vital en tanto cultura regional, más bien está en riesgo de retraso que en peligro de prematuridad, sobre la cual advertía George Lamming en *Los placeres del exilio*:

Nuestra situación carece profundamente de unidad política y orgullo creativo. No estamos solos, pero somos demasiado pequeños para fomentar una carga tal de caos. Y si no se intenta algo positivo muy pronto, podemos llegar a ser una comunidad aislada de todo lo que en realidad importa en la evolución del siglo XX.⁴⁵²

Uno de los factores de mayor importancia para una comprensión cabal del Caribe, es su profundo carácter fractal⁴⁵³ y el sentido distintivo de una región donde se funden en hirviente transculturación factores provenientes de las más variadas culturas del planeta. Esa amalgama, empero, ha sido también un elemento que, mal observado por ciertos analistas, ha conducido a la búsqueda de identificaciones parciales que, por su mismo carácter, lejos de conjurar, intensifican mucho más la construcción de una imagen disgregada, antes que la organicidad de un rostro integral. En superar este escollo radica uno de los aspectos más deslumbrantes de *El discurso antillano*, de Édouard Glissant, quien, con una clarividencia poco común, percibe la necesidad de una perspectiva culturológica sobre el Caribe: «[...] cualquier intento de formar un grupo de investigación acerca del tema nos parece enraizado en el propio corazón de la

problemática de la investigación en ciencias sociales en las Antillas [...]».⁴⁵⁴ Una de las cuestiones centrales en el enfoque de Glissant, es su distanciamiento de la proliferación de dicotomías que ha marcado por mucho tiempo los estudios del Caribe.⁴⁵⁵ El énfasis en formular problemas en términos dicotómicos un elemento que Mireya Fernández Merino capta muy bien al considerar:

Puede observarse cómo ciertos rasgos distintivos sobre los que se estructura la criollidad tienen sus cimientos en oposiciones como espacio de origen-nuevo espacio, progenitor-descendiente, pureza impureza, superior-inferior, propio-extranjero, aceptación-rechazo, identidad-hibridez. Estas oposiciones caracterizan la retórica alrededor de la cual ha girado el discurso europocentrista.⁴⁵⁶

Además de tales cuestiones que jalonan las reflexiones hermenéuticas sobre la cultura caribeña, la situación se complica porque ella ha recibido también la influencia de una dudosa percepción que —con particular intensidad a partir de la segunda mitad de la pasada centuria— deriva del complejo sistema de mercadeo internacional. Atenazada por variados factores y lastres histórico-sociales —multilingüismo, emigración secular (externa e interna), diversas metrópolis coloniales, diferencias de estatus político, etc., vinculada desde las últimas décadas del siglo XX a mecanismos de internacionalización del turismo, la cultura caribeña sufre un embate que ha introducido un nuevo factor de entropía.

Las consecuencias de todos estos factores afectan, en medida diversa, el grado de problematización de la cultura caribeña. Sobre esto, Édouard Glissant ha señalado una cuestión de gran interés en relación con su Martinica natal, y sus advertencias pueden generalizarse, en grado variables, a buena parte del Caribe:

Martinica no es una isla de la Polinesia. Mucha gente así lo cree y, por su manifiesta reputación, desearía ir en viaje de recreo. Ahí conozco a alguien, dedicado desde siempre a la causa antillana, que afirmaba en broma que los antillanos (se refería a los de lengua francesa) han alcanzado una fase límite de sub-humanidad. Un dirigente político martiniqueño imaginaba, con amarga ironía, que en el año 2100 los turistas serían convidados por publicidad satelital a visitar esta isla y conocer en vivo «lo que era un colonia en siglos pasados».⁴⁵⁷

Glissant enfrenta el problema de la cultura del Caribe desde una perspectiva integradora y, a la vez, abierta a las más diversas perspectivas: *El discurso antillano* es tanto como una propuesta de análisis —tal vez la más orgánica de que se ha dispuesto en muchas décadas—, como un gesto de rescate ante la fragmentación y disolución de la conciencia cultural. Por eso es capaz de abordar ángulos múltiples, de violento dinamismo y actualidad, de los procesos culturales en la región. Uno de ellos, por traer a colación un ejemplo deslumbrante, es su breve, pero punzante consideración acerca del turismo:

Los martiniqueños están convencidos de que las turistas desembarcan masivamente con miras a un consumo sexual. Al margen de lo que pueda pensarse acerca de los fundamentos reales de tal aseveración, resulta desconcertante la rapidez con la que se ha arraigado colectivamente y, sobre todo, la intensa satisfacción que provoca, sin contar desde luego las «cacerías», fructíferas o no, que genera. Yo propongo que se discuta si hay en esto un fenómeno increíble de autocosificación, con el cual el ser humano se obrece y se vende como un objeto de consumo.⁴⁵⁸

La cuestión del turismo en el Caribe tiene un enorme alcance. Para las endeble economías de la región, significa una vía de indudable relieve. Como observa Sergio González Rubiera: «Para la región del Caribe en su conjunto el turismo representa también una gran alternativa de desarrollo económico a partir del surgimiento de nuevas y muy significativas tendencias en el comportamiento y los hábitos de los consumidores».⁴⁵⁹ La orientación en cuanto a explotar el turismo, entraña una problemática más compleja aun en cuanto a la cultura regional. En efecto, uno de los requisitos para ese desarrollo turístico tiene que ver de modo directo con que se mantenga una idiosincrasia cultural: «[...] es vital no solo la preservación de la identidad de cada pueblo y sus costumbres, sino el desarrollo humano desde el punto de vista de la formación, la educación y la conciencia turística».⁴⁶⁰

Dichas ideas de González Rubiera, interesantes en sí mismas, expresan un dilema:

hay que salvaguardar una cultura, pero al mismo tiempo hay que desarrollar esta, transformarla de una manera sustancial: Irónicamente, en muchos de los pueblos del Caribe en los que el turismo es el motor fundamental de la economía, se carece de conciencia real y de cultura turística en buena parte de la población.⁴⁶¹

Esta circunstancia exige, entonces, una transformación radical:

Grandes pensadores, ensayistas, politólogos e intelectuales han enunciado que la grandeza de un pueblo estriba en buena medida en los niveles de educación y cultura de sus habitantes. El Caribe tiene que apostar muy fuerte por el enriquecimiento de su gente y su cultura.⁴⁶²

La apertura al turismo, pues, es un factor que agrava aun más la complejidad de la región, cuya entera realidad cultural, incluso, resultaría problemática a los efectos de proyección de una imagen turística tranquilizadora y atractiva.⁴⁶³ La necesidad de educación —referida a cultura turística— advertida por González Rubiera, es por completo válida solo en términos de asumirla preservando la identidad misma. Los riesgos de tergiversación, más aun, de comercio sin escrúpulos destinado a un consumidor foráneo, son muy graves, en particular por su tergiversación interpretativa y por sus clichés; véase la siguiente advertencia de Silvio Torres-Saillant:

El archipiélago y las costas que conforman el cosmos cultural antillano pasaron a verse como zona de obscuridad, de misterios, de frenesí, lugar por excelencia para dar riendas sueltas a las pasiones humanas o para ensayar exploraciones de los recovecos del alma. Los ejemplos abundan [...] En la temporada de primavera del año 2001 la cadena de televisión norteamericana Fox encontró en Belice el escenario apropiado para inaugurar un nuevo *reality show* titulado *Tempation Island*, cuyo eje temático se basaba en poner a prueba la capacidad de las personas de controlar el deseo sexual. La trama consistía en traer a este sensual paisaje tropical a varias parejas que dicen estar comprometidas con relaciones estables, separar a los hombres y las mujeres en áreas distantes los unos de los otros, luego, someterlos a ambos a intensas provocaciones en las que intervienen hembras y machos con cuerpos esculturales en un ambiente de sugerentes bosques, playas, música y aislamiento social.⁴⁶⁴

De modo que el problema de la cultura del Caribe en el siglo XXI no se constriñe a tan solo un problema hermenéutico —¿cómo es? ¿qué límites tiene?, etc.—, sino que aparece marcado por otros ejes principales y, sobre todo, por una necesidad que no es tan solo cognitiva, sino que comporta la necesidad de una acción social. Como ha sabido precisar Glissant, esta misma circunstancia —la obligación de una gestión dinámica—, exige formular la cuestión de otra manera:

La idea de la unidad antillana es una reconquista cultural. Nos vuelve a instalar en la verdad de nuestro ser, milita para nuestra emancipación. Es una idea que no puede ser tomada en cuenta *para nosotros, por otros*: la unidad antillana no puede ser manejada por control remoto.⁴⁶⁵

De aquí la importancia crucial de la introspección para el pensamiento cultural caribeño, vale decir, del análisis de la propia cultura a partir de sus mecanismos internos y no de las estructuras y dispositivos de un sistema eurocéntrico. Un factor que subraya la verdad perogrullesca de que el Caribe no es la Polinesia, es la obsesiva difusión que, en términos de expresión cultural, la ironía ha venido desempeñando en todo el Caribe. A poco que se piense, se trata, en verdad, de una práctica compartida. El choteo cubano, el juego de transfiguración lingüística en el *créole*: son muy diversos los modos de ejercer el trastocamiento esencial, la carnavalización cultura que van anejos a la ironía como estructura socializada. Uno de los primeros en visualizar este hecho fue, desde luego, Franz Fanon:

Jankelevitch ha mostrado que la ironía era una de las formas de la buena conciencia. Es exacto que la ironía en las Antillas es un mecanismo de defensa contra la neurosis. Un antillano, principalmente un intelectual, que no se oriente sobre el plano de la ironía, descubre su negritud. Así pues, mientras que en Europa la ironía protege de la angustia existencia, en la Martinica protege de una toma de conciencia de la negritud. La misión consiste en desplazar el problema, en colocar lo contingente en su lugar y en dejar al martiniqueño la elección de los valores supremos. Se ve todo lo que podría decirse si enfrentáramos esta situación a partir de las etapas kierkegaardianas. Se ve también que un estudio de la ironía en las Antillas es capital para la sociología de esta región. La agresividad, casi siempre, resulta allí amortiguada por la ironía.⁴⁶⁶

La ironía puede y debe ser subsumida en una categoría mayor: el Desvío. Glissant, al establecer esta noción, la enfoca desde una perspectiva generalizadora, que convierte el Desvío en una manifestación de la resistencia de las poblaciones humildes que resultan sometidas al brutal poderío colonial en todo el Caribe, y también como un mecanismo de auto-defensa que en algunos aspectos permite recordar la carnavalización. Glissant, que apunta al pasar que «La lengua creol es la primera geografía del Desvío y solo en Haití ha escapado a esta finalidad originaria»,⁴⁶⁷ añade de inmediato:

Michel Benamou sugería la hipótesis [...] de una irrisión sistematizada: el esclavo confisca el lenguaje impuesto por el amo, lenguaje simplificado, apropiado para las exigencias del trabajo (un hablar a lo «yo Tarzán, tú Jane») y lo lleva al extremo de la simplificación. Tú quieres reducirme al tartamudeo, yo voy a sistematizar el tartamudeo, ya veremos si logras entender.⁴⁶⁸

La técnica del desvío cultural, en tanto dispositivo impalpable de toda una región, forma parte de los varios panoramas superpuestos que Glissant propone sobre el Caribe. La simultaneidad de organicidad fractal y polivalencias culturales —«esta realidad cultural ha sido activada y al mismo tiempo fraccionada»⁴⁶⁹—, en su criterio, ha provocado que «[...] el pueblo antillano no vincule el conocimiento de su país a una datación —incluso mitificada— del país, y así la naturaleza y la cultura no han formado para él ese todo dialéctico de donde un pueblo saca el argumento de su conciencia».⁴⁷⁰ ¿Cómo enfrentar este caos? Más que fórmulas de rápida aplicación, Glissant nos entrega una interpretación, a la vez poética y pragmática, de la cultura caribeña.

Precisamente su resumen de hitos y factores de la identidad regional, ponen de manifiesto una capacidad posiblemente única de captar tanto lo esencial de las palabras susurradas en los barracones del esclavo, como el agónico bregar del intelectual antillano, sumergido en la búsqueda de lo que Glissant denomina *la transparencia de lo universal*, las trampas del folclor, los embelecocos de la legitimidad lingüística.

De todos estos y otros factores de la convulsa, cuando no desfalleciente cultura caribeña, Glissant subraya la necesidad de una percepción desde dentro de nuestras realidades. Cuaderno de bitácora de una gran aventura intelectual, *El discurso antillano* es, también, una prodigiosa prueba de la existencia efectiva de estas islas y su cultura, así como una gallarda profesión en su realidad cabal, su negativa iniciadora del libro — «Martinica no es una isla de la Polinesia»⁴⁷¹— a ser un mero correlato, una Polinesia sin raíces en la América a la cual pertenece y aporta un sello final y perentorio.

Bicentenario americano: acotaciones interculturales

Una de las cuestiones más complejas que, para una historia de la América hispánica, entraña la independencia continental, tiene que ver directamente con el modo esquemático desde el cual se ha venido valorando el devenir de su cultura, sometida a una crítica eurocéntrica y, por tanto, en buena medida desenfocada. La independencia significa, también en la esfera cultural, un desgajamiento que no puede medirse desde patrones preconcebidos del Viejo Continente.

En el terreno de la creación artística, no puede suscribirse la idea, extendida, sin embargo, de una supuesta correspondencia entre los polos estéticos europeos y los del mundo colonial hispánico. Mientras Europa ve urgir, de modo casi simultáneo —y en todo caso traslapado, pues es muy difícil delimitar sus ortos y consolidación respectivos a lo largo del siglo XVI— nada menos que tres grandes modalidades expresivas —renacimiento, manierismo y barroco—, que aparentan sucederse en un trazo temporal que no es rectilíneo, sino espiriforme, para luego, cuando el barroco histórico se vuelve exánime y formalista en Europa, desembocar en los rejuegos irónicos de *El siglo de las Luces* con un rococó más angustiado, en lo mejor de su impronta plástica —Watteau—, así como en la tormentosa búsqueda de nuevas direcciones para las ciencias, la política, la economía, la educación y la filosofía.

La realidad del arte de los diversos virreinos americanos no coincide, ni en su apariencia fenoménica, su esencia idiosincrásica y su expresión artística, con los simultáneos derroteros europeos, por más que la influencia de ellos sobre América sean por completo innegables.

En nuestra América el renacimiento existe de una manera peculiar, en la cual, si bien por una parte se realizan determinados esquemas europeos —la ciudad de trazado racional en damero, el ascenso, a veces obsesivo o caricaturesco, de la mentalidad legalista que acompaña el desarrollo creciente de la burguesía y marca el espíritu impracticable de las Leyes de Indias—, por otra el paulatino, pero indetenible proceso de transculturación en el que confluyen, de manera diversa, culturas tan diversas como las amerindias, la española y las africanas, aporta desde muy temprano un sello de diversidad que va señalando en forma primero subterránea y luego palpable la dirección

de la independencia. Sí, sobre todo a partir del siglo de Sor Juana Inés de la Cruz y de Carlos Sigüenza y Góngora empieza a modelarse los ejes secretos de una mentalidad cultural marcada por aspiraciones difusas de un Renacimiento incompleto en España — incluso en la del Cardenal Cisneros—. Se infiltran impalpablemente desde la fundación del imperio español modos de mirar que son la resultante del choque diverso de los patrones originales de cada una de las culturas interactuantes en el continente nuevo. Por eso el Manierismo no tuvo sitio cabal entre nosotros. La lucha por la supervivencia no daba pie a la angustia indecisa del claro-oscuro.

Es el barroco el marco de paradigmas estéticos en el cual pueden fundirse, con energía expresiva extraordinaria, el barroco jesuítico y el polimorfismo de las culturas amerindias más desarrolladas en México y Perú. El barroco de Indias, por tanto, llena tanto el siglo XVII como el XVIII y actúa también, casi de inmediato, sobre la metrópoli, que acoge danzas, tipos humanos — que habrán de ser fundamentales en la literatura y el teatro españoles, como el indiano, mientras que el pícaro, eje vital de la novelística peninsular, muy a menudo concluye su peripecia enfilando sus pasos hacia la cornucopia americana—. Será en América, y no en España, donde se acrisole, en una resultante artística unitiva y deslumbrante, la estéril rivalidad del conceptismo y el culteranismo hispánicos.

Con Sor Juana Inés y con Sigüenza y Góngora aparece un barroco de relumbre americano, abierto al ansia de conocimiento en muchas de sus páginas más estremecidas —«Primero sueño»—, e integrador primero de matices amerindios y africanos a la expresión de estirpe peninsular. Por ello, esta primera modalidad del arte hispanoamericano perduró más, y mostró luminosa energía aun en el siglo XVIII, que el barroco histórico de la península.

El Siglo de las Luces, que en España supone una nueva oleada de aportaciones, influencias e interrogantes —integradas de manera difusa a lo que habría de ser simiente de los intentos de transformación política y económica de la esperpéntica España del siglo XIX—. Estos influjos provenían de una cultura francesa que, desde la Edad Media, había sostenido un intermitente, pero fecundo diálogo con la cultura española. La nueva oleada francesa sobre la metrópoli impulsa ciertas pulsaciones políticas, económicas y educacionales en América, con una intensidad muy específica. Si el impacto de las ideas francesas —colbertismo, absolutismo, iluminismo— resultó todavía poco decisiva en

una España muy debilitada por la decadencia hechizada del último monarca habsburgués, ¿cómo no había de ser aun más débil en una América donde el barroco era todavía muscular y soberbio en las obras de Kondori y del Aleijadinho, o en la consolidación de una arquitectura religiosa en la cual, de una manera *sui generis*, triunfaba un estilo barroco jesuítico que aceptaba enraizarse en las fuentes nutricias del paisaje natural y cultural americano?

Y, sin embargo, la inminente independencia produce, aun antes de 1810, un repliegue de lo barroco en nuestras tierras. Así, la novela picaresca, que reverdece en América y aporta matices tangibles en *Don Catrín de la Fachenda* y en *Periquillo Sarniento*, los intentos de componer ópera italianizante y rococó en la Nueva España, la efervescencia danzaria que había exportado a España y al resto de Europa bailes diversos — considerados, en particular en el siglo XVII, como lascivos, razón por la cual hicieron furor—, la arquitectura transculturada en que empiezan a filtrarse, con sobrada timidez, algunos perfiles neoclásicos, desfallecen muy rápido, incluso antes de que estalle el ímpetu libertario de las gestas independentistas.

La transformación del arte en el imperio español, la aparente paralización de un barroco de Indias dos veces secular, proviene de un impacto sobre una esfera interconexa: desde la política y la economía se quebranta la sensualidad intercultural, el sentido laberíntico del espacio, la búsqueda de proliferación de las percepciones sensoriales en la imagen artística. Andrés Bello escribe poemas que, como en la magna silva dedicada a la agricultura en Hispanoamérica, acusan la prioridad que el ambiente cultural americano previo a la independencia concede a la reflexión comprometida con su realidad continental.

El impacto de la política ilustrada española en América —cuyo clímax se alcanza con el gobierno de Carlos III—, con su recrudescimiento de un autoritarismo político, tanto de la metrópoli como de sus mecanismos de dominio colonial, tan diferentes de la relativa flexibilidad —consecuencia americana de la mentalidad hispánica signada por la frase «La ley se acata, pero no se cumple»—, conduce a la larga, a un desplazamiento de los modelos culturales, en particular de los que de manera directa tenían que ver con el arte. Bello traduce a Delille y a otros muchos franceses cuya resonancia remite a una estética neoclásica. El Presbítero Félix Varela lee ensimismado a Destutt de Tracy, filósofo menor del siglo iluminado, pero que acuña un término que tendrá una arriscada

trayectoria hasta el presente. Y, sin embargo, Servando Teresa de Mier, impulsor del separatismo americano, mantiene nexos profundos con el siglo XVII, jansenismo incluido.

El predominio dos veces secular de un barroco hibridado y genial parecía tocar a su fin en tierra americana, y en esta aparente renuncia a lo que, en el terreno de la cultura, había sido la marca primera de hibridación necesaria hacia una independencia expresiva, parecía deberse a la apertura de lo hispánico hacia la cultura francesa. En realidad, constituía, en América, una especie de intuición preindependentista sobre la conveniencia de disponer de una opción cultural alternativa frente a una metrópoli desfalleciente.

Nótese que este «afrancesamiento» americano —que será luego ferozmente censurado a Julián del Casal o a Rubén Darío— será el primero de una serie significativa que habrá de jalonar —acompañada por múltiples y apasionados embates críticos— la producción artística continental a lo largo de los siglos XIX y XX: luego del influjo francés sobre el pensamiento americano de la época preindependentista y del período inmediato a las gestas libertarias de América, los ecos románticos de Francia —en particular de Víctor Hugo— marcarán nuestra expresión literaria, musical, plástica y aun, pero en menor medida, danzaría —por la vía de la contradanza y el vals, por ejemplo, para no hablar de una especificidad como la tumba francesa—; luego, la eclosión modernista, más tarde, el impacto de zonas de la vanguardia como el surrealismo, más perceptible en numerosas revistas literarias, como *Sur*; incluso un crítico como Leo Pollman llegó a relacionar en ciertos aspectos el *nouveau roman* y el *boom* latinoamericano.

Una acusación tantas veces repetidas por una crítica ciegamente defensora de una entelequia artística como «lo autóctono» —tan poco sostenible en un continente de inabarcable e intensísima transculturación— resulta a la vez sospechosa y significativa. Las décadas que preceden a las diversas gestas emancipadoras cuyos bicentenarios se conmemoran en este 2010, significan una voluntad de insertar, en el tronco pluridimensional de la cultura continental, un universo de experiencias, percepciones y prácticas artísticas, en la medida en que fuesen capaces de fecundar la expresión americana. Sería por completo incoherente, desde una elemental lógica de la cultura como macrosistema de comunicación, que la América que se preparaba a conquistar su independencia política, tratase de hacerlo desde una renuncia y un enclaustramiento. La

realidad es muy otra: los textos culturales previos a 1810, y los directamente enmarcados en la independencia, son documentos que han ido convirtiéndose en monumentos fundamentales de nuestra cultura, incluso en algunas de las páginas más desatinadas, en apariencia, de Servando Teresa de Mier, empeñado en dotar a América de una hagiografía delirante como la del San Tomé predicador precolombino.

Los textos culturales hispanoamericanos inmediatos a la independencia que se apartan de los cánones pacientemente elaborados en los siglos XVI y XVII, lejos de ser síntomas de pérdida de la germinal gestación de una cultura continental, brindan testimonio de una búsqueda del diálogo intercultural y la apertura al universo necesarios para consolidar, por obligada operación de contraste y enriquecimiento, la propia identidad.

Desiderio Navarro: una perspectiva orgánica sobre la cultura

Muy pocos intelectuales cubanos iniciaron su trayectoria profesional tan temprano como Desiderio Navarro (Camagüey, 1948). Si bien entre sus primeras publicaciones nacionales hay que consignar los ensayos «Eros y civilización» (*Unión*, No. 1, marzo de 1969), «Los *mass-media* a la inversa» (*La Gaceta de Cuba*, mayo de 1969) y «POP-ART Inc.» (*Unión*, No. 4, diciembre de 1969), lo cierto es que su extensa obra crítica empieza a gestarse incluso antes, en sus juveniles indagaciones sobre literatura y teatro en su ciudad natal.

Es revelador que, en unos años en que la vida cultural cubana empezaba a orientarse en una dirección más bien unilateral y restrictiva, aquel muchacho, a pesar de ello, se interesara particularmente en una apertura esencial al pensamiento estético y crítico internacional, en consonancia plena con esa actitud cultural que José Martí consignó en términos de injertar el mundo en el tronco de América Latina, precisamente para lograr lo que solo un injerto consigue: la apertura fundamental de la creación y el pensamiento. Navarro se atuvo, desde su primera juventud, a este principio y a la advertencia martiana acerca de que el tronco fundamental había de ser el de nuestra propia cultura.

Creo que pocos tuvieron una percepción tan clara del problema que había formulado Martí como aquel jovencísimo aprendiz de crítico que, desde las páginas del periódico de su provincia, alertaba sobre la necesidad de una perspectiva ancha sobre la creación artística. No es casual, precisamente, que en su madurez lograra integrar un pensamiento crítico de nítida originalidad sobre un problema vital —y tantas veces soslayado— de las culturas de América: el eurocentrismo. Estoy convencido de que un balance fundamental de su labor creadora —como ensayista y crítico, como traductor, como editor, como polemista— radica en la *organicidad* que subyace bajo la aparente variedad de temas abordados. Pues su interés por la teoría literaria, la teoría del arte y su historia, la crítica literaria y de artes plásticas, la culturología, la semiótica, el problema de la recepción artístico-cultural son perspectivas complementarias que convergen en un epicentro reflexivo esencial: la necesidad de un pensamiento axiológico cabal en Cuba y Latinoamérica, como fundamento imprescindible para la defensa de nuestra identidad. Es este un punto esencial en la meditación de Navarro, y resulta por completo coherente con una cuestión de raíz ontológica: no es posible conocer la identidad propia, la

mismidad cabal de una cultura, si no es por la vía de la percepción de las diferencias con los demás sistemas culturales.

Es esta una verdad que ha sido ratificada una y otra veces desde finales del siglo XIX, en que Ferdinand de Saussure estableció el sentido diferencial del valor sígnico. Navarro ha subrayado, pues, en todo el conjunto de su labor intelectual la urgencia de una organicidad crítica en el pensamiento cultural cubano y latinoamericano. *Somos, pues, diferentes, pero sobre la base del contraste y el diálogo intercultural*, no del aislamiento aldeano sobre el cual también advirtiera Martí en el primer párrafo de *Nuestra América*.

Me place apuntar que en tal sentido la obra de Navarro presenta una concordancia tangible con el pensamiento cultural del Apóstol: se trata de una continuidad que no obedece solamente al interés del investigador camagüeyano por la obra literaria del Maestro —recuérdese su brillante estudio de 1997, «De la fosa al sol. Martí y una semiótica del *sujet* más allá del poema»—, sino sobre todo a una comprensión de un reto fundamental de nuestra cultura: la construcción de un discurso crítico sobre sí misma, capaz de trascender los marcos estrictos de la producción artística y cultural, para proyectarse en el sentido último de la modelación de la patria cubana.

Su reconocida capacidad como traductor poliglota (ha traducido del inglés, el francés, el alemán, el italiano, el ruso, el polaco, el húngaro, el checo, el serbio-croata, el eslovaco, el rumano, el búlgaro, el portugués, el esloveno, el holandés, el noruego, el catalán, el macedonio, el ucraniano y el danés) no radica en una autotélica voracidad lingüística, sino en una voluntad consciente de universalidad como factor necesario, precisamente, para confirmar lo más entrañable de nuestra cultura: no se define, insisto en ello, el perfil identitario desde el aldeanismo y la incomunicación. El poliglotismo de Navarro, pues, no es una *causa*, sino un *resultado coherente de su posición ante la cultura* como macrosistema de comunicación e interrelación social. De aquí la importancia cabal de su ensayo «Eurocentrismo y antieurocentrismo en la teoría literaria de la América Latina y de Europa»,⁴⁷² de 1980, en el cual Navarro afirmaba:

Ya en estos momentos es posible y necesario afirmar que en Cuba, en nuestra América, la aplicación *acrítica* a nuestra realidad literaria de teorías, leyes, categorías o simples conceptos elaborados sobre la base exclusiva de las literaturas metropolitanas, no podrá ser más un acto de ingenua «falsa

conciencia», sino solo fruto de una decisión ideológica deliberada, de una «mala conciencia». ⁴⁷³

Por eso el ensayista aborda en su texto una problemática fundamental: la urgencia de una reflexión teórica cabal generada desde nuestro continente y aun desde nuestro país. Navarro, comentando algunas ideas de Fernández Retamar, enfatiza una cuestión de gran relieve intelectual:

Nos referimos al planteamiento de la necesidad de que se elaboren las teorías de las distintas literaturas regionales, zonales e incluso nacionales. Si tal elaboración de teorías particulares se basara no solo en la construcción por inducción, sino también en la contrastación de hipótesis deductivas, no solo en la construcción de nuevas generalizaciones, sino también en la revisión de «viejas» generalizaciones supuestamente válidas también o solo para la literatura particular examinada, ella se hallaría en una íntima y dialéctica relación de enriquecimiento y perfeccionamiento mutuos con la elaboración paralela de la teoría comprobadamente universal. Ella está llamada a lograr que lo específico y lo particular regional, zonal y nacional no queden sin su reflejo en el dominio de la teoría, o sea, a construir algunas de las mediaciones necesarias para la investigación y la crítica de obras literarias concretas. ⁴⁷⁴

La importancia de este ensayo no ha sido suficientemente comprendida en nuestro país, a pesar de que, en este 2015, resulta más vigente que nunca. Navarro examina polémicamente las posiciones del eurocentrismo, tanto teórico como metodológico, pero lo hace con una finalidad que trasciende al tópico mismo, pues su interés mayor está — y de nuevo hay que subrayar su coincidencia con líneas fundamentales del pensamiento martiano, en particular en «El carácter de la *Revista Venezolana*»— en afirmar la necesidad de una teoría literaria latinoamericana, idea esta que, formulada, como ya se apuntó, en 1980, habría de ir desarrollándose con el tiempo y desembocar en una reflexión de más amplio aliento sobre la necesidad de una *teoría de la cultura latinoamericana*, idea implícita en más de un trabajo suyo. Hay que señalar que, mientras en Cuba no se aquilató suficientemente la significación y trascendencia de este ensayo, en cambio obtuvo una determinada resonancia en otras latitudes. Así, por ejemplo, el destacado teórico Dionýz Ďurišin, en su ensayo «El euroccidentocentrismo

y el estudio del proceso interliterario: Sobre la concepción de Desiderio Navarro»,⁴⁷⁵ percibió con nitidez el alcance de la propuesta del ensayista camagüeyano:

En el estudio de Desiderio Navarro vemos una de las primeras tentativas de analizar de manera totalmente consecuente la problemática de los centrismos y resolver así, entre otras, la mencionada tarea de la actual teoría del proceso interliterario.

En este sentido, es preciso valorar altamente su intento de distinguir el eurocentrismo en el plano metodológico y el eurocentrismo en el plano teórico, si bien estos aspectos en muchos casos se interpenetran y a veces se funden. Desde el punto de vista historiográfico es muy valioso el señalamiento de la necesidad de conocer y analizar el material literario de muchas comunidades interliterarias no europeas, como es, por ejemplo, la comunidad de las literaturas latinoamericanas, que recibe una atención especial en su trabajo. Esta exigencia, ciertamente, no puede ser cumplida sin una investigación colectiva más ampliamente concebida. Es valiosa sobre todo porque, por su carácter, es activa y estimula a salvar, mediante una actividad histórico-literaria concreta, un obstáculo que a menudo era concebido como un dilema insoluble del estudio histórico-literario. Así, es preciso subrayar de nuevo la necesidad de la reciprocidad del estudio, tanto de parte de la ciencia literaria «centrista» (en nuestro caso, la europea o la eurooccidental), como también —y hasta tal vez ante todo— desde la posición de las llamadas comunidades periféricas.⁴⁷⁶

Hay que insistir, por otra parte, en que la propuesta de Navarro —y es esto una característica general de su obra— no se apoya meramente en presupuestos teóricos de carácter literario, sino también en una *comprensión general de la ciencia como actividad creadora*, de modo que convoca en su respaldo a figuras tan prestigiosas del pensamiento científico como el argentino Mario Bunge o el polaco Jerzy Topolski. Navarro demuestra así que el tema de una teoría literaria no se reduce al ámbito de la cultura artística, sino que tiene que ver con una percepción científica de la sociedad y, en específico, del pensamiento investigativo en su sentido más lato.

Sin ánimo —ni posibilidades en el espacio de esta publicación— de hacer un balance realmente integral de la ensayística de este autor, quisiera subrayar otra cuestión de no menor trascendencia para el panorama intelectual cubano. Navarro dedicó atención

sostenida (en trabajos publicados entre 1975 y 1984) a los estudios semióticos, que desde la década del sesenta adquirían un reconocido prestigio en el mundo, pero que en Cuba recibieron poca o ninguna atención en los medios universitarios y académicos en general. Recuerdo, por cierto, que hacia 1978, so capa de un curso de Lingüística General, trabajé con mis estudiantes de la Universidad de La Habana las ideas de Umberto Eco y otros semiólogos. Solo décadas más tarde se incluyó la Semiótica como asignatura en la carrera de Letras. Trazo este brevísimo panorama de distanciamiento para que se comprenda mejor el interés, para no decir la osadía, de publicar ensayos que abordaban el enfoque de la cultura de masas o de la propia literatura desde una óptica semiótica bien fundamentada.

Hay que recordar, además, que en la década del setenta y el ochenta los estudios literarios de la Europa del Este había sido en general refractarios a la perspectiva semiótica, a pesar —o quizás por eso mismo— de que ya en el pensamiento de Lev S. Vigotski y en el de Mijail M. Bajtín se hace evidente un marcado interés por la estructura sémica de la comunicación en general y del arte en particular, así como por el significado, la producción y el uso de los signos lingüísticos y no lingüísticos.

Navarro se ocupa de subrayar la presencia de una perspectiva semiótica en lo mejor del pensamiento ruso, y lo hace en un momento (1983) en que en los medios académicos cubanos la semiótica era olímpicamente ignorada, lo cual, desde luego, motivó un grueso desfase entre la producción humanística nacional y la del resto del planeta. Con nitidez el ensayista tomaba el toro por los cuernos y afirmaba:

Solo el proceso de superación del dogmatismo y otros errores del «período del culto a la personalidad» —proceso iniciado, como es sabido, entre 1953 y 1956— hizo posible que, a fines de los años 50 y principios de los 60, renacieran las investigaciones semióticas en los países de la joven comunidad socialista.⁴⁷⁷

No es posible desvincular esta postura crítica de Navarro de sus excelentes traducciones de semiólogos de gran estatura, en particular Iuri Lotman, Boris Uspenski o Janusz Slawinski. Se trata de una coherencia de pensamiento que solo puede comprenderse con un examen orgánico e integrado de la labor del ensayista, el traductor y el editor, que han tenido, durante décadas, una misma finalidad y un punto de vista consonante y orgánico. Esto se hace sumamente tangible cuando se examina, por ejemplo, uno de sus ensayos crítico-literarios más brillantes; me refiero a «Sonido y sentido en Nicolás

Guillén. Contribuciones fonostilísticas»,⁴⁷⁸ el más importante estudio sobre la tan comentada y sin embargo poco estudiada musicalidad en la poesía del autor de *Sóngoro cosongo*. Este trabajo suyo por sí solo basta para revelar la agudeza y sensibilidad del ensayista, cuyas aportaciones sobre el tema permanecen por completo vigentes treinta años después.

Es inútil mencionar aquí la significación de su incansable trabajo con la revista *Criterios*, cuyo crecimiento gradual desde la reproducción mimeografiada hasta la edición profesional, desde la difusión de mano en mano hasta la generosa y selectiva reproducción digital de miles de textos, constituye una verdadera epopeya de la voluntad y la noción del deber intelectual. Navarro ha abierto ventanas imprescindibles para el investigador, el crítico y el académico en el terreno de las humanidades. Esa labor, muchas veces silenciosa y siempre abnegada, tienen alcance similar y complementario de la obra del crítico, el investigador y el polemista. Se trata de impulsar una conciencia crítica profesional en el terreno de la cultura y las artes. Ese empuje no podría haber sido igualmente efectivo en manos de alguien que no hubiera sido, como es el caso de Navarro, un investigador y un ensayista de fuerte calibre. De aquí la unidad esencial de su obra, pero también la dificultad para que sea reconocida su verdadera dimensión. Nos dejamos llevar por esquemas y encasillamientos que nos lastran. Precisamente contra esa miopía ha trabajado y creado, sin descanso y para defensa de la cultura nacional, Desiderio Navarro.

El cine cubano entre 1945 y 1952

Arturo Agramonte (1925-2003), camarógrafo y figura fundacional de la historiografía cinematográfica cubana, y Luciano Castillo (1955), crítico e historiador del cine nacional —quien ha tenido a su cargo el peso mayor de la estructuración de la obra y que, con incommovible lealtad ha mantenido a Arturo Agramonte como su coautor y gestor del proyecto—, emprendieron hace años la tarea de evaluar el desarrollo del séptimo arte insular antes de 1959, ingente investigación que ha visto publicados sus resultados sobre las etapas que cubren desde 1897 hasta 1952,⁴⁷⁹ mientras está pendiente de hacerse público el cuarto tomo, que habrá de abarcar de 1953 a 1958.

La acuciosidad y enorme acopio de datos de Agramonte, y el sentido crítico de Castillo, han dado lugar a una ambiciosa y abarcadora historia del cine cubano desde sus orígenes hasta la década del cincuenta, cuya magnitud, al menos en el ámbito de América Latina, no es fácil de igualar. La evaluación emprendida era por más de un motivo necesaria. En primer lugar, desde luego, se trataba de rescatar una memoria histórica, muy desdibujada ya en el siglo XXI, tanto por la dispersión de testimonios y documentos, como por la desaparición física de una parte sensible de la producción fílmica cubana anterior a 1959.

A estos factores objetivos erosionadores de la tradición cinematográfica nacional, se sumó también el hecho de que la fundación del ICAIC en 1959, y la consiguiente institucionalización de un cine nacional a partir de una entidad estatal encargada de la producción y distribución del séptimo arte cubano, además de integrar otras funciones —cinemateca nacional, publicaciones especializadas, organización de festivales de cine, entre otras—. La labor sistemática del ICAIC a partir de su fundación, propició, unas veces por contraste y otras por determinadas actitudes valorativas, que se subestimase y en cierta medida que se desconociera el largo proceso de aspiraciones, proyectos y realizaciones para fundar un cine nacional. La concentrada investigación de Arturo Agramonte y Luciano Castillo devela ahora todo un trasfondo histórico que no solo es importante para comprender de una manera orgánica la evolución del séptimo arte en Cuba, sino también resulta vital para una percepción más abarcadora del atormentado transcurrir general de la cultura insular.

Con la publicación del tercer tomo de esta fascinante trilogía, *Cronología del cine cubano III*, la investigación bajo la firma de Arturo Agramonte y Luciano Castillo enancha su aliento y la complejidad de su campo. Aunque nunca se había descuidado, en los tomos anteriores, el examen de los componentes técnico-industriales del cine en Cuba, este tópico ahora adquiere mayor relevancia, pues en la tercera etapa, 1945-1952, la cuestión de contar con una verdadera industria fílmica, con laboratorios y técnicos especializados, se convierte en un aspecto de gran presencia en el debate por la fundación de un cine nacional.

En el tercer tomo un momento de particular concentración se ocupa de la la organización de esfuerzos, incluso desde el punto de vista sindical, para conseguir la consolidación de un cine cubano. El libro examina las gestiones y argumentaciones de la Agrupación de Técnicos Cinematográficos de Cuba y del Sindicato de Obreros de la Industria Cinematográfica, entidades que llegaron a redactar una especie de declaración de principios, sobre los cuales establece Castillo:

El texto planteaba una decena de acápites: laborar por el fomento de una industria cinematográfica nacional, bien cimentada, libre de personalismos y monopolios; no oponerse a la contratación de técnicos extranjeros, acreditados debidamente, para los puestos ejecutivos o de responsabilidad, en la filmación de películas de largo metraje; oponerse a la utilización de técnicos extranjeros en los puestos secundarios y de auxiliares, salvo en los casos que no existiera cubano capaz de desempeñarlos; aceptar una escala de sueldos según el mérito y experiencia de los candidatos, tomando como base, aunque no de un modo absoluto, lo pagado en México a esta clase de técnicos...⁴⁸⁰

A pesar de todos los obstáculos, detallados minuciosamente en el libro, el interés por el cine en la época, es revelado por este libro con tanto fundamento, que aparecen incluso evaluaciones económicas de lo que reportaba la industria del cine en Cuba, y a dónde podría llegar con una política adecuada tanto de empresarios como del propio gobierno cubano. Castillo analiza exhaustivamente cómo ese afán sistemáticamente también fracasó entre 1945 y 1952.

El componente cultural, por otra parte, resulta aun más afilado que en los tomos anteriores, pues se identifica incluso análisis de qué novelas insulares —en un total de setenta— estaban a disposición de ser fuente para guiones de un cine nacional. Al

mismo tiempo, Castillo tiene en cuenta el mayor desarrollo de la música cubana — analizado en esa misma época por Alejo Carpentier en su estudio *La música en Cuba*—, y su consiguiente impacto sobre el cine nacional, pues incluso en el período se proyecta hacia otras cinematografías, como las composiciones de Eliseo Grenet que se emplean en la época en el cine argentino.

Toda una época se va levantando de estas páginas, con sus protagonistas, sus conflictos y sus aspiraciones. Uno de los tópicos de mayor atractivo, abordado a lo largo de los distintos tomos, es la mirada sobre las publicaciones, efímeras a veces, reveladoras siempre, sobre cine, la gestión de los críticos, el rescate de su huella, como lo fuera el caso fascinante de un muy joven Néstor Almendros — luego una de las grandes figuras de la fotografía fílmica a nivel mundial—, quien escribía en 1949 que el cine cubano parecía un niño eterno: «Parece que no quiso crecer. Las causas de este desarrollo retardado en uno de los países latinoamericanos más progresistas y que, como hemos visto, fue pionero en este campo, son varias».⁴⁸¹

Hay otro importante juicio de Néstor Almendros citado por Castillo, donde el gran fotógrafo de *Kramer vs. Kramer*, *La laguna azul* y *La decisión de Sophie* valora el panorama del cine cubano en 1950 en cuanto a su relación con un público con un alto porcentaje de analfabetos. Aun así, Almendros subrayaba que entre los años finales del cine silente y los primeros del sonoro, en Cuba se habían hecho esfuerzos interesantes para encaminarse hacia un cine de cierto relieve artístico, idea que, en efecto, se confirma por los análisis de Castillo en el primer tomo de su serie.

Algo particularmente interesante, sin embargo, es que el propio Almendros y Tomás Gutiérrez Alea apuntaron en 1950 hacia un nivel de mayor vuelo creativo. Ambos cineastas en ciernes, con medios rudimentarios, lograron llevar al cine el relato «Una confusión cotidiana», de Franz Kafka, cuya única copia —de tanto interés para valorar los inicios de ambos artistas— desapareció.

Castillo, como se ha visto, observa con cuidado la trayectoria de la reflexión crítica sobre cine, factor inseparable de la producción cinematográfica en cualquier país. A lo largo de los tres tomos de la investigación, no solo se ha llamado la atención acerca de las publicaciones periódicas que abordaban la temática del séptimo arte. Por lo mismo, su estudio no deja de observar espacios culturales como el Cine Club de La Habana — que programó funciones de películas prestadas por la *Cinmathèque Française* desde

1951—. Castillo analiza que el Cine Club de La Habana, a través de Germán Puig — con el apoyo de Raúl Roa, entonces director de Cultura del Ministerio de Educación— estableció vínculos con Henri Langlois, director de esa prestigiosa institución francesa. El relato específico de este episodio sirve de ejemplo del tono narrativo que, en determinados momentos, sabe asumir este tomo tercero:

Al desembarcar en Francia, Puig se instaló en la Ciudad Universitaria luego de saber a su llegada a París que la prestigiosa institución educacional permanecería cerrada hasta la culminación de la última semana del curso 1950-1951. En aras de no perder el tiempo, cierta mañana de la última semana de enero sostuvo un brevísimo, pero determinante encuentro con Langlois en el no. 7 de la Avenue de Messine. El vehemente criterio que animara a este milagroso hombre para poner al alcance de los espectadores de las nuevas generaciones los clásicos de la historia del cine —y no solo preservarlos como piezas de museo—, lo alentó a arriesgarse a enviar al otro lado del océano algunas de las copias que consiguió atesorar. Un mes antes José Manuel Valdés-Rodríguez, de paso por París, había solicitado filmes para presentarlos en la Universidad de La Habana. Langlois, más impresionado por el idealismo y el desmedido amor por el séptimo arte del entusiasta Germán Puig, con quien de inmediato estableció un fraternal vínculo, optó por remitir sus películas con destino al Cine Club de La Habana.⁴⁸²

Este primer contacto entre Langlois y el joven cubano, sentó las bases para la fundación de la Cinemateca de Cuba, puesto que los estatutos de la *Cinemathèque Française* no permitían el préstamo de películas sino a entidades similares a ella. De aquí que Langlois sugiriese a Puig que el Cine Club de La Habana se convirtiese en Cinemateca de Cuba. Castillo relata:

Germán Puig, excitado por esa posibilidad, transmitió las orientaciones pertinentes a sus amigos en Cuba y les envió su propuesta de nuevos estatutos, copiados por los de la Cinemateca Francesa, con el fin de crear lo que en un principio llamaron Cinemateca Cubana. Finalmente, la directiva cambió en noviembre el nombre por el de Cinemateca de Cuba, aunque continuó integrada a Nuestro Tiempo. El escritor Edmundo Desnoes es citado también al lado del periodista Carlos Franqui dentro del núcleo fundacional de esta primera cinemateca.⁴⁸³

El libro da cuenta de la evolución de ese gesto fundacional. Esta institución pionera contó con programas para sus funciones, los cuales incluían notas críticas de presentación de los filmes, en varios casos escritos por Néstor Almendros.

De este período datan una serie de primeros vínculos con entidades y congresos de cine europeos, por ejemplo, el V Congreso de la FIAF, al que asistió como observador — invitación de Langlois— Germán Puig. Asimismo, estos años muestran a varios intelectuales cubanos —y en particular Tomás Gutiérrez Alea— orientándose hacia las posibilidades de formación que ofrecía el *Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma*.

En el año 1952, las elecciones de la institución cubana muestran una directiva formada por jóvenes que habrían de tener un importante destino en la cultura cubana: Germán Puig, Juan Blanco, Rine Leal, Lisandro Otero y Néstor Almendros. Castillo examina con lupa los avatares de ese Cine Club de La Habana devenido Cinemateca de Cuba, sus relaciones y posterior separación de la sociedad cultural Nuestro Tiempo. El rescate de esa zona de la cultura cinematográfica en Cuba es uno de los numerosos méritos de una investigación que, hay que insistir en ello, nos devuelve un paisaje completo de los contextos culturales cubanos en el período.

Así pues, el estudio del cine cubano entre 1945 y 1952 se desarrolla desde una perspectiva inteligente, que ahonda en las relaciones entre el cine nacional y el ritmo del séptimo arte en latitudes conexas, tanto Estados Unidos —donde, entre otros muchos vínculos, resulta fascinante la indagación acerca de la película de ambiente y argumento cubano filmada por John Huston, *Wewerestrangers*, uno de los últimos cinco filmes que protagonizaría el malogrado y talentoso actor John Garfield—, como México y Argentina, de modo que puede apreciarse también la irradiación de Cuba sobre otras cinematografías, como el caso específico de la incorporación del personaje de la rumbera cubana en el imaginario cinematográfico mexicano, o la utilización de La Habana como locación reiterada en el cine mexicano del período.

Estos y otros elementos ponen de manifiesto el drama de la cultura fílmica nacional, marcada por un exceso de populismo como factor de éxito comercial, y unas muy limitadas realizaciones artísticas, incluso en proyectos como el filme *Cecilia Valdés*, bajo la dirección de Jaime Sant-Andreu, obsesionado con una fidelidad al texto literario

y con una dirección artística fiel a la época de la trama, no obstante lo cual el filme habría de fracasar.

Cronología del cine cubano III (1945-1952) enfoca a la vez el árbol —el difícil crecimiento del cine nacional— y el bosque infinito de los avatares, instituciones —propiamente cinematográficas, pero también económicas, difusoras, publicísticas vinculadas al séptimo arte en Cuba—, protagonistas, proyectos —fallidos o no— y realizaciones. Es una epopeya, trágica y frustrada, pero epopeya al fin, en pos de una expresión cinematográfica nacional.

Rescatar todo esto para el presente, valorar con equilibrio y dignidad el medio siglo de trayectoria inicial del cine en Cuba, convierten a este libro en un documento viviente sobre la cultura insular en su ancha acepción. Pues, en efecto, *artis gratia artis*, la historia del cine cubano perfilada por Castillo hace confluir todas las artes del país, que resultan de paso iluminadas por esta trayectoria del cine nacional que la labor paciente de muchos años emprendida por Arturo Agramonte y él han logrado esclarecer para las nuevas generaciones de cineastas y cinéfilos de América Latina.

Recepción y ambigüedad del arte

La recepción ha ido asumiendo cada vez más un papel protagónico en la circulación de las más diversas artes. Roland Barthes subrayaba en su día que había ocurrido un cambio en el género mismo del texto artístico:

[...] es notorio que la música postserial de hoy día ha modificado considerablemente el papel del «intérprete», pues le exige ser de algún modo coautor de la partitura, debe intentar completarla antes que darle «expresión». El Texto se parece a una partitura de este nuevo género: requiere del lector una participación activa. Sin duda se trata de una gran novedad, pues ¿quién ejecuta la obra? (Mallarmé se planteó la cuestión: quiere que sea el público el que *produzca* el libro). Hoy en día, solo el crítico *ejecuta* la obra (admito el juego de palabras). La reducción de la lectura a consumo es evidentemente responsable del «aburrimiento» que a muchos suscita el texto moderno («ilegible»), la película o la pintura de vanguardia: aburrirse significa en este contexto que uno no es capaz de producir el texto, de ejecutarlo, de deshacerlo, de *ponerlo en movimiento*.⁴⁸⁴

Maurice Corvez ha desarrollado la idea de que todo cuerpo de saber se desarrolla sobre un *espacio de orden*, contra el fondo de un *a priori* histórico o campo *epistemológico*, el cual es el cimiento de su posibilidad; aquello a partir de lo cual conocimientos y teorías resultaron posibles en una época dada; el pensamiento humano hunde raíces allí y reconoce en dicho espacio de orden el estatuto y la historia de sus condiciones fundamentales.⁴⁸⁵

En lo que tiene que ver con la comunicación, la noción *realidad social* tiene más de un sentido. Abarca incluso referencias superestructurales e infraestructurales. Las primeras incluirían las formaciones ideológicas, en su amplio conjunto. La comunicación es un hecho social y a la sociedad misma no se la puede concebir sin aquélla. Se presenta, pues, una estrecha relación de interdependencia, de manera que lo que afecta a una de ellas termina por afectar a la otra. De ahí que a la evolución de la sociedad corresponda, aunque no de manera mecánica y esquemática, una transformación en las formas de comunicación, no únicamente en lo que a técnicas se refiere, sino también en cuanto a los grupos sociales que se comunican entre sí; es un hecho que el finalizado siglo XX ha

presenciado una fuerte incremento de tecnologías de comunicación (radiofonía, TV, computadoras, correo electrónico, internet, etc.), lo cual ha significado también una mayor posibilidad (si bien todavía insuficiente y mediada por roles desiguales en el planeta) de comunicación internacional.

La cultura, en tanto sistema de valores y productos materiales, se crea, utiliza, conserva, modifica y transmite a través de las más variadas formas de la comunicación, mientras que, por otra parte, cada vez más en el mundo contemporáneo, una comunicación social deficiente (para un individuo, para un grupo social, para una comunidad) dificulta grandemente el acceso a los valores culturales, ya sea de la propia identidad cultural, ya sea de la producción cultural internacional.⁴⁸⁶

El propio desarrollo de la sociedad, la complejización de las tecnologías, han ido propiciando y, en alguna manera, exigiendo la aparición de formas más complejas de comunicación, en particular en los que se refiere a *canales* y a *códigos*. Las ya no tan nuevas tecnologías de comunicación, generalmente caracterizadas por producirse a distancia, constituyen, pues, modos de *comunicación indirecta*, es decir, realizada entre individuos que no están en presencia inmediata. En un esquema elemental, el emisor y el receptor se encuentran, por así decirlo, en una relación directa, con un sistema de reglas que les permite la codificación y decodificación más o menos inmediata de los mensajes.

El dominio del código común constituye una base principal de la cultura; sin embargo, esta concepción está anclada en una estrecha visión lingüística de la comunicación. Ese dominio del código es típico de la comunicación verbal, donde tanto el emisor como el receptor poseen *competencias comunicativas* hipotéticamente semejantes, las cuales corresponderían a conocimientos eficientes de los códigos empleados.

Tal relación de semejanza potencial solo sería verdaderamente idéntica si poseyeran relaciones también equivalentes con el contexto social, histórico y cultural, lo cual no se da en la práctica, pues no todos los miembros de una comunidad poseen un conocimiento, una experiencia y una actitud axiológica idénticos acerca de los códigos culturales que todos los miembros están obligados a utilizar en su práctica cultural y social en general. Un requisito que apoya el que la comunicación directa se lleve a cabo de modo satisfactorio, es que emisor y receptor dominen el código. El código más importante es el del idioma.

Ahora bien, aparte de ese código común, existen otros de carácter cultural cuyo dominio permite un intercambio comunicativo más completo, tan simples como el saludo, el modo de vestirse, el estilo de caminar, y, en cambio, modalidades semióticas tan complejas como las peculiaridades culinarias, el estilo de bailar, ciertas ceremonias matrimoniales, religiosas o luctuosas, etc. Por otra parte, el absolutismo del signo y, por ende, del código ha sido puesto en duda con fuerza a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Eco valora:

Lo que las investigaciones sobre la comunicación descubren no es una estructura subyacente, sino la ausencia de estructura. Es el campo de un «juego» continuo. Lo que sobreviene en vez de la ambigua «filosofía estructural» es otra cosa. No sin razón, los que han deducido estas conclusiones de la manera más rigurosa — y estamos pensando en Derrida y en Foucault— no han afirmado nunca que fuera «estructuralistas», aunque por razones de comodidad se ha generalizado la costumbre de denominar «estructuralistas» a toda una serie de estudiosos que han partido de una tentativa común. Si en el origen de toda comunicación, y por lo tanto de todo fenómeno cultural, hay un juego originario, este juego no puede definirse recurriendo a las categorías de la semiótica estructuralista. Entra en crisis, por ejemplo, la misma noción de Código. Esto quiere decir que en la raíz de toda comunicación posible no hay un Código, sino la ausencia de toda clase de código.⁴⁸⁷

Emilio Garroni, en *Proyecto de Semiótica*, muestra de manera clara la relación paradójica que une el antivanguardismo con el antisemiotismo, y acusa las contradicciones inherentes al arte de vanguardia y neovanguardia, expresadas en la dificultad existente para establecer una *comunicación* estética.⁴⁸⁸ Para Garroni el problema no radica en identificar un código pictórico o escultórico tan nítido como el de los idiomas, sino en construir modelos conceptuales que permitan un análisis del arte. Esta noción es también sustentada por el semiólogo Iuri Lotman, quien apuntaba de modo categórico algo que, por su claridad conceptual, es preciso citar con amplitud:

[...] la obra artística no es una suma de indicios, sino un sistema, una estructura funcionante. El investigador no enumera «indicios», sino que construye un modelo de los vínculos. Cada estructura —una unidad orgánica de elementos contruidos según un tipo sistémico dado— es, a su vez, solo un elemento de una unidad estructural más compleja, y sus propios elementos —cada uno por

separado— pueden ser examinados como estructuras independientes. En este sentido, la idea del análisis por niveles, inherente en general a la ciencia contemporánea, es profundamente propia del estructuralismo. Pero de esto se sigue que la separación rigurosa del análisis sincrónico y el diacrónico (histórico), muy importante como procedimiento metódico y que desempeñó en su tiempo un enorme papel positivo, no tiene un carácter de principio, sino un carácter heurístico. El estudio de los cortes sincrónicos de un sistema le permite al investigador pasar del empirismo a la estructuralidad.

Pero la etapa siguiente es el estudio del funcionamiento del sistema. Más aun, ahora ya resulta claro que cuando estamos ante estructuras complejas (y el arte es una de ellas), cuya descripción sincrónica, en vista de la multifactorialidad de las mismas, es en general embarazosa, el conocimiento de los estados precedentes es una condición ineludible para un modelado exitoso. Por consiguiente, el estructuralismo no es un adversario del historismo; más aun, la necesidad de comprender las diferentes estructuras artísticas (las obras) como elementos de unidades más complejas —la «cultura», la «historia»— , constituye una tarea vital.⁴⁸⁹

Lugar de importancia en el debate contemporáneo sobre la cultura y el arte, lo ocupa la Escuela de Frankfurt. Su pensamiento se articula alrededor de la llamada «teoría crítica», la que pretendía ofrecer no solo explicaciones teóricas de los fenómenos sociales, sino a la vez la crítica normativa de estos, desde una perspectiva inmanente a la misma sociedad e historia. Los pensadores de la llamada segunda generación de esta escuela abordaron también el arte y la estética, pues estas son cuestiones fundamentales para la comprensión de la cultura; estos temas, por lo demás, no se situaron en lugar central en sus reflexiones, en general orientadas a la cuestión del poder y el papel de la imagen de la sociedad en el pensamiento humano.

Las aportaciones más importantes de Jürgen Habermas a la Estética se produjeron en relación con el problema del fin de la modernidad. Los actuales seguidores de esta escuela se distinguen por haberse adherido al llamado «giro lingüístico» de la filosofía y defender frente a la *razón instrumental* una llamada *razón comunicativa*, cuya fuerza radicaba en ciertos procesos de entendimiento intersubjetivo, tales como los debates científicos, las discusiones éticas, jurídicas, etc., que también se hallarían presentes en sus disquisiciones acerca del arte:

Análogas vacilaciones y oscilaciones notamos en los representantes de la llamada Escuela de Frankfurt. Adorno, en la *Aesthetische Theorie*, editada póstumamente (1970), ve en la neovanguardia el testimonio más dramático y completo de la desintegración del mundo (por ejemplo, la obra de Beckett). Ella es, a la vez, un desafío lanzado a nuestra civilización y cultura, paralelo al reto que lanza el cabal filósofo que cultiva la «dialéctica negativa». Pero, al mismo tiempo, el arte es un oasis de valores inalienables que siempre constituyeron el fundamento de la existencia humana. Puesto que el mundo está en este momento en una vuelta del camino, puesto que es muy visible y dolorosa la falta de todo sentido fundamental (*Sinndefizit*), el arte de neovanguardia, y en general el arte auténtico, es uno de los pocos modos posibles no solo de expresar una protesta contra la trágica situación, sino, además, de trazar nuevos horizontes y mantener la esperanza revolucionaria.⁴⁹⁰

Habermas y su teoría de la acción comunicativa se levantan sobre la concepción de que el mundo social, construido, fundado y dirigido por una razón científico-técnico-administrativa, constriñe y agosta la vida, la cual estaría regida, en su dinámica esencial, por una razón axiológica en la cual la moral y la estética tendrían una importancia substancial. En el conjunto de esas ideas, la acción social estaría conformada y definida como una cooperación colectiva, mediada por el lenguaje y la tradición compartidos. De aquí que esta escuela haya concentrado una vez más la atención del pensamiento filosófico y culturoológico sobre la cuestión del lenguaje y la comunicación humana.

En la concepción habermasiana, es vital que se defiendan las posibilidades del hombre para la comunicación, pues ellas constituyen un instrumento contra la erosión constante que sobre la sociedad y lo humano ejercen las formas establecidas por la modernidad para la racionalidad en la economía y la administración de la sociedad, tipo de racionalidad que, según Habermas, tiende a ser negadora de un pensamiento estético y ético.

El lenguaje, los diversos modos comunicativos y códigos de que dispone el ser humano, contribuyen como instrumento eficiente al autoconocimiento, que la enajenación del mundo hipertecnologizado contribuye a bloquear. Para Habermas, la comunicación es una condición *sine qua non* para que la sociedad, los grupos sociales y también los individuos puedan solucionar colectivamente sus problemas más acuciantes. De ello se

deriva el porqué el proyecto de Habermas remata en una teoría de la comunicación y el porqué esta tiene una finalidad y un resultado de carácter político.

Ahora bien, al margen de la validez o no de las concepciones de Habermas, me interesa subrayar la importancia de la comunicación en la contemporaneidad y, proyectivamente, en buena parte de los comienzos del Tercer Milenio. Es en esta esfera donde el arte aparece como uno de los factores culturales de mayor interés para el pensamiento de la segunda mitad del siglo XX, y su estudio como proceso comunicativo adquiere un relieve extraordinario.

El interés por la comunicación como factor social, por tanto, obliga al pensamiento actual a reconsiderar las nociones heredadas acerca del arte —el cual, por lo demás, en ese mismo período experimenta profundas transformaciones—, y a subrayar la importancia de factores axiológicos en la comunicación. Esta fuerte insistencia en una ética de la comunicación, en una búsqueda de la sinceridad individual y de la construcción de una íntegra moral colectiva, vuelve a plantear el problema de la investigación de la cultura y el arte.

La atención redoblada sobre el arte como lenguaje, llevó a percibir que los significados que pueden ser contruidos —según otras perspectivas, no cualitativistas, «recolectados»— a partir de la recepción de una obra de arte, tienden a ser *polisémicos*, y a estructurarse en un sentido por momentos opuesto a los que presiden la organización del discurso científico —donde se procura a toda costa, aunque no siempre con éxito total, eliminar la ambigüedad— ; la obra de arte sobre todo aspira a la expresión polivalente. Pierre Francastel destaca:

La ambigüedad del arte, y del signo que lo soporta para comunicarlo, es esencial. El signo figurativo es un lugar donde se encuentran valores muchos más ricos de lo que se imagina cuando se limita a considerarlo como un equivalente, bajo otras formas, de signos o de imágenes capaces de reemplazarlo. El arte es un lugar donde se encuentran y se combinan fuerzas activas. Lleva consigo innovación simultánea en el espíritu y en la materia. Debe estudiarse en sí porque él hace posible un desmenuzamiento de lo real según modalidades de percepción particulares.

El arte es figurativo no porque constituye el reflejo de una realidad conforme a lo percibido inmediato o a lo institucionalizado, sino porque pone a disposición

de los individuos y de las sociedades un instrumento propio para explorar el universo sensible y el pensamiento y para traducir simultáneamente, a medida de su desarrollo, las observaciones hechas y las reglas hipotéticas de causalidad que activan constantemente la doble tendencia paralela de comprensión y de manifestación donde se materializa una facultad siempre más o menos presente en la historia.⁴⁹¹

Asumir el arte como discurso de máxima ambigüedad, entraña enfoques de la investigación del arte, que obligan a valorar los puntos de vista relacionados con ese enfoque. Considerar el arte dentro del campo de los lenguajes, es una propuesta que ha generado nutridas discusiones, y ha involucrado campos importantes del pensar: el filosófico, el estético y el de la teoría del arte. Mientras unos sustentan el carácter eminentemente comunicativo del arte, otros se muestran más reticentes, como Hubert Damisch quien, al reflexionar sobre semiótica e iconografía, apuntaba:

[...] la imagen moderna impone un concepto diferente de «significación», de significado, y de su «cocina» (término de Barthes), y, por consiguiente, una noción diferente de *gusto* en el sentido más profundo, irreductible a las normas de comunicación (excepto en la medida en que fuera posible determinar qué factores en la noción misma de información pertenecen a una teoría de la forma, o incluso a lo informal). Esta, antes que el punto de partida logocéntrico que una historia humanista del arte se niega a abandonar, es el área en que podría tener una posibilidad de desarrollarse una semiótica del arte.⁴⁹²

Ha ganado intensidad la antigua polémica entre considerar que el arte no expresa nada ajeno a él mismo, y pensar que el arte tiene la función de expresar las peculiaridades culturales, políticas, históricas y económicas de un contexto, y, a la vez, la subjetividad, los estados de ánimo, las emociones, sueños, ansiedades, fobias e ideales de un artista. Discusión permanentemente abierta, habrá de perdurar mucho tiempo aun, mientras no se comprenda que ambas posiciones absolutizan, y, por tanto, discriminan uno de dos componentes que son inseparables.

La idea que subyace en el pensamiento de Damisch es la acumulación de significados en un objeto artístico —incluso en lo que iconológicamente puede definirse como «motivos», elementos pequeños de la obra de arte—, estos significados añadidos a lo largo de la historia del arte, pueden ser aun teóricos, de manera que la interpretación de una obra puede entrañar la obligación de una relectura de la totalidad —o un sector muy

amplio y complejo— de la historia del arte. Estamos en presencia —y Damisch no es el único exponente de ella— de una actitud investigativa multidisciplinaria, «que mira a la interpretación del fenómeno artístico como efecto de sentido»,⁴⁹³ y que asimismo aspira a asomarse al arte como un fenómeno humano, vale decir, antropológico, cultural, multivalente. El siglo XX vio desarrollarse la aspiración a un enfoque comunicativo del arte, que habría de desembocar en una nueva disciplina: la semiótica de las artes.

El arte como lenguaje

En el siglo XX el ritmo de transformación del concepto de arte se ha intensificado de una manera extraordinaria, y ha permitido a Stefan Morawski señalar que «La idea del arte atraviesa un período crítico».⁴⁹⁴ A ello se refiere también Umberto Eco cuando, en *La definición del arte. Lo que hoy llamamos arte, ¿ha sido y será siempre arte?*, señala algo capital:

La obra de arte se está convirtiendo cada vez más, desde Joyce hasta la música serial, desde la pintura informal a los films de Antonioni, en obra abierta, ambigua, que tiende a sugerir no un mundo de valores ordenado y unívoco, sino un muestrario de significados, un «campo» de posibilidades, y para conseguirlo es preciso una intervención cada vez más activa, una opción operativa por parte del lector o del espectador.⁴⁹⁵

Tal estado de cosas exige una percepción histórico-cultural del arte como objeto de estudio. La incrementada movilidad transformativa del concepto de arte es un estímulo fundamental para el desarrollo de investigaciones sobre este terreno, cuyos resultados también podrían contribuir a la consolidación de puentes entre los seres humanos y un sector principal de sus propias producciones culturales, sobre todo teniendo en cuenta la intensidad de los cambios de orientación creativa del arte, los cuales, desde la época de las vanguardias del siglo XX, se han incrementado, con la consiguiente modificación del concepto de arte, estímulo para una serie de transmutaciones en concepciones estéticas tradicionales, como la de mimesis:

El concepto que mejor definiría el arte moderno es más el de *repetición* (que para Deleuze es siempre repetición de la diferencia) que el de representación (de lo idéntico, de lo mismo). El arte es más simulación que imitación, se sitúa más del lado de los simulacros —las copias rebeldes que no solo no pretenden parecerse a sus originales, sino que rechazan la estructura mimética misma que opone el modelo a la copia—, que del lado de la imitación de los objetos originales.⁴⁹⁶

El investigador del arte es, también, un estudioso de la cultura, y se enfrenta a la necesidad de trascender, durante el proceso investigativo, los límites estrictos de la artísticidad, que también han sido sometidos a intenso debate desde la época de las

primeras vanguardias, hasta el presente, en que pueden advertirse también posiciones muy contrastantes, como las que describía sucintamente Simón Marchán Fiz en el 2004:

En efecto, si para unos, como es el caso de M. Heidegger y las «estéticas de la verdad», el arte supone un acceso privilegiado al ser y la verdad, para otros, desde Schiller, Nietzsche a Baudrillard y la estética de la apariencia digital, el dominio del arte se reafirme en el reino de la apariencia y la ilusión, si es que no en el de la simulación. Asimismo, durante los últimos años, en las prácticas artísticas se acusa un desdoblamiento llamativo entre unas artes que pretenden levantar acta de lo real, redescubriendo las múltiples dimensiones de lo político, lo social o lo relacional, y otras que se despliegan en los predios florecientes de la virtualidad, asumiendo con naturalidad el paisaje de los medios en el que se proyectan las nuevas tecnologías.⁴⁹⁷

La problemática no se resuelve solo desde los criterios que evidencian las prácticas artísticas más recientes. Morawski señala otra cuestión de gran importancia para valorar el componente histórico de los fenómenos artísticos:

[...] todo hecho artístico está marcado por la historia; en cambio, el historiador del arte tiene que tratar, dentro de los límites de las operaciones cognoscitivas que se esperan de él, con muchos hechos históricos desprovistos de calificaciones artísticas. A saber, aprovechando el saber histórico-general, trata de realizar la atribución de la manera más confiable: quién, cuándo y para quién creó un objeto dado (o un complejo de objetos), cuál fue el encargo y si la ejecución respondió a este de manera precisa, dónde se halló lugar para él, y así sucesivamente. De esas pesquisas resultan a veces investigaciones sobre las peripecias ulteriores del objeto. La descripción, en cambio, trae consigo, entre otras cosas, la constatación de qué material y con qué técnica se produjo el objeto, si sufrió más tarde transformaciones, y así sucesivamente.⁴⁹⁸

Morawski considera, de modo implícito, la interrelación entre arte y cultura, nexo que se establece a partir de las propias características de esta última en tanto macroproceso comunicativo en el cual se realiza la existencia, consolidación y producción de objetos y valores humanos; ese vínculo se produce, también, en términos de los sistemas metodológicos —epistemológicos, conceptuales, categoriales, operacionales y axiológicos— que se empleen para concebir y llevar a la práctica la investigación del arte. Por eso Morawski apunta, además:

A juzgar por las apariencias, parece que los procedimientos investigativos en los que el historiador del arte se remite a las mencionadas disciplinas afines, son de carácter puramente descriptivo. Pero basta un instante de reflexión para darse cuenta de que el hecho histórico es tanto una construcción para fines investigativos como una reconstrucción de la secuencia de los acontecimientos; de que las constataciones históricas no contienen solamente a las coordenadas espacio-temporales (sucesión o contigüidad), sino a las conexiones entre los hechos, examinados desde el punto de vista de las leyes que los rigen.⁴⁹⁹

La consecuencia epistemológica de ese punto de vista de Morawski es valiosa, porque permite enfrentar la investigación del arte como la confluencia de: a) la esencia y dinamismo históricamente condicionados de la producción artística; b) los modos científicos de investigación seleccionados por el especialista para realizar su trabajo. La objetividad del arte, como producto concreto de cierta actividad humana —individual y social—, por sí sola no determina el carácter de la investigación del arte, puesto que esta es el resultado de la integración del objeto artístico en su devenir social y de la posición investigativa elegida, su estructuración, su tipo de operacionalidad, y, también, una imprescindible perspectiva axiológica.

La investigación del arte, tanto en su carácter procesual como en sus resultados últimos —no solo la constitución de su discurso científico, sino también, incluso, su aplicación social y sus tendencias de desarrollo—, tiene como finalidad alcanzar un *constructo*, es decir, una elaboración teórico-práctica, que resulta, por lo demás, ajena a la mera descripción mecanicista del objeto artístico —en el campo específico de la plástica, se diría, con cierto sarcasmo, «descripción retiniana»—. Morawski puntualiza una cuestión de gran significación:

En una palabra, la historia del arte no es una crónica de acontecimientos laxamente unidos unos con otros a causa de su vecindad, sino un conjunto separado de datos internamente ordenados según reglas metodológicas adoptadas. Al construir ese conjunto, son inevitables, al parecer, las decisiones filosóficas e ideológicas; es decir, la explicación y comprensión de toda clase de procesos históricos es acompañada en general —en los fundamentos de operaciones investigativas tales como la selección de datos, la elección de los hechos importantes, el establecimiento de la repetición, etc.— por la intervención de factores valorativos.⁵⁰⁰

La problemática del arte como lenguaje se agrava también por otra perspectiva que ha venido desarrollándose con mayor fuerza desde la segunda mitad del siglo XX. Se trata de la cuestión vinculada con la concepción de la obra de arte, sobre la cual se ha debatido tanto desde posiciones netamente estético-filosóficas como de las relacionadas con la historicidad y condicionamiento cultural del arte y de los fenómenos de recepción del arte. Arthur Danto advierte:

Como esencialista en filosofía, estoy comprometido con el punto de vista de que el arte es eternamente el mismo: que hay condiciones necesarias y suficientes para que algo sea una obra de arte, sin importar ni el tiempo ni el lugar. No veo cómo uno pueda hacer filosofía del arte —o del *período* filosófico— sin esta dimensión de esencialismo. Pero como historicista estoy también comprometido con el punto de vista de que lo que es una obra de arte en un tiempo puede no serlo en otro, y en particular de que hay una historia, establecida a través de la historia del arte, en la cual la esencia del arte —las condiciones necesarias y suficientes— fue alcanzada con dificultad por la conciencia.⁵⁰¹

Danto apunta una cuestión que refiere a la crítica de artes plásticas, pero que también podría extenderse a lo más general de todas las artes:

[...] hay alguna clase de esencia transhistórica en el arte, en todas partes y siempre la misma, pero únicamente se revela a sí misma a través de la historia. Esto me parece coherente. Lo que no me resulta coherente es identificar la esencia del arte con un estilo particular —monocromo, abstracto o lo que sea— con la implicación de que el arte de cualquier otro estilo es falso. Esto conduce a una lectura ahistórica de la historia del arte, una vez que nos quitamos los disfraces todo el arte es esencialmente el mismo —todo el arte, por ejemplo, es esencialmente abstracto—, o el accidente histórico no pertenece a la esencia del arte como arte. La crítica consiste entonces en penetrar estos disfraces y alcanzar esa pretendida esencia.⁵⁰²

Esa crítica, como el propio Danto identifica, tiene que enfrentarse, en la contemporaneidad, con una profunda transformación —gestada gradualmente y consolidada luego a lo largo del siglo XX— de la creación artística, que ha adquirido matices muy especiales en la hora actual. Danto hace notar la necesidad de:

[...] definir una aguda diferencia entre el arte moderno y el contemporáneo, cuya conciencia, creo, comenzó a aparecer a mediados de los setenta. Esta es una característica de la contemporaneidad (pero no de la modernidad) y debió de comenzar insidiosamente, sin eslogan o logo, sin que nadie fuera muy consciente de que hubiese ocurrido [...] El movimiento dadaísta de Berlín proclamó la muerte del arte, pero deseó en el mismo póster de Raoul Hausmann una larga vida al «arte de la máquina de Tatlin». En contraste, el arte contemporáneo no hace un alegato contra el arte del pasado, no tiene sentido que el pasado sea algo de lo cual haya que liberarse, incluso aunque sea absolutamente diferente del arte moderno en general. En cierto sentido lo que define al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas el quieran dar. Lo que no está a su alcance es el espíritu en el cual fue creado ese arte. El paradigma de lo contemporáneo es el *collage*, tal como fue definido por Max Ernst, pero con una diferencia. Ernst dijo que el *collage* es «el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas».⁵⁰³

Hay que tener en cuenta la relación entre el emisor artístico y sus códigos sígnicos (potenciales, abiertos, semiestructurados), la cual determina las características de la enunciación; esta relación no se produce en un vacío aséptico, sino que está mediada, de manera extraordinariamente compleja y polivalente, por una amplia gama de funciones específicamente estéticas, así como por complejas relaciones contextuales: histórico-sociales, culturales, de recepción del arte, de grupos y tendencias estéticas, incluso económicas, que en algún caso exigen un enfoque específico que se adecue a la especificidad del arte, pues, como apunta Jean Baudrillard,

Los valores / signos están *producidos* por cierto tipo de trabajo social. Pero producir diferencia, sistemas diferenciales, jerárquicos, no se confunde con la extorsión de la plusvalía económica y no resulta de ella tampoco. Entre los dos, interviene otro tipo de *trabajo*, que *transforma* valor y plusvalía económica en valor / signo: operación *suntuaria*, de consumo y de rebasamiento del valor económico según un tipo de cambio radicalmente distinto, pero que de cierto modo produce también una plusvalía: la dominación, la cual no se confunde en absoluto con el privilegio económico y el provecho. Estos últimos no son en cierto modo más que la materia prima y el trampolín de una operación *política* de transfiguración del poder por los signos. La dominación se halla, pues,

vinculada al poder económico, pero no «emana» de él de manera a la vez automática y misteriosa; procede de él a través de un retrabajo del valor económico.⁵⁰⁴

Un problema más intensificado se presenta en épocas históricas como el romanticismo, en que la estética dominante propugna la «originalidad» a toda costa, y como valor estético fundamental el que cada artista cuestionase y replantease al menos el código establecido para un tipo de obra o proceso artístico.

Ya en los albores de la década del sesenta del siglo XX, Morawski trataba de encontrar una definición de obra artística que superase las limitaciones de una concepción demasiado formalizada y estatista del arte (y, con ello, naturalmente se arriesgaba a caer en la misma trampa); es interesante retomarla con el propósito de ahondar en las consideraciones acerca del carácter comunicativo del arte:

Llamamos obra de arte a un objeto que posee al menos una estructura mínima expresiva de cualidades y modelos cualitativos, transmitidos sensorial e imaginativamente de manera directa e indirectamente evocativa (semantizada). Estos modelos cualitativos y la estructura definida se refuerzan mutuamente, creando un todo autotélico y relativamente autónomo, más o menos separado de la realidad, aunque permanezca como parte de ella. Este objeto, añadiré, es un artefacto, en el sentido de que se ha producido directamente por medio de una *techne* determinada, o bien es el resultado de alguna idea ordenadora. Finalmente, este objeto se relaciona de una u otra manera con la individualidad del artista.⁵⁰⁵

Morawski comienza por indicar que se trata de una «estructura mínima» que *expresa*, vale decir, tiene un sentido de comunicación. El arte, como modalidad especial de la cultura, se desarrolla como un lenguaje específico —y ello es una prueba de gran calibre acerca de la multiplicidad sígnica del hombre—⁵⁰⁶ o, más bien, como un amplio conjunto de lenguajes diversos cuya función predominante es la estética, y que se relacionan entre sí (la poesía sirve de texto para la canción y el aria; la escultura se vincula con la arquitectura; pintura y escenografía —danzaria, teatral, cinematográfica— ; la literatura se relaciona con el cine, el teatro, la danza, la pintura. Pierre Francastel comenta:

Hace un siglo, la historia del arte consistía ante todo en una descripción, estrechamente ligada al señalamiento de las obras mayores, de las obras claves del pasado. Más tarde, con el tiempo, es la iconografía la que, bajo formas diversas, tomó el primer lugar, desde las obras de Emile Mâle hasta Panofsky. Más tarde, después de los trabajos de Benedetto Croce, se le concedió un puesto cada vez más importante a la filosofía, y en esta perspectiva se tomó conciencia de que el arte era una forma de lenguaje. Hoy día, parece que esa actitud, que hace del arte uno de los medios de connotación de una forma mayor del lenguaje de la humanidad, tiende a imponerse, sin que por ello se pueda considerar que los historiadores del arte y los estetas hayan llegado a crear, en su dominio, una problemática equivalente a la que han elaborado los lingüistas.⁵⁰⁷

Es necesario subrayar que, si bien no se ha logrado conceptualizar una sistematización de la comunicación (y, en particular, de la codificación y la pragmática) mediante el arte, lo cierto es que la noción del arte como lenguaje, si bien a veces difusa, es inherente a la comprensión de la obra artística como medio de comunicación.

De aquí que sea conveniente que una investigación sobre el arte tenga en cuenta el carácter comunicativo del fenómeno artístico, peculiaridad que es uno de los componentes básicos de la función social de la práctica artística. Este enfoque comunicativo, desde luego, se relaciona de modo intenso con el problema de la *lectura del arte*, condición indispensable para su interpretación.⁵⁰⁸ Pierre Francastel ha señalado al respecto:

En realidad, por consiguiente, en la base de toda clase de investigación, no se trata de confrontar teorías con obras, sino de plantearse el problema de saber cómo se lee una imagen, cómo es descifrable y cómo se puede concebir que la selección de las formas y la selección de los elementos correspondan a cierto número de imperativos que determinan la elección, la selección del artista, y que determinan también la posibilidad de comprensión del espectador.⁵⁰⁹

Esta lectura del arte es, ante todo, una operación de *tempo* pausado, incluso en el caso de la plástica. Pierre Francastel agrega: «[...] es estrictamente imposible leer, ver una obra de arte figurativa, cualquiera que sea, en un relámpago; por el contrario, es necesario descifrar, y descifrar *en el tiempo*, toda obra figurativa».⁵¹⁰ Las modalidades histórico-culturales de la lectura del texto artístico afectan también, desde luego, a la crítica de arte y, por esa vía, también a la investigación.

Desde el siglo XX, se ha replanteado el problema de la obra y, también, se ha esgrimido con gran fuerza el concepto de texto y el de cocreación, de modo que se exige del receptor una participación activa en el enfrentamiento a la obra artística.

Acotaciones sobre la cultura

Sigue siendo un tema vigente el de la definición del concepto de la cultura. Este es, en sí mismo, complejo, pues se ha venido transformando desde su significado etimológico original en la lengua latina —las cosas que deben ser cultivadas—, donde tuvo primer un sentido vinculado solo a la agricultura, y luego se extendió al cuidado del espíritu.

En cierto momento de fines del siglo XIX y principios del XX, se asumió por la antropología que la cultura era la totalidad del modo de vida de un pueblo.⁵¹¹ Este concepto, sin embargo, es demasiado amplio y, aunque puede valer para las investigaciones antropológicas, es menos útil para estudiar los códigos y estructuras culturales en sí mismo.

Para la perspectiva estructuralista de Claude Lévi-Strauss, la cultura es *un instrumento de defensa*. En la relación entre el hombre y la naturaleza, la cultura es un *elemento defensivo del hombre*, a través del cual este se defiende de una naturaleza concebida como el gran enemigo de la subsistencia humana. Esta idea, por supuesto, era en esencia errónea, pues la naturaleza es el hábitat y la fuente de sustento de la sociedad, y no necesariamente un enemigo al que hay que conquistar y dominar.

Desde el punto de vista cibernético, el filósofo y novelista polaco Stanislas Lem aportó el criterio de que la naturaleza es un ámbito de *entropía* —es decir, de tendencia al desorden, la arbitrariedad y la asistematicidad—, mientras que el hombre es un ser cibernético por excelencia, en el sentido esencial de la cibernética como ciencia que tiene el propósito de estudiar e implantar *sistemas*. Pero esta noción tampoco es aceptable, dado que la naturaleza no es exclusivamente entrópica, pues una serie de hechos demuestran lo contrario: los hormigueros, los panales de abejas, la «arquitectura» de los nidos de muchas aves, la de los castores, etc. Por otra parte, el ser humano no es exclusivamente sistemático, sino que, como lo demuestran las crisis sociales, las guerras y otros elementos siniestros de la vida social, es también sumamente entrópico.

Más atinada resulta la perspectiva semiótica. El fundador de la semiótica de la cultura, Iuri Lotman, apunta que el hombre es esencialmente un *ser comunicante*, y que la sociedad existe solo si sus miembros pueden comunicarse de algún modo entre sí. La

naturaleza, a su vez, aunque no lo hace de manera consciente como el ser humano, *emite señales* que pueden y deben ser interpretadas por el hombre, de modo que se establezca una especie de comunicación peculiar entre la sociedad y el mundo natural. La cultura se concibe, desde la semiótica cultural, como un *macrosistema de comunicación* entre:

- Los seres humanos entre sí en un momento dado: comunicación social.
- Entre los seres humanos y la naturaleza: comunicación ecológica.
- Entre una sociedad y su pasado: comunicación tradicionológica.
- Entre una sociedad y su futuro: proyección prospectiva.
- Un ser humano y su propia subjetividad (autocomunicación).

Desde este criterio puede examinarse entonces las relaciones entre los conceptos de proceso, producto y hecho cultural.

En la cultura tienen lugar, de manera dinámica, interrelaciones diversas que son siempre de carácter dinámico, entendiendo por tal tanto la comunicación social como la creación de entes de cultura; en este último caso se trata de la creación de obras y artefactos económicos, obras y artefactos artísticos, obras y artefactos científicos, así como otros de diverso carácter: mítico, religioso, etc.

Así que un proceso cultural es una actividad humana —a la vez individual y social— que se orienta o a la comunicación o a la creación, o a ambas, porque la construcción de cualquier tipo de texto —artístico, científico, mediático— se destina, desde luego, a establecer una interrelación explícita o implícita con los demás.

Los procesos culturales implican dos factores interrelacionados: el *objeto* y el *hecho* culturales.

Un objeto cultural es una entidad tangible o intangible que ha sido construida o hallada y puesta en función *de la comunicación*. Por tanto, es un *resultado* de una maniobra de creación, y responde a un modo específico de operar en la construcción o manipulación —puesta en función vinculante— de la comunicación. Ese resultado, para ser objeto cultural, tiene que tener no solo un significado dotado de sentido para otros, o al menos para el propio emisor; es necesario que también tenga —salvo en el caso de la autocomunicación— *un soporte material* que permita que ese objeto sea percibido no

solo por su creador, sino por otros receptores. El objeto cultural, por tanto, se concibe *como un signo de diverso nivel de complejidad, que es empleado efectivamente en la macrosistema de comunicación que es la cultura.*

De aquí que el objeto cultura sea, en sentido original, un *artefacto*, es decir, una entidad tangible o intangible que ha sido lograda mediante una elaboración —codificación y construcción de un mensaje con un código y unos signos determinados—. El objeto cultural se considera en sí mismo, como una entidad sincrónica —en sí misma tiene que ser considerada como un dato puntual en la cadena temporal—, que puede ser elaborada en un momento dado y quedar en suspenso como instrumento de comunicación. Un ejemplo es el caso de la Venus de Milo, que pasó más de un milenio sepultada y, por tanto, dejó de funcionar como signo artístico, puesto que no tenía receptores. Al ser rescatada, se refuncionalizó, seguramente con un sentido semántico muy distinto al que tuvo cuando fue creada como artefacto. Prueba de ello es el relativo absurdo por el cual la estatua que hoy vemos como símbolo de la belleza, corresponde a la imagen escultórica de una mujer manca, sin pupilar y presumiblemente embarazada de algunos meses. Este aparente contrasentido expresa, sin embargo, que el objeto cultural depende de otro factor: el hecho cultural.

El hecho cultural, en cambio, es una categoría que no constituye un artefacto, sino una *situación* que permite el empleo eficiente o más o menos eficiente desde el punto de vista comunicacional, de un objeto cultural. Este objeto, en cuanto mensaje construido, solo puede funcionar eficazmente en el marco de un hecho cultural, vale decir, en una situación en que pueda ser comprendido. El hecho cultural aporta el componente diacrónico, es decir, el fluir del tiempo. El hecho cultural significa que el receptor se ha colocado ante el objeto y lo asimila como dotado de significación *para él* como receptor. De aquí que un mismo objeto cultural haya sido y seguirá siendo interpretado de manera diversa en épocas distintas y por sociedades cambiantes

Así pues, el objeto y el hecho culturales son los dos componentes básicos de los procesos culturales, su cara sincrónica y su cara diacrónica, el costado de signo construido y el costado de recepción individual y social.

Para leer al otro

La cultura, en tanto ámbito de la existencia humana, se ha convertido en un campo de reflexión cada vez más complejo. Desde el siglo XIX, se ha ido abandonando la percepción más simple, según la cual la cultura era una acumulación de saberes. En un primer momento —en el cual el pensamiento de Claude Lévi-Strauss fue fundamental— se llegó a visualizar su estructura como un sistema que permite al hombre dominar la naturaleza. De esta noción, que concibió los procesos culturales a la vez como organización sistémica y como *instrumento de dominación*, se avanzó hacia otros modos de comprensión de la cultura. Fue Stanislas Lem quien definió la cultura como un sistema cibernético mediante el cual, el ser humano, entendido por portador activo de la racionalidad, puede introducir el orden en la naturaleza, que este filósofo concebía como esencialmente entrópica.

En su percepción, la cultura se concibe como un gigantesco mecanismo social de organización y mando, que permite al hombre introducir un control racional sobre la naturaleza. Esta visión, enraizada en una concepción antropocéntrica, también resultó, a la larga, superada. En una perspectiva que fuera desarrollada en las últimas décadas de la pasada centuria, Iuri Lotman replanteó el problema de la cultura de un modo que no prioriza el papel del ser humano, sino que asume la cultura como un macrosistema de comunicación entre los individuos y el mundo natural. Desde esta posición, la cultura no es valorada como un instrumento de dominación, ni tampoco como una garantía de racionalidad, sino como un enorme sistema abierto de lenguajes, mediante el cual los miembros de la sociedad podrían comunicarse entre sí —a través de las tres dimensiones temporales—, y podrían paralelamente establecer una relación equilibrada con la naturaleza.

Esta última posición, de carácter semiótico, entraña que persona y mundo natural hallan su más eficaz y orgánica vinculación a través no de una perspectiva de hegemonía antropocéntrica, sino mediante una intervinculación destinada a que la totalidad del mundo real alcance una homeostasis esencial. De esta actitud, se prioriza la percepción del ser humano como individuo obligado a comprender el mundo: la cultura, entonces, es la totalidad de los lenguajes mediante los cuales ser humano y ámbito natural de su existencia deben funcionar como interlocutores.

Una concepción de la cultura como campo no exclusivamente humano, sino como estructura que permite la existencia del individuo y del planeta, se vincula con el desarrollo de una idea de la lectura —en su más amplio sentido de comprensión de los más variados signos— como *modo de existencia* esencial del hombre en las condiciones de su medio. Pues la lectura no es sino una de las prácticas posibles de comunicación, a través de un tipo de lenguaje que, como apuntara en su día Claude Lévi-Strauss,

[...] es susceptible de ser tratado como un «producto» de la cultura: una lengua, usada en una sociedad, refleja la cultura general de la población. Pero, en otro sentido, el lenguaje es una «parte» de la cultura; constituye uno de sus elementos, entre otros.⁵¹²

Este sendero iniciado por Lévi-Strauss, permitió, en lenta evolución, llegar a la comprensión de la cultura como sistema de comunicación. En pleno siglo XXI, por lo demás, estamos al inicio de una nueva era: aquella en que idea de que hay una prioridad absoluta del lenguaje hablado, frente al cual el lenguaje gráfico no se considera más que como subproducto ancilar, función secundaria, está siendo superada, en la medida en que la comunicación visual por la red de medios de comunicación masiva y el ciberespacio se amplían con ritmo impredecible. Del mismo modo, la época de las imprecisiones teóricas en cuánto a qué es, en fin, el lenguaje — y nos referimos a cualquier tipo de ellos y no solo al lingüístico—, tocan a su fin, pues, como apunta Umberto Eco,

[...] se puede considerar el lenguaje como una «condición» de la cultura, y ello en un doble sentido: diacrónico, puesto que el individuo adquiere la cultura de su grupo principalmente por medio del lenguaje; se instruye y educa al niño mediante el habla; se lo reprende y se lo halaga con palabras. Desde un punto de vista más teórico, el lenguaje aparece también como condición de la cultura en la medida en que ésta posee una arquitectura similar a la del lenguaje. Una y otra se edifican por medio de oposiciones y correlaciones, es decir, de relaciones lógicas. De tal manera que el lenguaje puede ser considerado como los cimientos destinados a recibir las estructuras que corresponden a la cultura en sus distintos aspectos, estructuras más complejas a veces, pero del mismo tipo que las del lenguaje.⁵¹³

Se ha avanzado, por lo demás, hacia una comprensión mucho más alta del problema de la existencia real del mundo en su totalidad: el cambio de perspectiva nos permite saber que la vida —social tanto como ecológica— depende de un diálogo, de una comunicación en la cual los seres humanos no son los únicos interlocutores, sino que el propio planeta, en su integridad natural —orgánica e inorgánica— interviene en ese coloquio profundo que es la esencia del ser humano. Ello nos ha puesto ante el reto, patente ya en el siglo pasado, de que la trayectoria futura de la humanidad depende, en muy alta medida, de su capacidad de comunicación en sentido orgánico, vale decir, no solo de expresarnos, sino de comprender. En esta nueva manera de visualizar una cuestión de tal alto calibre, uno de los desafíos que enfrenta la sociedad contemporánea tiene que ver con la lectura en tanto actividad dirigida a la construcción no ya de la cultura, sino de la propia existencia, tanto del individuo humano, como del espacio en el que habita.

Ello exige entonces un replanteo de un problema principal: el acceso de todos a la cultura, vía que, en el presente globalizado, cada vez se vincula más con la comprensión de signos y, en particular, con el desentrañamiento de signos no de exclusivo vehículo oral, sino transmitidos por los más diversos significantes, códigos, medios y canales. En este sentido, uno de los aspectos que vienen sufriendo transformación es el modo de considerar la discapacidad humana. Durante muy largo tiempo, la discapacidad ha sido considerada desde un punto de vista estrictamente concentrado en las limitaciones ocasionadas por una disfunción psicosomática, vale decir, como una cuestión de carácter médico. Era un modelo de percepción conceptual, el cual es caracterizado por Armando Vázquez Barrios de la manera siguiente:

El modelo médico considera la discapacidad como un problema «personal» directamente causado por una enfermedad, trauma o condición de salud, que requiere de cuidados médicos prestados en forma de tratamiento individual por profesionales.⁵¹⁴

El mundo contemporáneo ha debido ampliar esta perspectiva para enfrentarse de un modo nuevo a la discapacidad, que ha dejado de ser exclusivamente considerada como una cuestión solo pertinente a la salud y la práctica médica. Se requiere, cada vez con mayor urgencia, un abordaje integral del problema,⁵¹⁵ pues, como apunta el mismo Vázquez Barrios:

El modelo social de la discapacidad, considera el fenómeno principalmente como un problema «social», desde el punto de vista de la integración de las personas con discapacidad en la sociedad, la discapacidad no es un atributo de la persona, sino un complicado conjunto de condiciones, muchas de las cuales son creadas por el ambiente social.⁵¹⁶

Un modelo social de la discapacidad, necesariamente, debe estar vinculado de modo directo a la cultura. De hecho, la discapacidad se ha convertido en un problema cuyo desarrollo amenaza cada vez más a la sociedad. Tiene razón, pues, Nilma Lacerda al comentar, en su focalización de las relaciones actuales entre salud y lectura desde la perspectiva siguiente:

Hace cerca de treinta años que el llamado para cambiar las relaciones con nuestro planeta encuentra eco en un gran número de personas. La conciencia de que la especie humana no disfrutará de condiciones de vida si persisten las relaciones predatorias con el medio ambiente, ha sido el eje constante del llamado a la reflexión.⁵¹⁷

Se trata, en efecto, de que, en la hora alucinante del presente, la lectura se revela también como un medio de salvaguardar la especie humana y su hábitat. Y, en esta dirección, lectura y discapacidad forman, también, una unidad cuya atención es impostergable, sobre todo si se tienen en cuenta al menos dos realidades sobrecogedoras:

1. Unos 600 millones de personas viven con discapacidades de diversos tipos. El 80% de ellas vive en países de bajos ingresos; la mayoría son pobres y no tienen acceso a servicios básicos ni a servicios de rehabilitación. Su principal preocupación es sobrevivir y satisfacer necesidades básicas tales como la alimentación y la vivienda, especialmente cuando padecen discapacidades graves o múltiples.
2. El número de personas con discapacidades es cada vez mayor. El aumento obedece a factores tales como heridas de guerra, minas terrestres, VIH / SIDA, malnutrición, enfermedades crónicas, abuso de sustancias, accidentes y degradación del medio ambiente, crecimiento de la población y progresos

médicos que prolongan la vida. Esta tendencia genera una exigencia excesiva para los servicios de salud y rehabilitación.⁵¹⁸

De ese total de 600 discapacitados en el mundo, se calcula que unos 150 millones son niños y niñas, de modo que, en este momento, una cuarta parte de la población discapacitada está formada por menores de edad;⁵¹⁹ las tasas de discapacidad infantil varían, según informes de la UNICEF, del 2% en Uzbekistán a un 35% en Djibouti. Se considera que dichas tasas son mayores en los países con bajo índice de desarrollo. En la actualidad empieza a enfrentarse la posibilidad de que en las naciones en vías de desarrollo —la India, por ejemplo— está aumentando también la tasa de discapacidad infantil. A esas cifras abrumadoras hay que agregar que, en el campo de la discapacidad, los niños que la sufren, son objeto de formas de discriminación que, más allá de cualquier consideración por su estado físico, se extiende también —y sobre todo— al terreno de la cultura. Es cuestión grave, dado que afecta, en última instancia a la calidad de vida, concepto de expansión reciente en las ciencias sociales⁵²⁰ y que ha devenido multidisciplinario. En la calidad de vida, en última instancia, confluyen cultura y salud, pues, como apunta Rafael Tuesca Medina:

El concepto de salud está fundamentado en un marco biopsicológico, socioeconómico y cultural, teniendo en cuenta los valores positivos y negativos que afectan nuestra vida, nuestra función social y nuestra percepción; por tanto, la redefinición del concepto de salud es de naturaleza dinámica y multidimensional. De ahí deriva la importancia de medir la calidad de vida. La calidad de vida es un concepto relacionado con el bienestar social y depende de la satisfacción de las necesidades humanas y de los derechos positivos (libertades, modos de vida, trabajo, servicios sociales y condiciones ecológicas). Estos son elementos indispensables para el desarrollo del individuo y de la población; por tanto caracterizan la distribución social y establecen un sistema de valores culturales que coexisten en la sociedad.⁵²¹

El acceso del niño discapacitado a la cultura es todavía hoy muy limitado en el mundo. Esta situación ha sido plenamente identificada:

En 1996, un reporte de investigación realizado por el Comité del Alto Comisionado de Derechos Humanos de la ONU, expresaba una gran preocupación por la amplia discriminación que sufrían los niños con

discapacidad, y la reducida sensibilidad de las sociedades para responder a sus necesidades y derechos.⁵²²

El mismo reporte apuntaba:

Un indicador de la atención insuficiente que las políticas sociales prestaban a la problemática, era el escaso número de niños con discapacidad matriculados en las escuelas. El Comité señalaba que una medida de protección, debía incluir la integración adecuada del niño con discapacidad en la sociedad mediante la educación.⁵²³

De aquí que se haya hecho imprescindible que la ONU aprobase, el 20 de diciembre de 1993 su resolución 48 / 96, que establece «Normas uniformes sobre la igualdad de oportunidades para las personas con discapacidad».⁵²⁴

La aspiración a que el niño discapacitado se integre a sistemas educativos y a las redes institucionales de cultura a que tienen acceso los demás niños, es, desde luego, por completo válida. Sin embargo, hay que dirigir la reflexión hacia una dimensión más honda, referida a la necesidad de una remodelación cultural a nivel del planeta. Las prácticas discriminatorias ejercidas sobre los niños discapacitados tienen consecuencias muy graves, pero no solo para ellos, sino también para todos los seres humanos, puesto que su consecuencia más intensa es el establecimiento de una *otredad* devastadora.

Baste considerar que el tema de la discapacidad, tiende a ser evitado; que todavía, de muchas escuelas en el mundo, se excluye a los discapacitados. Tales silencios, semejantes discriminaciones, dan como resultado una actitud de autoengaño, que lastra a los seres humanos desde su temprana infancia para asumir la diversidad en general y, en particular, para comprender que la discapacidad es mucho menos excepcional de lo que estamos dispuestos a aceptar.

Es cierto que solo una minoría de las personas comienza a vivir su vida con limitaciones causadas por una enfermedad, trauma o condición de salud, mientras la mayoría no tiene que enfrentarlas. Pero es igualmente comprobable que uno de los problemas más graves de la vejez es que puede convertir a las personas en víctimas de un tipo u otro de discapacidad, razón por la cual una aspiración actual de las ciencias médicas en el mundo, es desarrollar una cultura de salud que propicie alcanzar una vejez sin discapacidad. El lema internacional «Llegar a la tercera edad sin discapacidad» no es un

lema de propaganda, sino una meta potencial alcanzable. Ahora bien, el peligro discapacitante subsiste para la tercera edad, al menos mientras la sociedad no alcance una cultura de salud adecuada, para lo cual, en primer término, se precisa enfrentar la discapacidad como un componente efectivo de la existencia, y no como una anomalía frente a lo cual se tiende a volver los ojos a otra parte.

La actitud, todavía generalizada, de obviar con el silencio una realidad que se manifiesta en 600 millones de personas, conduce a formar una mentalidad cultural de espaldas al hecho palpable de que la discapacidad puede producirse en cualquier edad, pero que en la vejez se convierte en algo más que en una potencialidad virtual.

Enfrentar la discapacidad, dejar de discriminarla, es también una vía para el crecimiento de quienes no sufren de limitación orgánica alguna, porque, de lo contrario, esas personas crecen y se forman sobre la falsa convicción de que solo se es persona cuando se está libre de limitaciones psicofísicas. El impacto que produce descubrir, a destiempo y de improviso, la realidad real, puede ser demoledor para un ser humano. Así que la supresión de las discriminaciones que sufren los discapacitados, no es una necesidad solo suya, sino también de toda la sociedad, que debe alcanzar una actitud madura y responsable ante sí misma.

De modo que el dilema no estriba de modo único en que los discapacitados mejoren su calidad de vida a partir de vínculos sistemáticos y no discriminantes con quienes no sufren de sus limitaciones: está en juego el crecimiento ético y existencial de toda la sociedad. Este es un ángulo importante del problema, pero no el único. De aquí se deriva una cuestión igualmente esencial: solo aprendiendo a leer al otro, puede el ser humano no discapacitado crecer íntegramente.

Es un problema arduo que depende, entre otras cosas, de la lectura como actividad esencial de la cultura. La actividad lectora, en su sentido mayor, no es tan solo descifrar signos lingüísticos. Ella consiste, en su esencia primigenia, en la selección de signos que la cultura —y también, a su modo, el mundo de la naturaleza— pone a disposición del ser humano. La importancia de los idiomas focaliza la atención hacia el desciframiento de signos orales o escritos, pero no puede disimular que las personas se valen de diversos sistemas de comunicación.

La lectura es, por tanto, una actividad de base social destinada a que el receptor tome contacto con otros seres como él, y, sobre todo, con los más diversos procesos de enriquecimiento cultural. El niño discapacitado debe enfrentar grandes obstáculos para una comunicación fluida con otros seres humanos, en particular si no son discapacitados: se trata de un *ghetto* comunicacional, que suele reducir al niño al espacio de la familia, y lo aísla del ámbito social pleno. Pero si la discapacidad es un problema de todos, entonces solo puede ser enfrentada por la sociedad en su conjunto. Recuérdese que el modelo social de la discapacidad asume que esta no es una cualidad negativa que afecta a un individuo, sino una totalidad de condiciones que impiden que unas personas se integren al cuerpo general de la comunidad, en tanto que a otras se lo niegan.

Se ha alcanzado un gran logro al establecer, desde hace unos años, que el diseño urbanístico y arquitectónico debe tener en cuenta las limitaciones de quienes sufren de discapacidad motora. En cambio, todavía está sobre el tapete el problema de mejorar las vías de acceso de los discapacitados al ámbito más general de la comunicación cultural. Esto entraña un desafío para los sistemas educacionales en general, y para las formas de enseñanza-aprendizaje de la lectura, aspecto este de una dimensión vital, pues significa nada menos que una transfiguración de la escuela como institución. De aquí que esté hoy, en el centro de la atención, la necesidad de integrar a los discapacitados no a «escuelas especiales», sino a los espacios educativos a que tienen acceso los no discapacitados, y eliminar de la educación una sectorialización que, implícitamente, confirma al discapacitado en el *ghetto* social en el cual ha vivido por centurias.

La lectura, en tanto actividad educativa que exige, en la inmensa mayoría de los casos, la intervención de un maestro, es una vía para trascender el confinamiento. Pero su tratamiento educativo exige una transformación en la filosofía tradicional de la escuela como espacio institucional. El destacado investigador Herbert Read, comentando a Martin Buber, subraya la esencia de esta necesaria evolución educativa:

Buber define la educación como la selección de un mundo factible y concibe al maestro esencialmente como un mediador entre el niño y el ambiente que lo rodea. En nuestro enfoque de los problemas de la educación no podemos declararnos satisfechos con una aceptación pasiva de este ambiente. La eficacia de nuestra mediación depende en cierta medida de nuestra capacidad para

modificar ese ambiente. La educación, en efecto, no puede separarse de nuestra política social considerada como un todo.⁵²⁵

Este es un primer paso necesario; sin embargo, la esencia del problema no radica solo en la cuestión del espacio escolar, sino en el rediseño mismo de la educación en la era de globalización. Como ha afirmado Andy Hearngraves —al defender el criterio, válido si los hay, de que el cambio de los tiempos exige el cambio del profesorado—, se trata de un proceso en el cual las transformaciones de la vida contemporánea en su conjunto conmueven toda la tradición cultural:

La comunicación y la tecnología están comprimiendo el espacio y el tiempo, lo que lleva a un ritmo creciente de cambio en el mundo que buscamos o conocemos y en nuestras formas de entenderlo, lo que, a su vez, amenaza la estabilidad y permanencia de los fundamentos de nuestro conocimientos, haciéndolos irremediabilmente frágiles y provisionales.⁵²⁶

Uno de los factores de la cultura que deben ser sometidos a reanálisis, tiene que ver con la necesidad ética, pero también económica y social en su sentido lato, de que millones de discapacitados accedan de modo eficiente a las prácticas lectoras tradicionales, que se han venido diversificando —sobre todo con la aparición de una lectura cibernética cada vez más diversificada—. Se hace necesario ahondar más en la conceptualización de la lectura, cuya teoría también, en ocasiones, transparenta un distanciamiento del hecho de que los discapacitados deben, siempre que sea posible, acceder a la lectura. Investigadores educacionales tan destacados como Kenneth y Yetta Goodman todavía suscribían que leer, tanto como hablar y escribir, es un proceso activo del lenguaje en el que los lectores manifiestan su condición de psicolingüistas funcionales.⁵²⁷

Nótese que, en tal planteamiento del problema de la lectura, se da por sentado que la lectura presupone una condición de funcionalidad. Sin embargo, desde el siglo pasado, un caso tan conmovedor —y tan impactante para las ciencias relacionadas con la Psicología—, como el de Helen Keller pudo pasar, gracias al talento humanista de su maestra Ana Sullivan, de una situación de total incomunicación a la posición de emisora de discursos de alto interés para la ciencia. Ana Sullivan, con muchos menos recursos científicos y tecnológicos que en la actualidad, y sobre la base de una noción más abierta de la lectura, logró que Helen Keller —ciega y sorda desde los diecinueve meses, y, por ende, incapaz de aprender a hablar por los medios tradicionales—

comprendiera el sentido de unos signos trazados, en principio, con agua en su piel. De modo que Helen Keller aprendió primero a leer, y solo después a hablar. Un caso como este, revela, de una parte, la riqueza de posibilidades del desarrollo humano, y, también, indica hasta dónde la renuncia a la creatividad y a los enfoques alternativos puede ser perjudicial. Se ha venido educando, durante muchos siglos, con patrones tradicionales de desarrollo que parten de un lector modelo que... nunca existe de manera plena en la realidad. Umberto Eco, desde una perspectiva semiótica, comenta:

El lector modelo [...] no es el lector empírico. El lector empírico somos nosotros, ustedes, yo, cualquier otro, cuando leemos un texto. El lector empírico puede leer de muchas maneras, y no existe ninguna ley que le imponga cómo leer, porque a menudo usa el texto como un recipiente para sus propias pasiones, que pueden proceder del exterior del texto, o este mismo se las puede excitar de manera casual.⁵²⁸

La discapacidad es una esfera de gran amplitud, con modalidades discapacitantes — motoras, cerebrales, auditivas, visuales, etc.—, dentro de cada una de las cuales hay también variantes, las que, a su vez, tienen grados diferentes de complejidad. Un niño autista tiene requerimientos educativos diferentes que un niño débil visual: esto es un hecho y no una especulación teórica. Se requiere, pues, una reflexión diferente sobre los procedimientos lectores y sus enfoques educativos, pero no meramente en función de un segmento aislado de seres humanos, sino, por el contrario, con una perspectiva totalizadora.

Los «normales» ignoraron muchos de los mecanismos internos de psiquis; algunos de los que trataron de desentrañar la relación entre pensamiento y lenguaje incurrieron, en dislates como considerar que el pensamiento necesita, de manera imprescindible, realizarse a través de un lenguaje. Gracias a Helen Keller, que aprendió a leer, y, gracias a ellos, a hablar —en total inversión del proceso como se lo venía concibiendo para el mundo de los no discapacitados—. Y gracias a esa transgresión de un esquema que parecía incommovible, pudo transmitirnos sus extraordinarias vivencias de criatura prisionera en los límites de un cerebro sin apertura al universo.

Hay que aprender de esa y otras lecciones acumuladas. Pues del mismo modo una percepción no discriminatoria ni aislacionista de los procesos educativos en discapacitados, han de servir, a no dudarlo, en ampliar nuestra comprensión —tanto en

espacio como en acento humano— de la lectura como puerta general, y no de unos pocos, hacia la realización del ser y la cultura.

Posmodernismo en el cine: entre la moda y la sensibilidad

Por esos avatares que suele sufrir cierta clase de reflexión teórica sobre la cultura, la que —de forma implícita o explícita— se asienta sobre la disensión exacerbada de la herencia conceptual inmediata, el pensamiento postmoderno ha recogido en los últimos tiempos las consecuencias lógicas de uno de sus postulados esenciales: la concepción de que la razón y, por ende, la cultura modernas derivaron en una fragmentación infinita de las nociones sobre la propia racionalidad, ha conducido también a una atomización, igualmente minuciosa, del propio discurso teórico postmoderno. Así, se ha producido el tránsito desde lo que J. F. Lyotard, en *La condición postmoderna*, definía como el inevitable «reconocimiento del heteromorfismo de los juegos del lenguaje»,⁵²⁹ modo de constatar que la propia reflexión filosófico-cultural del postmodernismo no solo contiene una múltiples enfoques y modos conceptuales, sino que, más allá de esa comprensión, se advierte que, en cuanto realidad discursiva en sí, no existe *una* teorización postmoderna, sino una pluralidad reflexiva, por momentos autocontestataria, vale decir, una variedad de postmodernismos que, de algún modo, hace que algunos hablen sobre *el* postmodernismo, sino de los «postmos».

Se trata no solo de que se puede considerar la presencia de un pensamiento postmoderno de índole filosófica, otro de orientación socio-cultural, otro de carácter estético-artístico, etc., sino, sobre todo, de que cada una de tales posibles tendencias temático-evaluadoras, por su parte, tiende a disgregarse en una inquietante diversidad de posiciones. En verdad, Vattimo, en *El fin de la modernidad*,⁵³⁰ subraya que la actitud teorizante postmoderna apuesta a ultranza por la diáspora de los elementos reflexivos que la modernidad había querido, de modo programático, presentar como coherentes y lineales. Frente a ello, Vattimo buscaba confirmar la desautorización de los métodos estabilizados, la cual abre paso a una posición de disentimiento más o menos sistemático, a una consagración de la inestabilidad como lo único permanente en la cultura contemporánea, condición básica para lo que él considera como verdaderamente humano, por ser la esencia de la creatividad. Habría que salir, a toda costa, del encuadre que la tecnología ha impuesto al hombre contemporáneo en las sociedades de alto desarrollo, donde la ciencia ha devenido tecno-ciencia a ultranza, y, por su lado, el arte ha pasado a ser —o se pretende que así sea por el nivel criptoelitista de los promotores,

sustentadores económicos y oficializadores del *statu quo* artístico modernista— nada menos que un tecno-arte.

Pasando por alto matices por demás importantes de esta visión tecnologizada de la contemporaneidad, la interpretación de Vattimo no deja de acertar con rasgos no solo medulares, sino también muy obvios de la cultura en la fase final del presente milenio. Lyotard suscribe una posición muy cercana, al observar que el modelo cultural contemporáneo es un constructo que pretende asumir como meta —por lo demás asumida como ya alcanzada en las sociedades superconsumistas— una organización social donde los valores máximos son la eficiencia, la jerarquización, la ultra-administración y la manipulación de una letal e histórica dependencia de los sistemas de mercado.

El tecnoarte, entonces, en la medida en que su dirección esencial se evidencia, no sería sino una práctica creadora que se ajusta, en forma mimética, al mundo de la técnica moderna, entendido no como un estadio sociohistórico, sino como el fin último de toda noción de historia, donde la tecnología ha arrojado la máscara iluminista, y se revela no como pasivo instrumento para la humanización de la realidad, sino como manipuladora y restrictora de los más elementales valores de lo humano. De tal modo, la razón pura kantiana es concebida —desde Heidegger hasta Baudrillard— como algo que evolucionó, brutalmente, hasta ser una caricatura perversa, una triunfante apoteosis del Dr. Caligari.

Frente a la amenaza de la razón tecnológica transformada en personaje del célebre filme de Robert Wiene, *El gabinete del doctor Caligari*, hay que tener en cuenta los tres caracteres del pensamiento de la modernidad —tal como los ha denominado Vattimo⁵³¹—, es decir: el pensamiento de la fruición, como rechazo de todo funcionalismo, pues el pensar y el crear son actos que exigen ser intensamente realizados y poseídos como un bien humano. En la percepción de Vattimo, pensamiento y creación no son meramente instrumentos, razón que se convierte en función para obtener un objetivo más allá del pensamiento mismo y la *poiésis*, sino *hecho, instancia factual* que debe ser vivida, degustada por sí y en sí. Se trata, por tanto, de una afirmación de la vitalidad irrepetible del instante en su plena intensidad humana. De aquí se deriva una consecuencia evidente: el esteticismo, la percepción frutiva, la hiperestesia del *gusto* y su sobrevaloración.

La condición de ser pensamiento frutivo implica el otro rasgo fundamental que atribuye Vattimo al pensar postmoderno: la *contaminación*. Lyotard se orienta en sentido semejante al hablar de una apertura del hombre a la multiplicidad de lenguajes, entendidos como juego no solo cultural, sino también existencia del individuo. La idea del pensamiento como fruición estética del tiempo efímero y puntual, y la noción de la contaminación como simultaneidad de modos y objetos de disfrute, subrayarían, en esta modelación del pensamiento postmoderno, su carácter de meditación sobre el mundo ultratecnificado. Esa tríada de marcas de actitud, harían de ese estilo de reflexión una proyección ideológica, aunque pretende carecer de ideologemas; una búsqueda del sistema cabal para una sociedad de democracia participativa integral, pero sobre la base de negar el concepto mismo de sistema como norma integrativa de todos los hombres y todos los valores, pasados y presentes.

No se precisa demasiada cavilación para intuir que, tras de tales presupuestos, hay no solo una cierta incoherencia de posiciones, sino, incluso, una hiperestesia de actitudes que, en el fondo, no son estrictamente peculiares de las últimas décadas del siglo XX.

Lyotard escribía en tal sentido:

La postmodernidad no es una época nueva, es la reescritura de ciertas características que la modernidad había querido o pretendido alcanzar, particularmente al fundar su legitimación en la finalidad de la general emancipación de la humanidad. Pero tal reescritura, como ya se dijo, llevaba mucho tiempo activa en la modernidad misma.⁵³²

Hal Foster, desde un ángulo diferente del tema, arribaba a una conclusión similar cuando afirma:

Creo que el modernismo y el postmodernismo son comprendidos, si no constituidos, de una manera análoga, en la acción diferida, como un continuo proceso de anticipación o reconstrucción. Toda época sueña la siguiente, como una vez observó Walter Benjamin, pero por la misma razón también (re)construye la anterior a ella. No hay ningún simple Ahora: todo presente es no-sincrónico, una mezcla de diferentes tiempos. Así, nunca hay una transición a tiempo, digamos, entre lo moderno y el postmoderno: nuestra conciencia de un período no solo viene *post-factum*; también está siempre en paralaje.⁵³³

A la luz de estas —y muchas otras— coordenadas teóricas, es necesario que la crítica de cine en América Latina —así como en el resto del planeta— se autoexamine. Pues ella misma, en cuanto metadiscurso sobre el séptimo arte, no puede estar ajena al movimiento general de la cultura en nuestro presente en curso. Mucho del aura mágica de las tendencias postmodernas en la crítica —la postcrítica, como ha veces se la ha llamado—, ha estado muy afectada por la manipulación criptoelitista de una industria cultural que, como todas las demás en la hora actual, está en extremo tecnologizada en las sociedades de alto desarrollo, desde las cuales ejerce influjo sobre el resto de los cuerpos sociales.

Pero si no todo es cabal y sustancioso resultado artístico-cultural en este nuevo *boom* cultural —irradiado hacia todas o casi todas las esferas de la creación y el consumo del arte y la cultura—, lo que no puede negarse es que esta expansión teórica de lo postmoderno ha venido siendo posible no solo por una estrategia de tecnomercado, sino también —y sobre todo— por la propagación de un clima, de un modo de sensibilidad, por extensas zonas de la cultura mundial. Por ello, el crítico de cine ha de decidir su propio ejercicio de lenguajes, perspectivas hermenéuticas y modalidades de recensión. Esto significa, en buenas cuentas, decidir si se acepta o no una modelación del juicio crítico de acuerdo con la evolución de los tiempos; asimismo, implica también, sobre la base de una personal elección, que el crítico en sus textos analíticos sobre el cine debe, implícitamente, fundamentar, ignorar o negar la noción de que en esta época —llamada, con razón o sin ella, postmodernidad— se está creando un arte nuevo o, cuando menos, que los artistas tratan de producirlo. Se trata de una cuestión capital para el ejercicio de la crítica de cine, vale decir, para la construcción de textos que realicen un análisis del séptimo arte.

Es necesaria, pues, una reflexión sosegada, un acercamiento pausado, y no una entrega impensada y esnob. En Cuba, por ejemplo, la referencia de la crítica de arte al postmodernismo se convirtió en algo muy frecuente ya en la década del noventa. A veces se identifica esta tipo de apostilla como una especie de frase fática —para decirlo en el sentido en que Roman Jakobson definiera la función cuasi vacía en la comunicación—, la cual no pretende decir nada, sino establecer una especie de *actualidad* del emisor, sobre todo cuando se trata de un crítico de arte.

Este empleo un tanto irreflexivo en algunos textos críticos, tiene que ver no tanto con una posición hermenéutica definida del autor —ni mucho menos con una percepción conceptual y sensible de un hecho cultural efectivo—, cuanto con una moda metalingüística. En esta línea de exageración, se llegó también a otra consecuencia poco saludable: en algunos textos de crítica de arte parece darse por sentado que *todo hecho cultural y artístico* contemporáneo, en cualquier parte del mundo, es postmoderno por el solo hecho de producirse en el presente, como si no hubiese la menor alternativa artística o teórica de crear, hoy por hoy, una obra que *no sea postmoderna*; de acuerdo con la actitud implícita en tales apreciaciones, lo postmoderno no sería un conjunto de rasgos constitutivos de lo artístico en su esencia, sino una datación, la pertenencia a una época dada.

Nada más erróneo, desde luego, que este tipo de apreciaciones. Tal vez, como nos ha ocurrido con harta frecuencia desde la época colonial, la moda de la alusión epidérmica a una teoría —en este caso el conjunto abigarrado que se refiere a lo postmoderno— se produce en Cuba como síntoma del desfasaje cronológico con que nos ha llegado una tendencia artístico-cultural o teórico-metodológica, con la que nos ponemos en contacto tardíamente, justo cuando debe comenzar el remansamiento de su efervescencia; así llegó, fuera de hora, el estructuralismo, por ejemplo.

El contraste entre la llegada morosa de un modo de pensamiento o creación a nuestra realidad cultural, y el orto y desarrollo de dicho modo en otras latitudes, puede dar lugar a riesgos variados, sobre todo porque, a los efectos de la crítica de arte en general —en la cual, desde luego, se inscriben la de cine, teatro, literatura, artes plásticas, etc.—, podría hacerse efectiva en Cuba —si es que no se ha hecho ya— la frase de Hal Foster: «El postmodernismo, en suma, es como el sexo: viene demasiado temprano o demasiado tarde».⁵³⁴

Por eso vale la pena, al dedicar atención en este capítulo al análisis del filme —que es la substancia básica sobre la cual se sustenta la crítica cinematográfica—, vale la pena considerar algunas cuestiones, siquiera epidérmicas, de lo que puede significar la postmodernidad en la esfera específica del séptimo arte. Ante todo, hay que tener en cuenta que el cine, por su componente altamente industrializado y tecnológico, constituye, desde luego, un terreno propicio para la generación del tecnoarte. Si la teorización postmoderna se nucleó, ante todo, en una de las artes más obviamente

tecnologizadas, como la arquitectura, el cine resulta también campo artístico que requiere del andamiaje técnico y así ha sido desde su nacimiento, hace ya más de una centuria, hasta el presente.

Así, el cine, si responde a la tendencia de cambios culturales que es claramente perceptible en nuestros días, debe tender también a la autorreflexión sobre el papel de la tecnología en el terreno del arte tanto como en el conjunto de la sociedad contemporánea, y, por ese camino, a la meditación sobre su propia naturaleza como arte. A su vez, la crítica de cine está obligada a una posición en alguna medida concordante. Pero ello significa dilucidar en qué medida y peso específico se asume o no determinadas posturas postmodernas. Véase, por ejemplo, lo que afirma Todd Gitlin, profesor de Berkeley:

El postmodernismo por lo general se refiere a determinada constelación de estilos y tonos en el trabajo cultural: el pastiche, lo vacío, un sentido del agotamiento, una mezcla de niveles, formas, estilos, un gusto por la copia y la repetición, el ingenio que sabe disolver el compromiso en la ironía; una profunda autoconciencia sobre la naturaleza formal, fabricada, de la obra; un placer en el manejo de superficies, un rechazo de la historia.⁵³⁵

Esta observación de Gitlin debe tomarse con cautela, al menos en lo que a crítica de cine se refiere. Un estilo crítico de sello postmoderno, ciertamente, puede incluir *diversidad de tonos y estilos de recensión*, dado que, en efecto, la actitud postmoderna se niega a la unilateralidad dogmática, tanto en lo que se refiere a los métodos de análisis, como en cuanto al modo de expresión —modo de organizar verbalmente el texto de la recensión—; por el contrario, se vale de todos los tonos y estilos críticos que considere necesarios, los entremezcla y refunde, los parodiza e invierte, según lo estime pertinente.

En tal sentido, hay, qué duda cabe, una mayor libertad de factura en la crítica de arte en la postmodernidad, que la que disfrutó la crítica en la modernidad, en la cual se exigía al crítico, de manera explícita o implícita, una unilateralidad químicamente pura, vale decir, la adscripción cerrada a un modo de análisis con rechazo de todos los demás posibles, de aquí la reiteración frecuente de giros de lenguaje tanto como de instrumentos de análisis.

Se trata, pues, de que la crítica —tanto como su actividad de origen, el conjunto de operaciones analíticas— se niega a ahora a admitir de manera pasiva y ciega una autoridad preexistente y dominadora de los metarrelatos —los métodos de trabajo crítico, entre otros varios—; por el contrario, el crítico puede actualmente asumir una posición de origen postmoderno, en la cual él es el máximo responsable de los modos de enfoque que utiliza en sus análisis, así como de su integración en un cuerpo válido que el crítico emplea.

En otro sentido, otra vía en la cual la crítica de cine revela una marca de la postmodernidad, radica en la posibilidad de negarse a una perspectiva esencialmente tecnológica en su modo de percibir el filme y en sus estrategias para analizarlo. Si bien no puede desconocerse la importancia del componente tecnológico, la artisticidad y eficacia de un filme no pueden ni deben reducirse a dicho aspecto.

Por tanto, la crítica postmoderna de mayor calibre procura librarse del dominio absolutizador de los parámetros técnicos —muy a menudo considerados, desde una perspectiva eminentemente moderna, como ejes básicos que guían la perspectiva hermenéutica—; esta crítica suele aspirar, además, a ganar en apertura valorativa, así como en fruición vivencial de la obra cinematográfica como expresión de un modo de percibir la existencia del planeta, así como sus tensiones, angustias y desafíos.

En tal sentido, la crítica de cine se propone también, en la contemporaneidad, penetrar en el filme como cámara de ecos epocal, en la cual puede identificarse un complejo proceso de configuración y deconstrucción de valores culturales en sentido amplio, tanto como de los específicamente artísticos. De hecho, la propia dirección de muchos procesos creativos en el séptimo arte, sugieren la necesidad de una crítica de otro perfil, que concuerde con las tendencias mismas de la creación.

Una familia vista por Martí

Una de las aristas que ha sido poco abordada por la crítica —tanto histórica como literaria—, es la visión de Martí acerca de las familias cubanas de la segunda mitad del siglo XIX, que son tema frecuente en sus páginas de *Patria*, en las semblanzas periodísticas y en sus cartas, de tal manera que, sin duda, el análisis del tema de la familia en su obra podría aportar muchos elementos tanto a los estudios históricos como a los literarios y, en general, a los enfoques culturoológicos del siglo XIX cubano, tan poco frecuentados, salvo excepciones muy destacables, en la bibliografía cubana. Como el tema, pues, es tan amplio, en estas consideraciones se abordará solo una red familiar: la de los Agramonte. Una visión escorzada, como será esta, permite, a mi juicio, percibir hasta qué punto los estudios de familia pueden enriquecer mucho el conocimiento de la cultura cubana.

No es un secreto para nadie que Ignacio Agramonte y Loynaz fue uno de los próceres independentistas más admirados por el Maestro, para quien el Bayardo fue, sin la menor duda posible, un ejemplo y una inspiración constante. Lo que suele ignorarse, sin embargo, es que el tema de El Mayor constituye el centro de una constelación de valoraciones martianas acerca de los familiares del ilustre camagüeyano.

El presente trabajo, por tanto, aspira a reconstruir esa imagen familiar que, diseminada en los artículos martianos escritos para *Patria*, constituyó, sin dudas, un modelo familiar implícito que el Apóstol transmitió a los cubanos de entonces y de hoy. Es, desde luego, innecesario detenerse detalladamente en detalles objetivos de la biografía del héroe epónimo del Camagüey.

Martí, en diversos momentos de su obra, pero sobre todo en su retrato biográfico fundamental, «Céspedes y Agramonte», lo caracteriza por su extraordinaria honradez política, su hombría de bien, la límpida novela de su vida conyugal, su no desmentido democratismo, su legendaria y tangible gallardía personal, su enorme talento militar, jalonado continuamente por hechos refulgentes como el célebre rescate de Sanguily, el respeto de absolutamente todos sus subordinados y superiores, su muerte heroica en Jimaguayú el 11 de mayo de 1873: todos estos perfiles del prohombre camagüeyano aparecen de un modo u otro referidos o aludidos por Martí con una merecida aureola de

caballerosidad y grandeza. Esta veneración martiana revelan que un héroe veía al héroe precedente como una encarnación cabal del ideal humano, el «hombre natural» al que aludió muchas veces en su obra y que Fina García Marruz analiza cuidadosamente en su reciente libro *El amor como energía revolucionaria en José Martí*.⁵³⁶

Conviene señalar, sin embargo, que el retrato fundamental que Martí dedica a Agramonte, es prácticamente el único que escribe en forma de paralelo, en el nítido patrón plutarquiano. Que Martí se apoyara en los modelos plutarquianos de biografiar es importante para comprender el sentido último de su retrato de Agramonte.

Martí, en efecto, no solamente leyó a Plutarco de Queronea —que era entonces lectura frecuente en los diversos niveles escolares—, sino que, sobre todo, lo mencionó varias veces en sus *Obras completas*. Es interesante notar que hay dos citas martianas de especial importancia emotiva y aun ideológica: el Apóstol evoca la figura de Plutarco en un artículo referido a una de las instituciones que más de cerca tocaron su corazón, La Liga, una casa de amistad y de cultura —son ideas martianas— que, fundada en Nueva York, era sitio de reunión para negros cubanos de la más humilde condición,⁵³⁷ y en la que Martí dio clases diversas como maestro —«las clases de mis excelentes amigos negros de *La Liga*, entre los que hallo más benignidad y virtud que en la mayor parte de los hombres»—.⁵³⁸

La otra referencia importante de Martí a Plutarco corresponde a su revista para niños *La Edad de Oro*, donde caracteriza la obra fundamental de Plutarco como libro excepcional, no ya de mero relato histórico, sino dirigido rectamente al espíritu y a la modelación ética del hombre:

El que tenga penas, lea las *Vidas paralelas* de Plutarco, que dan deseos de ser como aquellos hombres de antes, y mejor, porque ahora la tierra ha vivido más, y se puede ser hombre de más amor y delicadeza. Antes todo se hacía con los puños; ahora, la fuerza está en el saber, más que en los puñetazos; aunque es bueno aprender a defenderse, porque siempre hay gente bestial en el mundo, y porque la fuerza da salud, y porque se ha de estar pronto a pelear, para cuando un pueblo ladrón quiera venir a robarnos nuestro pueblo.⁵³⁹

Es evidente la fuerza ética de la valoración de Martí. Y es la eticidad lo que identifica el Héroe Nacional como cualidad fundamental de Agramonte. La selección de la

estructura paralelística para la semblanza de Agramonte, hace pensar en que Martí, que no había usado esta forma de retratar, ni la usará después, quiso singularizar estilísticamente su evocación de El Mayor a través de una modalidad que remitía directamente a las *Vidas paralelas* del gran clásico griego, precisamente porque, como Plutarco en su día, su propósito es presentar dos modelos de hombre: el del patriota consagrado a la libertad de su patria. Así pues, en este texto suyo, que con razón es valorado como una de las páginas más intensas de Martí, tras el parigual respeto y admiración por los dos grandes fundadores de la patria cubana, Agramonte —«aquel diamante con alma de beso»⁵⁴⁰ recibe un mayor énfasis poético, reflejo de la identificación martiana con el prócer principense.

Amalia Simoni y Argilagos de Agramonte, su esposa, nació el 10 de junio de 1842 en Puerto Príncipe. Era hija del acaudalado José Ramón Simoni y Ricardo, y de su esposa Manuela Argilagos y Gimferrer. Con sus padres, pasó cinco años en Europa, en los cuales completó su educación; dominaba el francés, el inglés y el italiano. En París estudio canto, pues tenía dotes como soprano, con la cantante Fanny Perziani, de la Ópera de París. Son sobradamente conocidos los detalles de su extraordinaria relación con Ignacio Agramonte. Prisionera de los españoles, fue llevada a La Habana y de ahí pasó a la emigración en Estados Unidos, primero, luego en Mérida, México; y finalmente de nuevo en los Estados Unidos (salvo una corta estancia en Puerto Príncipe).

Como no podía menos de ocurrir, Martí, que veneraba la memoria de Agramonte, admiró también respetuosamente a su esposa, que estuvo a la altura del héroe, incluso más allá de la muerte de éste. Así no dejó de aludir a la *novela* de la relación de esa pareja extraordinaria. En efecto, Martí escribe que Agramonte «Ama a su Amalia locamente»,⁵⁴¹ expresión que no usó nunca para referirse a un personaje histórico cubano. Por ese respeto suyo por Amalia, escribe en *Patria* el 25 de junio de 1892:

Por la dignidad y fortaleza de su vida; por su inteligencia rara y su modestia y gran cultura; por el cariño ternísimo y conmovedor con que acompaña y guía en el mundo a sus dos hijos, los hijos del héroe, —respeto *Patria* y admira a la señora Amalia Simoni, a la viuda de Ignacio Agramonte.⁵⁴²

El aprecio era mutuo, pues si el Apóstol comprendió y admiró a Agramonte y, también, a su esposa, ella, a su vez, percibió lo que había de común entre la conducta y el

pensamiento de Agramonte y el de Martí, según se transparente en el aprecio que subyace en la siguiente misiva que ella le envía a este, cuatro días después de que Amalia escuchara el discurso en conmemoración del 10 de Octubre, en misma fecha de 1868, que Martí pronunció en el Masonic Temple de Nueva York en igual fecha del año 1888, y en el cual el Apóstol hizo una emotiva alusión a Ignacio Agramonte.

Véase cómo la carta de Amalia Simoni a Martí es, también, un dechado de refinamiento, de contención y, al mismo tiempo, de expresividad, en la que elude la trivialidad de agradecer la evocación martiana del esposo y el héroe —pero no sin evidenciar, con destilada y elegante implicación, que no pudo hablarle ese día por la emoción que la embargaba—, y, en cambio, insiste en la *identificación esencial* que ella siente que la vincula con Martí, hasta el punto de que Amalia se arroga, con señorial orgullo, el derecho de hablar de los «verdaderos amigos» de Martí, justo en un año que, como el de 1888, es de dura brega política para el Maestro para imponer su ideario:

New York, Octubre 14/1888.

Sor.Dn. José Martí.

Mi amigo muy distinguido:

Por no saber la dirección de su casa no he tenido el gusto de ofrecerle mi nueva morada, 361 W. 57th St., donde tanto placer nos causará verlo siempre que Vd. nos honre con su presencia.

No pude hablarle a Vd. después de oírlo la noche del 10, como deseaba, y felicitarlo por su inspirado discurso tan oportuno, como patriótico y bello. Quien tan bien sabe conmover al que lo escucha, arrancará siempre esos aplausos entusiastas que salen del corazón y hacen sentir tan noble orgullo a sus compatriotas y a todos sus verdaderos amigos, en cuyo nombre yo deseo que Vd. cuente como a una de las más sinceras a su atas. q. s. m. b.

A. S. de Agramonte.⁵⁴³

Ignacio Ernesto Agramonte y Simoni, hijo de Ignacio y Amalia, no figura en el índice onomástico de las *Obras completas* de Martí, pero en realidad el Apóstol lo menciona dos veces. La primera de ellas es en el ya comentado «Céspedes y Agramonte!», cuando se dice: «Y se inclinaba el héroe, sin más tocador que los ojos de su esposa, a que con las tijeras de coserle las dos mudas de dril en que lucía tan pulcro y hermoso, le cortase, para estar de gala en el santo del hijo, los cabellos largos».⁵⁴⁴

La segunda ocasión es en un texto del 2 de enero de 1895, en *Patria*: «El hijo de Ignacio, que es ya hombre por sí, saca ahora del hgar querido de Graciano Betancourt a una hija bella: a Enma».⁵⁴⁵ Este Ignacio Ernesto Agramonte y Simoni había nacido en la finca Arroyo Hondo, el 26 de mayo de 1869; fue ingeniero civil, y desempeñó la jefatura de Obras Públicas en Camagüey, donde siempre residió y falleció en marzo de 1927.

Pero es la familia de Agramonte, porque en general se desconoce cuánto apreció Martí a muchos de sus miembros, lo que interesa más a las presentes reflexiones.

Una de las figuras más notables y destacadas entre los próceres principeños que combatieron en la Guerra Grande, fue Eduardo Calixto de Jesús Agramonte y Piña, nacido en Puerto Príncipe el 14 de octubre de 1841. Sus padres fueron José María Agramonte y Agüero y María de la Concepción Piña y Porro. El parentesco de sangre se intensificó cuando Eduardo Agramonte y Piña se casó con Inés Matilde Simoni y Argilagos, la hermana de Amalia Simoni de Agramonte.

Eduardo Agramonte y Piña cursó estudios primarios en Puerto Príncipe, y luego, en 1852, estudió en España, en colegios agregados de la Universidad de Barcelona. Entre 1858 y 1864 cursó estudios de Medicina, carrera de la que se graduó el 13 de octubre del último año referido. Licenciado en Medicina, regresó a Puerto Príncipe para ejercer su profesión, y Martí recuerda que, al llegar y encontrar exacerbado el furor del régimen colonial, les preguntó a sus amigos con implícito reproche: “¿Y qué han hecho en estos diecisiete años?”.⁵⁴⁶ En el Camagüey fue también profesor del Instituto de Segunda Enseñanza, donde solicitó ocupar preferentemente —lo que muestra su nivel cultural— una de las cátedras de Poética, Francés, Gramática Castellana o Retórica. También colaboró asiduamente en publicaciones periódicas de la ciudad, como en *Crónicas de Puerto Príncipe*, revista literaria patrocinada por esa sociedad cultural.

Enemigo, como su próximo pariente, del régimen español en Cuba, formó parte de los fundadores de la célebre logia Tíñima, donde coincidió con Salvador Cisneros y Betancourt, Carlos Loret de Mola y Varona, Bernabé de Varona y Borrero, y otros patriotas. En medio de las actividades de ese grupo, colaboró en el periódico de orientación cubana *El Oriente*, cuyo primer número apareció en marzo de 1867, al borde de la guerra independentista. Una de las más hermosas manifestaciones de patriotismo de este primo de Ignacio Agramonte, se produjo cuando Eduardo Agramonte y Piña acompañó a Salvador Cisneros y Betancourt, a Rafael Rodríguez y Agüero y a Manuel Ramón Silva y Barbieri, con los cuales colocó, dentro del féretro donde se velaba el cadáver de El Lugareño, y como símbolo de rebeldía patriótica, una copia del Acta de Independencia redactada por Silva y Barbieri.

Como era de esperar, fue de los primeros en alzarse a la manigua mambisa, en el propio año de 1868. Arrojado y valeroso como soldado, resultó herido en Bonilla. En el Comité Revolucionario Principeño que se eligió el 28 de noviembre del 68, fue designado vocal, y desempeñó cargo semejante en la Asamblea de Representantes del Cerro. En marzo de 1869, renunció a este último cargo y pasó a ejercer como médico en el Ejército Libertador. Martí lo evoca en su estremecedora crónica sobre la Asamblea de Guáimaro, titulada «El 10 de abril», con palabras de profunda emoción y respeto: «Pasa Eduardo Agramonte, bello y bueno, llevándose las almas».⁵⁴⁷

En esa reunión magna del patriotismo cubano, Eduardo Agramonte fue designado como Secretario del Interior, cargo que desempeñó hasta diciembre de ese año, pues, como Francisco Vicente Aguilera, renunció a su cargo por inconformidad con la decisión del presidente Céspedes de reunirse con los partidarios del despuesto general Manuel de Quesada y Loynaz. El 14 de enero de 1870, sustituyó a su primo Ignacio Agramonte y Loynaz en el cargo de Representante a la Cámara. Más tarde renunció, y el 24 de agosto de 1871 asumió el mando de la Brigada del Sur, con el grado de Coronel. Cayó en combate, en San José del Chorrillo, el 8 de marzo de 1872. El calificativo de *bueno* que le otorga Martí en «El 10 de abril» resulta uno de los más altos que el Maestro asignaba en su valoración de los hombres. De este modo, Eduardo Agramonte, en la visión martiana, se hermana con la figura de su primo.

Inés Matilde Salomé Simoni y Argilagos de Castillo (primero de Agramonte), hermana de Amalia, esposa en primeras nupcias de Eduardo Agramonte y Piña, nació el 22 de

octubre de 1843. Cayó prisionera, en la manigua, unto con su madre y su hermana Amalia. Casó en segundas nupcias con José Pérez del Castillo, al parecer mexicano. Martí la menciona una sola vez,⁵⁴⁸ de pasada, mientras hace el retrato de su hijo Arístides.

Arístides Luciano Isaac Agramonte y Simoni, hijo de Eduardo Agramonte y Piña, con Matilde Simoni y Argilagos, también fue objeto de la atención de José Martí. En efecto, Martí refiere sobre este joven camagüeyano en el periódico *Patria*, el 11 de junio de 1892:

El nombre de los padres es una obligación para los hijos, y no tiene derecho al respeto que va por todas partes con la sombra del padre glorioso, el hijo que no continúa sus virtudes. De dos cubanos jóvenes de la emigración no podrá decirse nunca esto, ni de Arístides Agramonte, hijo de aquel fuerte y seductor Eduardo que está aun como vivo en nuestros corazones.⁵⁴⁹

Este joven intachable al decir de Martí, nació el 3 de junio de 1868. Tenía cinco meses de edad cuando su padre se alzó en la manigua camagüeyana. Su familia marchó a La Matilde, y allí conoció directamente, en su más tierna infancia, las penalidades y heroísmos del campo insurrecto. Su vida, tal como Martí indica en el texto citado, se caracterizó por una trayectoria intachable, y particularmente en su vida profesional como médico independentista.⁵⁵⁰

En 1871, con su madre y su tía Amalia Simoni de Agramonte, pasó a México, y de allí a los Estados Unidos. De este país, su familia regresó a México y se estableció en Mérida, Yucatán, donde inició su instrucción primaria en el colegio El Afán, hasta que cumplió doce años, y volvió con su familia a Nueva York. Allí hizo su educación secundaria, para luego ingresar en el College of Physicians and Surgeons of Columbia University, como estudiante de Medicina, carrera de la que se graduó el 8 de junio de 1892. Entre 1892 y 1893, fue interno del Servicio de Medicina del Hospital Roosevelt de Nueva York; asimismo lo fue en el Servicio de Cirugía del Hospital Roosevelt entre 1893 y 1894. Trabajó más tarde también en el famoso Hospital Bellevue. Fue Inspector Médico del Departamento de Sanidad de Nueva York, desde 1895 hasta 1897.

El 2 de mayo de 1898 se incorporó como Médico Agregado al ejército de los Estados Unidos, en unión de su coterráneo el doctor Carlos J. Finlay y de Juan Guiteras Gener.

Fue uno de los médicos que más y mejor trabajó en la comprobación de la teoría de Finlay sobre la transmisión de la fiebre amarilla, y el Cirujano General doctor George S. Sternberg lo designó para que continuara las investigaciones respecto de esta enfermedad, lo cual realizó y pudo demostrar de manera definitiva que el *Bacillusicteroide* de Sanarelli no era, como se había supuesto, el agente transmisor de la fiebre amarilla, lo cual contribuyó a confirmar la teoría del Dr. Finlay.

Fue, por tanto, un científico muy respetado en su tiempo, tanto como ha sido desconocido después. De hecho, generalmente se ignora que el Dr. Arístides Agramonte y Simoni estuvo a punto de ser propuesto (y en caso positivo, hubiera sido, hasta hoy, prácticamente el único cubano propuesto a este fin) para el Premio Nobel de Medicina. Fue profesor de la Universidad de La Habana, y Secretario de Sanidad durante el gobierno de Alfredo Zayas. Curiosamente, como muestra de aquella época en que los médicos tenían una amplia formación cultural, escribió una obra teatral, hasta hoy inédita, con el sugerente título de *La República convencional e inmoral*. Este prestigioso sobrino de Ignacio Agramonte murió en Nueva Orleans, el 18 de agosto de 1931.

El hermano menor de Eduardo, Emilio Agramonte y Piña, nació el 28 de noviembre de 1844, y tuvo un lugar también en la obra martiana, aunque con un perfil en cierto sentido diferente. Cursó estudios primarios y secundarios en su ciudad natal, y Leyes en la Universidad de La Habana. Regresó a Puerto Príncipe y allí ejerció su profesión de abogado, la cual alternó con labores como maestro de canto y piano. Se incorporó a la insurrección en 1868. No se conservan datos acerca de su actividad militar. Lo cierto es que en 1873, un año después de la muerte en combate de su hermano Eduardo, Emilio Agramonte se encuentra en los Estados Unidos, sin que se haya podido conocer el porqué de su traslado allí, ni en qué fecha exacta se produjo.

En ese país llegó a adquirir un gran prestigio como pedagogo musical y aun como intérprete, tanto de canto como de piano, lo que le permitió fundar en los Estados Unidos una escuela de ópera y oratorio, que fue, por cierto, una de las primeras y más prestigiosas de ese país. Martí lo apreció mucho como artista y como maestro, y publicó sobre él en *Patria* el siguiente texto, donde se encuentra uno de sus aforismos más populares:

Creer es pelear. Creer es vencer. Con su sumo talento ha bregado Emilio Agramonte, más alto cada vez, por abrir paso a su genio de criollo en este pueblo que se lo publica y reconoce, aunque no se lo pague aun, ni acaso se lo pague jamás, con el cariño vivo y orgulloso, y el agradecimiento con que se lo pagamos sus paisanos.

Hoy, sobre las dificultades que se oponen a una empresa de arte puro en una metrópoli ahíta y gozadora, Emilio Agramonte logra establecer la «Escuela de Ópera y Oratorio de New York», con las ramas de lenguas, elocución y teatro correspondientes, sobre un plan vasto y fecundo como la mente de su pujante originador. Agramonte conoce al dedillo, y de lectura íntima, la música universal: su ojo privilegiado recorre de un vuelo la página: su juicio seguro quema los defectos del discípulo en la raíz: su voz, realmente pasmosa, canta con igual flexibilidad en todos los registros: su mano, leve a veces y a veces estruendosa, ya brisa o temporal, ya cariño o ceño, es una orquesta entera, y su fama honra a Cuba.⁵⁵¹

Emilio Agramonte y Piña se casó —como solía suceder en Puerto Príncipe, donde la familia endogámica era típica y lo fue hasta la primera mitad del siglo XX— con una prima suya y de El Mayor, Manuela Agramonte y Zayas, llamada «Lica» por la familia y los amigos. Hija de Francisco Agramonte y Agüero, abogado, y de la santiaguera Dolores de Zayas y Hechavarría, Lica nació en Santiago de Cuba, donde su padre ejercía su profesión por haberse establecido allí.

Aunque por su nacimiento y formación podría decirse que era santiaguera, por su filiación familiar y por su participación en la vida principieña puede considerarse típicamente camagüeyana. Lica Agramonte de Agramonte fue una de las típicas mujeres principieñas que desempeñó un papel destacado en la vida cultural —intensísima en el siglo XIX— de la ciudad. Escribió poemas, que se publicaron en varios de los diversos periódicos del Camagüey anterior a la Guerra Grande. Como Amalia Simoni, representa dignamente a la mujer culta de Puerto Príncipe, posiblemente la región del país con mayor participación femenina en las artes, el periodismo y la cultura. El clásico historiador Francisco Calcagno la caracteriza de la manera siguiente:

Aficionada a las letras desde su más tierna juventud, estudió inglés, francés e italiano, de cuyos idiomas ha hecho en verso castellano muy correctas traducciones. En su niñez, y por segunda vez a los dieciocho años, visitó la Península: de regreso casó en Santiago de Cuba, el 6 de noviembre del 66, con su primo Emilio, pasando poco después a residir a Puerto Príncipe, donde entre otros méritos, fue colaboradora de *La Crónica*. Entre sus composiciones, *Saludo a Cuba* y *Un pensamiento (a orillas de un río)* son de las mejores. En unión de una hermana suya tradujo *La huérfana de Moscow*.⁵⁵²

Esta dama debió de tener para Martí el prestigio que le daba su triple condición de mujer, de patriota y de escritora. A ella le escribe el Apóstol una carta de especial importancia. Es una epístola escrita por él dos días después de haber pronunciado su hermoso discurso de homenaje a Espadero, en el cual desplegó con particular intensidad su pensamiento acerca del arte y el artista en su relación con el medio social. En esa carta a Manuela Agramonte de Agramonte, todavía se perciben, quintaesenciadas, varias de las ideas expresadas en ese discurso.

Pero la importancia de esta epístola radica particularmente en el hecho de que contiene una peculiar solicitud: Martí le pide a Manuela Agramonte que le exprese por escrito *sus ideas acerca de la mujer y cómo debe educarse*, uno de los temas caros al Apóstol, como se evidencia en *La Edad de Oro*, en sus cartas a María Mantilla, así como en otros pasajes de su obra. De modo que solicitar la cooperación de esta dama principieña, es una alta muestra de confianza en su penetración y discernimiento. Le escribe Martí:

El esfuerzo que tuve que hacer sobre mi mala salud para cumplir con mi obligación en la Velada de Espadero, me tuvo ayer inválido y me quitó tiempo para organizar para el sábado tres lecturas o discursos breves sobre un tema que solo es sencillo en su enunciación, pero cuya dificultad Vd. mejor que nadie comprenderá, así como su importancia e interés, si le digo que es nada menos que éste: ¿Con qué tendencias, y para qué fin, debe educarse a la mujer?. Ahí caben todas las ilusiones y todas las experiencias. Yo veo y oigo y no sé si he llegado a ideas bien seguras en este asunto. Vd. nos hacen y nos deshacen, y con la misma tristeza que les causamos castigan a los que les hacemos la vida infeliz. Yo no creo que pueda haber estudio más interesante sobre el tema de

que le hablo que el de una persona que siente y piensa como sé yo, y como adivinaría si no lo supiese —que siente y piensa Vd.— Quisiera, como base para el debate posterior, que, en un rato perdido, —si tiene alguno una madre tan cuidadosa—, pusiera Vd. sobre el papel unas cuantas ideas, para leerlas con los honores que merecen, este sábado; y si eso no pudiera ser, contra lo que deseo y espero, por ocupación suya o por el tiempo escaso, la deja con ese deber para la próxima Velada de Familias, sin admitirle excusas, su muy sincero y afectuoso amigo.⁵⁵³

Francisco Agramonte y Agüero, hijo de Ignacio Agramonte y Recio y de María Manuela Agüero de la Torre. Fue el padre de Lica Agramonte y Zayas, la esposa de Emilio Agramonte y Piña. Estuvo constantemente vinculado con las gestas libertaria cubanas y sobre él Martí escribió un breve, pero hermoso obituario en el periódico *Patria*: «acaba de morir, ya muy anciano, el abogado principense que iba todos los días, a eso de las diez, a ver, lleno él de canas, al joven que no quería generales pudridores en los negocios de su tierra. *Patria* recuerda agradecida a Don Francisco Agramonte». ⁵⁵⁴ Es muy difícil pensar que el joven patriota a quien Francisco Agramonte visitaba para hablar del futuro de Cuba y de la necesidad de que esta construyese un futuro que no estuviera manejado por «generales pudridores», era el propio José Martí.

Su nieto, Francisco Agramonte y Agramonte (Frank), hijo de Emilio Agramonte y Piña con Manuela Agramonte y Zayas, nació en la emigración, en Nueva York, el 23 de octubre de 1871. Tuvo una activa vida política en la emigración en los Estados Unidos, y estuvo muy vinculado con Martí en todo el proceso de preparación de la Guerra del 95. Permaneció algún tiempo en Costa Rica con Antonio Maceo, a quien acompañó como expedicionario en la goleta *Honor*. A él se refiere Martí en una carta del 15 de abril de 1895, dirigida a Gonzalo de Quesada y Benjamín Guerra:

Maceo y Flor van delante, desde el 1ero. de abril en que desembarcaron, y creo que el «doctor Agramonte», que de ayudante les acompaña, será Frank, que había ido con la comisión que encargué: a las dos horas del desembarco pelearon, y se salieron de los 75 que perseguían los 23, haciéndole un muerto y doce heridos. Adelante van ellos, y nosotros seguimos.⁵⁵⁵

El 21 de abril, en el *Diario de Cabo Haitiano a Dos Ríos*, Martí trasluce su preocupación por la suerte de este joven camagüeyano, entremezclándola con la pena profunda por la noticia de la muerte de Flor Crombet: «El médico preso, en la traición a Maceo, ¿no será el pobre Frank? ¡Ah, —Flor!». ⁵⁵⁶ Poco después se confirma que ha caído prisionero; en relación con otro incidente, Martí lo invoca como posible testigo en el esclarecimiento de la muerte accidental de un marinero británico de la goleta *Honor*, pues en carta del Apóstol al Agente Consular del Gobierno Británico en Guantánamo, señala:

Con el fin de conseguir otra confirmación de la muerte accidental del marinero de la goleta *Honor*, cuyos detalles hallará Vd., si lee la comunicación dirigida al Departamento de Relaciones Exteriores, le ruego, si esto es viable, pida en mi nombre un testimonio completo del caso a Patricio Corona, autor casual de la susodicha muerte, y a Alberto Boix, Frank Agramonte y Manuel Granda, todos ellos prisioneros de guerra en Guantánamo, quienes presenciaron el lamentable incidente. ⁵⁵⁷

Por lo tanto, Frank Agramonte cayó prisionero de los españoles poco después del desembarco; a su prisión vuelve a referirse Martí brevemente en otra carta, del 30 de abril de 1895, dirigida nuevamente a Gonzalo de Quesada y a Benjamín Guerra, y en la que alude a la pérdida de Flor Crombet, ⁵⁵⁸ así como en una sucinta esquela, escrita para informarle a su madre, Lica Agramonte, que aunque preso, «Frank está bien, y muy cuidado por los cubanos, y bien tratado por los españoles». ⁵⁵⁹

Otro aspecto de su prisión resulta de cierto interés por su carácter novelesco y sus implicaciones posteriores. Estuvo en riesgo muy alto de ser pasado por las armas españolas. Salvó su vida y la de sus otros compañeros por las gestiones realizadas por su tía Dolores Agramonte y Piña, esposa del príncipe von Radziwill, de una antigua familia aristocrática polaco-alemana, con múltiples nexos con las monarquías y familias reinantes de los Hohenzollern prusianos y los Habsburgos austríacos. Esta señora pidió y obtuvo la libertad de su sobrino, valiéndose de tales vínculos nobiliarios, apelando a la reina regente de España, María Cristina de Habsburgo. Frank Agramonte exigió que se lo liberase a él y a todos sus compañeros, y así se hizo. Su excarcelación

no mitigó en absoluto su voluntad revolucionaria; se reincorporó al campo de batalla, y estuvo en diversos cuerpos del ejército mambí, donde alcanzó el grado de Capitán.

Después de la Guerra del 95, ejerció como dentista y profesor del Instituto de Segunda Enseñanza de Santa Clara, Las Villas, y murió en La Habana el 21 de noviembre de 1937. Fue padre de Armando y de Roberto Agramonte Pichardo. Este Armando Agramonte y Pichardo se dirigió, durante de la década de 1940, al connotado político cubano, Eduardo Chibás, para rogarle que influyera para que el gobierno cubano intercediese diplomáticamente por el príncipe Jerónimo Radziwill, entonces prisionero, dado que su madre había obtenido, en su día, el perdón del gobierno colonial español para los condenados de la goleta *Honor*.⁵⁶⁰

Otros familiares, primos en grado algo más lejano de Ignacio Agramonte y Loynaz, también figuran en la extensa galería martiana. Entre ellos, se destaca Ana Betancourt y Agramonte de Mora, hija de Diego Alonso Betancourt y Gutiérrez y de Ángela Agramonte y Aróstegui. Su participación en la Asamblea de Guáimaro la ha inmortalizado para la historia de la cultura cubana; ella representó allí la voz de la mujer cubana. Martí no podía pasar por alto una figura tan luminosa en su emocionada crónica «El 10 de abril», donde la evoca en medio del fragor patriótico de Guáimaro:

Al caer la noche, cuando el entusiasmo no cabe ya en las casas, en la plaza es la cita, y una mesa la tribuna: toda es amor y fuerza la palabra; se aspira a lo mayor, y se sienten bríos para asegurarlo, la elocuencia es arenga y en el noble tumulto, una mujer de oratoria vibrante, Ana Betancourt, anuncia que el fuego de la libertad y el ansia del martirio no calientan con más viveza el alma del hombre que la de la mujer cubana.⁵⁶¹

Martí se ocupa también de Graciano Betancourt y Agramonte, otro primo, nacido el 17 de diciembre de 1848, fue el principal accionista del Ferrocarril Nuevitas-Puerto Príncipe. Martí lo menciona una vez apenas. Sus preferencias políticas estaban más del lado del amo colonial que de los patriotas. Sin embargo, sus hijos Enma y Graciano se casaron respectivamente con Ignacio y Herminia Agramonte y Simoni, los hijos de Ignacio y Amalia. Falleció el 31 de marzo de 1915. También escribió sobre otro primo de Ignacio, Ángel del Castillo y Agramonte, hijo de Martín del Castillo y Quesada, y de Ángela Agramonte y Agramonte.

Especial atención le mereció Ángela del Castillo y Agramonte. Ella y su hija Cocola (Isabel Carolina Fernández y del Castillo) le llevaron a Martí, según la tradición, tierra de Jimaguayú, que el Apóstol conservaba en su oficina. Y ni qué decir de Enrique Loynaz y Arteaga, hijo de Carlos Loynaz y Fuentes, y de Josefa Arteaga y Agramonte, cuya labor como revolucionaria en la goleta *Galvanic* y otras destacó detalladamente Martí. Y, por supuesto, se ocupa mucho de uno de sus colaboradores jóvenes más estimados y estimables, Enrique Loynaz y del Castillo, hijo del anterior, uno de los más entusiastas colaboradores de Martí. Sobre él tuvo que escribir ampliamente Martí en relación con las armas que Loynaz introdujo en Puerto Príncipe, y fueron, por una delación, decomisadas, en 1894. Autor del *Himno invasor*. Padre de Dulce María Loynaz.

La familia de Agramonte, como otras focalizadas de mano maestra por el Apóstol, se levanta en sus páginas como una compleja y joyante retícula en la se puede ver confluír un conjunto insondable de aspectos de la historia y la cultura. Este tema, la familia criolla vista por Martí, espera todavía una investigación que, por demás, en este siglo de tantos altibajos axiológicos, resulta más que nunca necesaria.

El pensamiento cultural cubano en el siglo XIX

El pensamiento del prebistero Félix Varela constituyó un tránsito entre dos centurias. A partir de él, es necesario valorar los cauces principales de las ideas sobre la cultura en la sociedad que enfrentaría como propósito dominante el problema de la independencia del país.

El siglo XIX cubano estuvo jalonado por dos componentes básicos: la *descripción* del *modus vivendi* criollo, y su valoración. A partir de esos ejes principales, se desarrollaron modos específicos de calibrar el tema. Ahora bien, a este estudio le interesan sobre todo aquellos puntos en que se supera todo descriptivismo para reflexionar sobre problemas esenciales de la cultura de un país colonial, marcado por la singularidad de su situación de ser uno de los dos últimos bastiones del arruinado imperio colonial español en América.

Tal característica condicionó por lo menos dos rasgos en la historia de la isla: en primer término, el aferramiento despiadado de la metrópoli a su dominio político en Cuba; en segundo lugar, la meditación nacional sobre las características del país, pues en alguna medida se trataba de hallar una explicación trascendente al hecho de que la isla, a diferencia de las naciones surgidas del imperio peninsular, hubiera quedado sujeta a su despotismo y desgobierno.

El pensamiento cubano de las primeras décadas del siglo XIX estuvo muy marcado todavía por la visión global de la sociedad criolla y su evolución —con énfasis en una orientación economicista— que se gestó en la Sociedad Económica de Amigos del País, magna institución que, impulsada en particular por el Obispo Espada, se hizo eco de la Ilustración europea.

Pero por esta misma vía se escribieron reflexiones de gran calado sobre las etapas anteriores de la historia insular. Se percibe en tales valoraciones del pasado una conciencia de que Cuba se enrumaba por nuevos caminos. Ya en «Discurso sobre la agricultura de La Habana y medios de fomentarla», Francisco de Arango y Parreño, quien aun asumía la isla como una extensión de España, destacaba la importancia de aquella para el desarrollo peninsular, pero también, de rechazo, la desastrosa política económica colonial:

Cuba, esa preciosa alhaja que por sí sola bastaba para vivificar la nación, para hacerla poderosa, debió a sus paternos desvelos la consideración y memoria que no se le había prestado en los anteriores dos siglos: olvidada y despreciada como las demás colonias en que no se satisfacía de repente *auri sacra fames* [Nota: *la sagrada avaricia de oro*], solo servía para gastar el situado que le venía de la ciudad de Méjico [sic]. De sus primordiales poblaciones, la única que se conservaba con un cierto aire de importancia era la de La Habana. [...] caminaba lentamente su población e industria, pero condenados a vivir sin saber de la metrópoli, sin ropa para vestirse, sin vino para celebrar el Santo Sacrificio de la Misa, y sin embarción alguna que en cambio de estos objetos les extrajese el sobrante de sus frutos.⁵⁶²

La caracterización corresponde sobre todo a la Cuba del siglo XVII antes que a la del XVIII, pero lo que interesa sobre todo es la percepción de que el desarrollo de Cuba como colonia había sido tardío, de modo que, en la visión de Arango y Parreño, tocaba al siglo XIX impulsar y consolidar un verdadero desarrollo. Es innegable que se refiere ante todo a la economía, pero no puede descartarse que hay también una difusa conciencia de un panorama mayor que incluyese de un modo difuso a la cultura como macrosistema de comunicación, así como de dispositivo tendiente al control y organización de la sociedad insular. Será ya avanzadas las primeras décadas del siglo XIX, cuando los intelectuales cubanos se asomen con mayor atención al tema de la cultura, incluso con cierta simultaneidad cronológica, como en el caso de José Antonio Saco, Domingo del Monto y Gaspar Betancourt Cisneros.

Esto no se produce de manera casual, sino como resultado de la gradual maduración del pensamiento cubano, cada vez más próximo a la comprensión de que la especificidad de la cultura y la idiosincrasia es connatural a la madurez de la nacionalidad y, por ende, al derecho a la independencia política. De modo que el desarrollo de la meditación sobre la cultura insular no se produce como una fortuita curiosidad cognoscitiva, sino como un factor esencial en la evolución de la conciencia nacional y de la aspiración libertaria del país.

Por lo mismo, el pensamiento cultural cubano alcanza su mayor estatura en el siglo con la obra de José Martí, quien no solo ahondó en los perfiles culturales de la nación, sino también supo encuadrarlos en un nivel macro: la fisonomía general de la cultura

latinoamericana. De aquí la importancia crucial de examinar el crecimiento histórico de la comprensión indagadora sobre la cultura: esto permite acceder a zonas profundas del independentismo patrio y de la progresiva maduración de la nación cubana.

Lamentablemente, no nos es posible estudiar a fondo, según ya se ha comentado, *ni las ideas sobre la cultura de todos los intelectuales de la isla, ni siquiera la obra entera de los más relevantes de ellos*. En el presente capítulo, se organizan, como selección específica, algunas direcciones vitales del pensamiento cultural cubano de la época, antes de proceder al estudio más minucioso de una selección de figuras cruciales para comprender la gestación de un pensamiento cultural cubano en la centuria. Este capítulo, por tanto, aspira a ser un encuadre y panorama general de ese proceso de reflexión.

Pueden distinguirse cinco coordenadas o interrogaciones fundamentales para comprender actualmente la percepción de la cultura en la época. Ellas van siendo abordadas a lo largo de todo el XIX y forman el tejido nocional del naciente pensamiento cubano sobre nuestra cultura.

La *primera coordenada* de la reflexión cultura cubana entronca directamente con raíces del siglo precedente. Su interés mayor es la cuestión ética en su más ancha dimensión, que incluye no solo a la persona, sino también a la sociedad. La orientación hacia la construcción de una eticidad nacional es el arquitrabe que encontramos en las ideas de Félix Varela, que se proyectan hacia esferas específicas —incluido el idioma— y serán objeto de examen en el capítulo específicamente dedicado a esta gran personalidad fundacional.

Una *coordenada segunda* se refiere a la indagación de cuatro nociones de importancia crucial para los intelectuales de la Cuba en trance de maduración. La primera cuestión de ellas se refiere a las características de la *sociedad* insular en su complejidad que la hacía diferente en muchos aspectos a la de la metrópoli. En este sentido se indaga sobre la estructuración de la isla en cuanto a sus componentes demográficos, económicos, políticos y de estructura específicamente social.

Una *tercera coordenada* se desprende directamente de la primera: la *esclavitud*. El carácter de economía de plantación esclavista marcaba, desde luego, la totalidad del cuerpo social y enfrentaba a los pensadores cubanos a la problemática de una Cuba

brutalmente escindida entre amos y esclavos, hispanodescendientes y afrodescendientes. Este tópico, tratado en principio desde un punto de vista estrictamente «blanco» y basado de modo exclusivo en la tríada economía-política-demografía, terminará por ser tratado de un modo más específicamente cultural: es un proceso muy lento, cuasi imperceptible, pero en el que puede identificarse señales efectivas de que la cultura de los hispanoascendientes va dedicando una atención creciente a la presencia del afrodescendiente en el universo cultural de la isla.

Una serie de hitos de carácter cultural y específicamente de la esfera de la construcción de textos artísticos, va jalonando el siglo insular desde la osadía de Gertrudis Gómez de Avellaneda —que construyó su mejor novela alrededor de un afrodescendiente, cuyo nombre mismo da título al libro—, hasta el estímulo que recibe Juan Francisco Manzano para participar en lo que hoy no puede ser denominado sino como *el discurso literario de la nación cubana*, y que está acompañado por la efectiva expresión artístico-cultural de escritores afrodescendientes como Gabriel de la Concepción Valdés, Agustín Baldomero Rodríguez, Juan Bautista Estrada, José del Carmen Díaz, Ambrosio Echemendía, el esclavo principense Frías, Silveira o Antonio Medina, entre otros. Lo que importa no es que sean autores magistrales: es más relevante su simple existencia, incluso la condición de esclavos de Manzano, José del Carmen Díaz o Frías cuando comienzan a expresarse.

En *la cuarta coordenada* se percibe la meditación sostenida por definir de modo insensible y gradual el criterio de *nación* y específicamente el de *nación cubana*. Este interés, por supuesto, era vital si se quería establecer una plataforma cabalmente ideológica para las aspiraciones independentistas. En este punto hay que detenerse y formular una observación a nuestro juicio vital: el criterio de *nación cubana* no solo era importante para los partidarios de la libertad integral del país, también lo era, aunque de otro modo, para los autonomistas, cuyas ideas han venido siendo tan solo satanizadas, consideradas lesivas para la idea de patria... y no han sido estudiadas como conviene para comprender de manera orgánica el proceso general de constitución de Cuba.

Martí los estudió, desde luego que para combatirlos, pero supo respetarlos en lo que valían. Las generaciones posteriores los hemos ignorado de manera olímpica y, en el fondo, intelectualmente perezosa. Los anexionistas evidenciaron una ignorancia y un desinterés cabal por la idiosincrasia cultural de la isla; los autonomistas estuvieron

ajenos a esa postura suicida. De aquí que sobrevivieran junto a los independentistas. Para las dos grandes posiciones que terminan enfrentándose a fines del siglo XIX, la cultura cubana tenía un determinado sentido que debía ser examinado y custodiado.

Por último, el tema mismo de la cultura constituye *la quinta coordenada*. No pretendemos aquí enarbolar la idea —lo que sería irreal tanto como extemporáneo— de que hubo un *sistema de teoría de la cultura cubana* en el siglo XIX. De hecho, estaría por verse si en este año 2013 contamos ya con algo semejante en nuestro país, donde los estudios culturales —con excepciones más que notables, como Fernando Ortiz— han tenido pocos cultivadores.

No, hay que insistir en que no hubo un *sistema orgánico* de pensamiento cultural cubano en el siglo XIX. Pero sí hubo manifestaciones no sistemáticas de una reflexión sobre la cultura de la isla, entre las que destaca, por su organizada precursora, el pensamiento de Antonio Bachiller y Morales.

Reflexiones sobre sociedad, esclavitud, nación y cultura: epítome de Saco y Del Monte

El siglo XIX presenta como eje fundamental de las ideas sobre la cultura el interés por los nexos entre ella y las nociones de sociedad y nación. Apareció como una consecuencia natural de la construcción de una autoconciencia insular, que habría de servir como explicación de una idiosincrasia a la vez que como, a la larga, como mecanismo de defensa, de intereses económicos primero, y de aspiraciones libertarias, después. Esta puede considerarse, por tanto, la principal coordenada en el fluir de la meditación cultural de la época, y a ella aportaron los más diversos intelectuales del país, tanto humanistas como científicos, de modo que el necesario examen de la totalidad de este proceso reflexivo requerirá todavía de un ingente esfuerzo investigativo y axiológico.

En este campo específico, tienen particular relieve las opiniones de José Antonio Saco, tanto por la importancia histórica y política de este pensador, como por que sus consideraciones son de innegable determinada importancia para comprender la orientación de las ideas sobre la cultura en lo que podemos considerar como el siglo XIX ya en toda su plenitud, en la medida en que los criterios del escritor bayamés se apartan en buena medida del enfoque ético-religioso de Varela —todavía vinculado en medida considerable a ciertas posturas del siglo XVIII, y por tanto intelectual que sirve de puente entre una centuria y otra—. Saco aporta una perspectiva sobre todo económica, sociológica, historiográfica y política. Se ha insistido una y otra vez en las limitaciones de este autor, quizás menos que en lo que de renovador significa su pensamiento. Con razón ha afirmado Eduardo Torres-Cuevas lo siguiente:

¿Era Saco capaz de ver la sociedad cubana de su época integralmente?

Evidentemente su obra demuestra que no. Pero, ¿hasta qué punto otros cubanos de muy diferentes formaciones y orientaciones eran capaces de plantearse problemas sociales de modo integral y teniendo en cuenta sobre todo a los “de abajo”? Por más que busco, confieso que salvo Varela y algún que otro nombre no aparecen figuras capaces de romper con los compromisos sociales de una época. Porque si bien existía una censura política impuesta por el poder colonial, la que realmente era más efectiva demoleadora era la censura social. La censura

política siempre incentiva a su violación: es como el juego del gato y el ratón. Pero la censura social destruye definitivamente al escritor. Condenado por un delito político puede ser héroe o mártir; la censura social era el silencio, la mentira, la hipocresía... la destrucción del individuo en sus mejores valores. Saco escribía que por entonces en Cuba era más peligroso ser abolicionista que ser revolucionario. Ser abolicionista fue también un extraño modo de combatir la lacra social y humana más negra de nuestra historia.⁵⁶³

Saco alude por primera vez a la cultura como regulador social, en sus años de estudiante, en un discurso sobre jurisprudencia pronunciado en la Universidad de La Habana.⁵⁶⁴

Por otra parte, cierta zona de las ideas de Saco sobre la realidad cubana entroncan directamente con precedentes tangibles del siglo XVIII cubano acerca de algunos problemas culturales. En efecto, el 19 de diciembre de 1790 el *Papel periódico de la Havana* había publicado un artículo sobre los juegos de azar, tema que retomará Saco en el primer epígrafe de uno de sus textos fundamentales: *Memoria sobre la vagancia en la isla de Cuba*, donde hace evidente que el juego se ha convertido en una práctica general de la sociedad insular:

Yo no solo quisiera ver cerradas todas las casas de juego, sino que este tampoco se permitiese en las fiestas y ferias, que so varios pretextos se celebran en La Habana y fuera de ella. Que el pueblo baile y cante, que meriende y se pasee, racional y provechoso es, pero que casi nunca se oiga sonar una cuerda, ni se vean reunidas diez o veinte personas sin que tropecemos con el vergonzoso espectáculo de una mesa de juego, cosa es que jamás se debe tolerar. Nada importa que estas prácticas viciosas quieran cubrirse con el velo de la religión, o con las apariencias del bien público. Ni aquella ni este deben sostenerse con tan infames recursos, pues cada moneda que entra en el santuario o en las arcas públicas, es una profanación del mismo ser a quien se tributan y una ofensa mortal que se hace a las leyes y a las costumbres.⁵⁶⁵

Saco tiene conciencia de que se trata de una cuestión que no puede enfrentarse solo desde cambios en la legislación o desde mecanismos represivos. Sabe que la cuestión estriba en lo que hoy conocemos como *hábito cultural* y lo pone de manifiesto: «Es preciso ir haciendo una revolución en las costumbres, aunque lenta no por eso dejará de

ser cierta».⁵⁶⁶ El tema de la vagancia como hábito social culturalmente aceptado, lo impulsa a una serie de consideraciones que trasuntan un énfasis que hoy hay que identificar como de carácter sociológico: «Estas razones cobran más fuerza si se atiende al estado de nuestra sociedad doméstica»,⁵⁶⁷ consideración que da pie a una valoración sobre el funcionamiento habitual de la familia criolla. Asimismo, Saco — evidenciando un punto de vista ligado por completo a la modernidad— apunta a la *carencia de redes institucionales de cultura*:

Pero no basta que ya tengamos un ateneo: menester es fundarlos en otras ciudades de la Isla, estableciendo y multiplicando también los gabinetes de lectura, que tan comunes y útiles son en Europa y Norteamérica. Cuando estas instituciones se generalicen en nuestro suelo, y reciban las mejoras de que son susceptibles; cuando la escasa y no bien situada biblioteca pública de La Habana, única que tenemos en toda la Isla, sea un establecimiento digno de la ciudad donde se halla, entonces la juventud, y la ancianidad, y todas las demás clases del Estado encontrarán en la lectura un consuelo contra el fastidio, y un refugio contra los vicios. ¿No es verdad que muchos se meten los billares, particularmente de noche, porque no saben dónde ir a pasar un rato? Si tuviéramos ateneos y gabinetes de lectura, muchas personas acudirían a ellos, y en vez de perder su tiempo, y quizás también su dinero, gozarían allí el placer más puro, ilustrando su entendimiento y rectificando su corazón. Estos ejemplos producirían un efecto saludable en la masa popular, y difundiéndose el gusto por la lectura y el estudio, pasarían muchos de la ignorancia a la ilustración, del ocio al trabajo, y del vicio a la virtud.⁵⁶⁸

En esta célebre *Memoria*, por tanto, Saco pone de manifiesto la idea de que la cultura no es un adorno, sino, sobre todo, *un instrumento de control social, un medio de formación de las diversas clases sociales y, en suma, una necesidad para el estado moderno*. Se trata, desde luego, de una idea cuyas más hondas raíces hay que buscarlas en la Ilustración. Pero es Saco quien las enarbola en Cuba, de modo que la cultura es concebida por él como un dispositivo de progreso social. José Antonio Saco, historiador de raza, añade otra consideración de indudable peso sobre la función de la cultura como modo de identificar a la propia sociedad insular considerada en su conjunto orgánico y no solo en cuanto al espacio capitalino:

¿Y por qué siendo la isla de Cuba un país tan abundante en producciones naturales, no tiene ya La Habana un museo donde mostrarles al indígena y al extranjero?; ¿por qué no habría de enriquecerse este museo con el tributo que le pagasen pueblos de contrario clima?; ¿por qué también nuestras ciudades principales no habrían de seguir el ejemplo de la capital? Cuando estos monumentos, levantados ya por tantos pueblos cultos, se erijan entre nosotros, Cuba ofrecerá a las naciones que la observan, una prueba de su ilustración; y a la generalidad de sus habitantes, un pasatiempo tan agradable como inocente, y tan vario como provechoso.⁵⁶⁹

A las naciones que la observan: si se revisa con cuidado los *Papeles sobre Cuba* de este autor, y en especial sus textos relativos a la política cubana, es inevitable percibir que los aludidos países no son otros que la propia España, Gran Bretaña y Estados Unidos, de modo que habría una insinuación palpable a la noción —que Martí retomará décadas más tarde y no solo en su célebre frase sobre ser cultos para ser libres— de que hacer patente la cultura insular es también un arma para defender la isla contra ambiciones siniestras y, en síntesis, darse a respetar. En este pasaje de la *Memoria...* se funda, pues, una convicción de política cultural que habría de alcanzar a los siglos venideros.

Su defensa de redes institucionales de cultura lo sitúa como un *intelectual moderno*, pues no debe olvidarse que fue el pensamiento cultural eurooccidental del siglo XIX el que comenzó a establecer los sistemas de instituciones culturales que hemos llegado a tener hoy como absolutamente necesarias en todo el planeta. El interés de Saco sobre esta cuestión, lo llevó a examinar con cuidado la obra del Rev. R. Walsh sobre el Brasil —*Notices of Brazil in 1828 and 1829*—, y a detenerse precisamente en los datos que este autor proporcionaba acerca de las instituciones culturales de ese país.⁵⁷⁰

Desde una perspectiva típica de la nueva sociedad burguesa de principios del siglo XIX, Saco interrelaciona con énfasis la educación y la cultura, hasta el punto de afirmar: «Los conciertos, las funciones teatrales ejecutadas, ya por actores, ya por aficionados, y otras diversiones públicas, deben también contarse entre los recursos con que puede sostenerse la educación primaria».⁵⁷¹

La defensa que hace este autor de la cultura como medio de autoafirmación nacional, incluye el ascenso cultural de la mujer cubana,⁵⁷² idea que, en esta primera mitad del siglo, también defenderían voces como la de Gaspar Betancourt Cisneros, el *Lugareño*,

pero también otras más modestas, como la del poeta y periodista principense Francisco Agüero y Duque-Estrada, *El Solitario*. Este intelectual dedica una importante reflexión a este problema en su *Discurso en la inauguración de la clase de Literatura del Liceo de Puerto Príncipe*, el 16 de enero de 1861:

Nuestros antepasados creían que la educación de la mujer debía circunscribirse al estrecho recinto del hogar y de la economía doméstica. ¡Funesto sistema para formar madres de familia, cuya santa misión es educar la prole que el cielo ha de confiar algún día a sus cuidados maternales y cuya reacción será siempre fatal al progreso de la humanidad! En efecto, ¿quién puede dudar que los bienes y los males, las luces y las tinieblas que se derraman sobre la más bella mitad del género [sic] humano deberán siempre refluir poderosamente sobre la otra mitad ¿ Nosotros, pues, más justos y menos egoístas, creemos con Fénélon, Campe, Aimé Martin, y otros, que la educación de la mujer debe extenderse [sic] a una esfera tan dilatada, que sea capaz de elevar y engrandecer su alma a la par de la nuestra. Por consiguiente, desarrollar el alma de la mujer para que sea con verdad el árbol de vida que la mano de Dios plantara en el paraíso; desarrollar el alma de la mujer para que sea el más bello ornato, el orgullo y la gloria de la sociedad [...] Srs., una de las más nobles tareas del buen patriota, del sabio, del filósofo, del moralista, del verdadero amigo de la humanidad: he aquí la misión altamente social, benéfica y civilizadora de nuestro Liceo.⁵⁷³

José Antonio Saco encarnaba una postura en cierto modo paradójica. Por una parte, era enemigo acérrimo de la esclavitud: respondía más bien a una clase dominante en trance de desaparecer, los criollos ricos representantes de la economía preazucarera en Cuba —ganaderos, dueños de tierras dedicadas a cultivos diversos y en particular del tabaco, comerciantes—. Por otra, se vio constreñido a una posición de extrema prudencia, o creyó serlo, debido a la presión social ejercida por los grupos económicos privilegiados que se vinculaban directa o indirectamente con el infame negocio de la trata. Eduardo Torres-Cuevas lo ha expresado de una manera excelente: «Saco, como Luz y antes Varela, tuvieron el cuidado de no hablar de abolición sino de extinción de la esclavitud».⁵⁷⁴

Para agregar más adelante una cuestión fundamental que condicionó a Saco y todo el pensamiento cultural de la primera mitad del siglo:

Si se fuese a sintetizar el pensamiento político de Saco, dentro de las condiciones que se produce, habría también que expresar que lo más reluciente de él es su nacionalismo. Nacionalismo criollo y blanco, pero fuertemente confrontado con la arbitrariedad española y la pretensión norteamericana; pero, sobre todo, a un mal que hay que reconocer como interno: la convicción de que éramos incapaces de gobernarnos por nosotros mismos, de depender de España por razones culturales, o de Estados Unidos por razones económicas o de sistema político.⁵⁷⁵

De modo que el pensamiento de Saco sobre la cultura está marcado por su sentido de absoluta segregación, su incapacidad por completo epocal de percibir el rumbo que necesariamente tomaría la nación, impulsada por todos, y no por una parte de sus integrantes demográficos y culturales. Al mismo tiempo que Saco ignora o pretende desconocer la existencia de una población oriunda de África o afrodescendiente, tiene una conciencia cabal de que la anexión destruiría la nación cubana hubiera desaparecido si hubiese abierto sus puertas a personas de diferente idioma, religión, y, sobre todo, distintos usos y costumbres, que es su manera, por completo epocal, de referirse a la cultura.

De este criterio principal en el pensamiento de Saco, se derivan consecuencias trascendentes que no han sido en realidad valoradas hasta ahora en el análisis de las ideas en la Cuba del siglo XIX: *es un criterio cultural, tanto como económico, histórico o político*, lo que impulsa a Saco a asumir la difícil posición que lo caracterizó. Su concepto de nación cubana está ligado sobre todo *a la cultura* —idioma, usos y costumbres, incluso tradición religiosa—. Es eso lo que defiende contra los anexionistas y, también, contra los grupos esclavistas dominantes en la isla. Se equivoca al no percibir que las masas de origen africano a las que teme, por asociarlas a la amenaza de una guerra racial como la de Haití.

Pero esta equivocación es hasta cierto punto comprensible en tiempos de un eurocentrismo más que nunca desbocado, precisamente por causa de los exitosos movimientos independentistas en la mayor parte del hemisferio occidental. A pesar de su gran cultura, no percibe las similitudes posibles —que una perspectiva menos aferrada a una supuesta pureza racial le hubiera permitido— entre su patria insular y una España que se había formado por una profunda amalgama, tanto racial como cultural, de

celtíberos, romanos, norteafricanos, judíos y árabes. No se puede olvidar, sin embargo, que vive en el siglo en que la extrañeza y desconfianza racial es convertida en un sistema de discriminaciones, a la larga útiles para justificar la dominación colonial y la penetración comercial europeas sobre África, Asia y Oceanía, tanto como sobre la América rezagada del capitalismo.

Una y otra vez Saco denunció la esclavitud como un factor nefasto en la existencia de la incipiente nación cubana de principios de siglo, aun a riesgo de incurrir en el profundo desagrado de una parte relevante de la sociedad criolla. Fernando Ortiz cita una carta de Saco a Del Monte en 1843 en que habla de la psicología social en la isla: «La tacha de negrophilo es allí peor que la de independiente. Esta al menos encuentra la simpatía de un partido; mas aquella concita el odio de todos los blancos en masa».⁵⁷⁶ Su actitud intelectual estaba condicionada por un contexto epocal que la enrarecía y empañaba: por eso sostenía a toda costa la necesidad de «blanquear» a Cuba. Hay que traer a colación el lúcido criterio de Fernando Ortiz sobre el contexto de Saco:

Entonces todos eran esclavistas, todos eran negreros. Y en la autoridad y en el régimen por ella mantenido todo era despotismo, inepticia, contrabando y concusión. Pedir el cumplimiento de las leyes, el cese de la pudrición gubernativa, la mengua de las explotaciones inicuas y el avance de las libertades humanas era una audacia de la juventud, intolerable para aquellos señorones que constituían la «gente seria, respetable y patriótica» de la rica colonia. José Antonio Saco se atrevió en la *Revista Bimestre Cubana* (1832) a pedir la supresión del «horrendo tráfico de carne humana» que proseguía «a despecho de las leyes», favorecido por «hombres que quieren usurpar el título de patriotas cuando no son más que patricidas». Saco quería el fomento de los cultivos por el sistema de colonias o aparcerías con trabajadores libres, entonces aquí ignorado y por él propuesto por primera vez. Pero estas anticipaciones de Saco a favor del liberalismo económico, equivalían a destruir la granjería infame en que se basaba entonces toda la estratificación económica y social de Cuba y Saco fue tachado de enemigo contra la patria. El monopolio del patriotismo ha sido siempre uno de los privilegios más celosamente defendidos por los expoliadores de los pueblos. Y Saco fue desterrado.⁵⁷⁷

Jamás consideró a la población de origen africano —de la cual tenía conocimiento tanto desde un criterio demográfico y estadístico, como desde su situación de miembro de una familia acaudalada y dueña de esclavos—, fuese liberto o esclava, como un componente de lo que él consideraba la nacionalidad cubana. De aquí que titule uno de los epígrafes de su *Memoria...*, con gran alarma, como «Las artes están en manos de la gente de color».

Desde luego que con el término «artes» se refiere sobre todo a lo que hoy conocemos como *artesanías y oficios*. Saco había investigado el tópico incluso en la realidad social cubana del siglo XVIII. En su artículo «Noticias puestas en el padrón general, conducentes a dar una puntual idea del estado en que se halla la isla de Cuba en el año de 1775», Saco escribía:

Las artes son ocupación de los mulatos y negros libres: pocos blancos están empleados en ellas. Las más necesarias a la vida humana, como zapatería, sastrería, herrería se hallan en regular estado; pero a todas hace ventaja la carpintería, de cuya especie se ven obras perfectamente acabadas, y comparables con las de los ingleses. La pintura, escultura, platería y otras artes destinadas al lujo, están todavía muy atrasadas. No hay fábricas de géneros para vestir. Las mujeres no se emplean en otras labores de manos que las de coser; pero en esto y en bordar tiene sobresaliente habilidad. Se descubre en los naturales mucha disposición para cualesquiera oficios mecánicos.⁵⁷⁸

Leamos entre líneas. Las artesanías están en manos de hombres afrocubanos: con esa idea comienza el texto. Y termina, a pesar de todas las prevenciones negativas de Saco, reconociendo en estas personas, que ahora son llamados «naturales» mucha disposición profesional. He aquí la contradicción en que, posiblemente sin notarlo siquiera, se debate Saco en sus ideas acerca de la cultura cubana.

En *Memoria sobre la vagancia en la isla de Cuba* el examen de este tema trasunta que su posición en el análisis de la racialidad en la cultura insular, aunque siempre de expresión autolimitada y discriminatoria, daba pie a reflexiones de gran interés para una comprensión actual del pensamiento cultural cubano de la centuria. Véase el siguiente momento de ese epígrafe, cuya importancia obliga a citar *in extenso*:

Esto, que entre los enormes males que esta raza infeliz ha traído a nuestro suelo, uno de ellos es el de haber alejado de las artes a nuestra población blanca. Destinada tan solo al trabajo mecánico, exclusivamente se le encomendaron todos los oficios, como propios de su condición; y el amo, que se acostumbró desde el principio a tratar con desprecio al esclavo, muy pronto empezó a mirar del mismo modo sus ocupaciones, porque en la exaltación o abatimiento de todas las carreras, siempre ha de influir la buena o mala calidad de los que se dedican a ellas.

El transcurso de los años fue acumulando nuevos ejemplos, y la opinión pervertida, lejos de hallar un freno que la contuviese y enderezase a buena parte, corrió desbocada hasta hundirnos en la sima donde hoy nos encontramos. En tan deplorable situación, ya no era de esperar que ningún blanco cubano se dedicase a las artes, pues con el hecho solo de abrazarlas, parece que renunciaba a los fueros de su clase: así fue, que todas vinieron a ser el patrimonio exclusivo de la gente de color, quedando reservadas para los blancos las carreras literarias y dos o tres más que se tenían por honoríficas.⁵⁷⁹

Levantada esta barrera, cada una de las dos razas se vio forzada a girar en un círculo reducido, pues que ni los blancos podían romperla, porque una preocupación popular se lo vedaba, ni tampoco los negros y mulatos, porque las leyes y costumbres se lo prohibían.

Hagamos a un lado, al menos momentáneamente, la postura racista de Saco. Interesa ante todo percibir que, incluso desde su posición por completo discriminatoria, realiza un análisis en el cual se evidencia que, contra sus opiniones más peraltadas y conscientes, al menos *está asumiendo la cultura cubana como marcada por una polarización racial*, y no como una entidad en la cual solo contaban los blancos a quienes consideraba, y solo a ellos, como cubanos.

La discriminación racial tiene diversas raíces, entre las cuales no puede negarse ni el componente económico, ni el político. Ahora bien, afecta de modo directo a *la cultura de toda la sociedad*, como manifiesta implícitamente Saco en ese pasaje, y ello revela que los afrocubanos no eran un *factor añadido*, un cuerpo extraño, sino que ya, a pesar de las prevenciones del ensayista bayamés, integraban también la cultura insular.

Véase cómo, a pesar de sus convicciones, Saco, inteligente analista de la cultura patria, termina por decir que ambos sectores raciales están constreñidos a unos límites dañinos: los blancos abandonan, por presión y prejuicios culturales, toda artesanía, pues la cultura del momento los asigna sobre todo a profesiones liberales y cargos públicos, mientras los oficios y artesanías son atribuidos solo a los negros y mestizos libres. Estos, a su vez, según implica —quizás de manera inconsciente— José Antonio Saco, tienen vedadas las esferas no manuales de la cultura laboral.

Al margen, por tanto, de las posiciones políticas y raciales del ensayista, su diagnóstico, en más de un aspecto, puede considerarse válido para la situación cultural de la época, incluso sumamente revelador, pues estos juicios expresados en las primeras décadas del XIX transparentan una cierta, aunque difusa, percepción del complejo proceso cultural cubano. Algunos años después, esos mismos afrocubanos a quienes Saco consideraba un mal de su patria, habrían de dejar también su huella directa no solo en las letras cubanas, sino también en el proceso del pensamiento cultural de la isla. No era lo que Saco quería, pero sí lo que supo avizorar a pesar de su ofuscación.

Otro aspecto de interés en el pensamiento del bayamés tiene que ver con el tema de las nacionalidades, tema crucial a lo largo del siglo XIX. La famosa cuestión de las nacionalidades se desarrolla en toda Europa a partir de diversos estímulos: uno de ellos, por supuesto, fue la revolución francesa y sus consecuencias económicas — consolidación del capitalismo—, políticas —remodelación del mapa europeo e incluso, en cierto sentido, también el americano con el reconocimiento tácito a las nuevas repúblicas—, y culturales —consolidación del Romanticismo y su interés por el folclor y las culturas consideradas exóticas por los europeos—. Otro impulso, en este caso de carácter ideológico, fueron las discriminatorias ideas del francés Joseph Gobineau — tristemente célebre por su fascinación por los pueblos germánicos y, también, por su consiguiente influjo sobre el recrudecimiento del antisemitismo y el surgimiento del nazismo—.

En su *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas* (1853-1855), Gobineau estableció una conexión mecanicista entre raza y nación. Frente a esta postura se levantaron intelectuales de la talla de Jules Michelet y Ernest Renan, que negaron que la raza tuviera que ver con la nacionalidad y establecieron una separación entre estos dos

conceptos. El prestigioso historiador francés Henri Berr comentaba al respecto de este enfoque racial de la teoría de la nacionalidad:

Se verá, por otra parte, cómo el racismo ha pretendido apoyarse en la antropología, y cómo el mismo ha desembocado en el «nacionalismo», que es la «perversión de la doctrina de las nacionalidades»: nacido del derecho de las naciones a la libertad, prolongación de los derechos del hombre, se vuelve contra ellos en la medida en que hace de la nación una fuerza de opresión o de agresión. La política de las razas, decía Renan, no puede conducir «más que a guerras de exterminio, guerras zoológicas». Es una máscara cómoda para el imperialismo.⁵⁸⁰

De todos modos, la maligna confusión introducida por Gobineau tuvo cierta consecuencia. Georges Weill, al analizar el principio de las nacionalidades —que habría de ser fundamental para el independentismo cubano de toda la centuria—, señala una cuestión de relieve sobre el concepto de nacionalidad y cómo se matiza según la perspectiva política:

Una ardiente lucha se entablaba en todas partes desde 1815 entre conservadores y liberales. Estos últimos invocaron la nacionalidad en el sentido en que los franceses de 1789 hablaban de la nación: era la expresión de la voluntad popular (burguesía para unos, democracia para otros), imponiéndose tanto a los reyes como a las antiguas clases dominantes, nobleza y clero. Para ellos la nacionalidad lleva aneja la libertad, y la libertad no existe más que con una Constitución. Para los conservadores, por el contrario, la nacionalidad supone el mantenimiento de las tradiciones políticas y religiosas, el respeto a la costumbre, la preponderancia de las clases privilegiadas [...]. Por consiguiente, la palabra fue empleada con la aprobación de los más diferentes partidos.

Explicado de distintos modos por los políticos, el nuevo término originó controversias aun más vivas entre los teóricos. ¿Debía ser confundida la nacionalidad con la raza? Ambas ideas ofrecían cierto parentesco: los vínculos creados entre las familias de un mismo país por los matrimonios, por la herencia, contribuyen a constituir una nación. Sin embargo, la idea de raza no desempeña un papel predominante durante la primera mitad del siglo XX en las discusiones sobre los derechos y los deberes de las diferentes naciones. Las ciencias

etnográficas están en la infancia; Darwin aun no se ha formulado la doctrina que tan rápidamente se hará popular. Se emplea la palabra *raza* en un sentido vago; muchos prefieren a ella la palabra *pueblo*, que no se define mejor. Y los mismos que afirman la omnipotencia de la raza difícilmente llegan a ponerse de acuerdo sobre el modo de aplicar sus principios.⁵⁸¹

Se trata de un tema de importancia para entender las ideas de Saco sobre la cultura. Según se desprende de varios de sus escritos, su percepción del concepto de nacionalidad correspondía a una posición que podemos catalogar como *conservadora*. En 1850 publicó en Madrid *Réplica de don José Antonio Saco a los anexionistas que han impugnado sus ideas sobre la incorporación de Cuba en los Estados Unidos*. El tema y propósito del libro es evidente en su propio título. Saco examina cuidadosamente las ideas anexionistas para fundamentar su oposición radical a ellas. En su argumentación, irrumpen tanto el concepto de *nacionalidad* como componentes de la cultura. Ambos evidencian su posición conservadora, pero lo que nos interesa hoy es su percepción sobre la cultura como elemento de constitución de la nacionalidad. Arguye Saco:

Para disipar la confusión en que mis impugnadores han envuelto esta materia, es preciso que antes sepamos lo que es *nacionalidad*. Confieso que no es fácil definir claramente esta palabra; y en vez de valerme de definiciones imperfectas y oscuras, me serviré de ejemplos y diré: que todo pueblo que habita un mismo suelo, y tiene un mismo origen, una misma lengua, y unos mismos usos y costumbres, ese pueblo tiene una *nacionalidad*. Ahora bien: ¿no existe en Cuba un pueblo que procede del mismo origen, habla la misma lengua, tiene los mismos usos y costumbre, y profesa además una sola religión, que aunque común a otros pueblos, no por eso deja de ser uno de los rasgos que más le caracterizan? Negar la nacionalidad cubana, es negar la luz del sol de los trópicos en punto de mediodía.⁵⁸²

Es evidente que la posición del ensayista corresponde, en esencia, con la noción conservadora de nacionalidad, justamente aquella que se asentaba en la cultura como elemento de definición de lo nacional. Es notorio también que, cuando asume que el pueblo de Cuba «procede del mismo origen» está excluyendo a negros y mestizos de la

isla, incluso siendo libres, de modo que afirma con énfasis que la nacionalidad de la isla «es hispanocubana».⁵⁸³

Para añadir en otro momento de ese mismo texto: «La nacionalidad cubana, de que yo hablé, y de la única que debe ocuparse todo hombre sensato, es la de la formada por la raza blanca, que solo se eleva a poco más de 400,000 individuos».⁵⁸⁴ Hay un timbre patético en esta afirmación. Un hombre tan culto como Saco, radicado por tantos años en Europa —es allí donde escribe este juicio tan desatinado—, no podía ignorar que en esa misma primera mitad del siglo en que él vive, el Romanticismo había incluido a las propias culturas españolas entre los espacios culturales «exóticos» e incluso mestizos.

Una figura destacada del Romanticismo francés, Alejandro Dumas, padre, mestizo él mismo, se había expresado alguna vez que África comenzaba en los Pirineos, opinión que se puede interpretar en el sentido de que *la propia península ibérica era ya mestiza, tanto racial como culturalmente*, juicio, por tanto, que no podía ser más verdadero y resultaba un elemento que, desde luego, el racismo en Latinoamérica procuró ignorar a toda costa. Aferrarse a una supuesta nación «blanca» en Cuba, respondía desde luego a diversos factores, entre ellos el terror a una sublevación de esclavos, pánico compartido por muchos intelectuales y propietarios cubanos. Más de una vez Saco escribe que los esclavos se bañarían en la sangre de sus señores si la situación política cubana diera pie a ello, vale decir, si se intentara una revolución independentista.

No obstante tales y tan serios errores, en la obra de Saco interesa a los efectos de este estudio que su idea acerca de los usos y costumbres del país como factores primordiales, está en consonancia con sus reflexiones acerca de la vagancia y los vicios en la isla, así como los medios de erradicarlos. Del mismo modo, su objetivo de subrayar que los cubanos tienen una nacionalidad parece subrayar *un concepto cultural e idiosincrásico de ella*, no necesariamente ligado a la independencia política, pues el intelectual bayamés apuntaba: «Toda nación supone nacionalidad; pero toda nacionalidad no constituye nación».⁵⁸⁵ Hay que señalar que estas afirmaciones se producen en el terreno de una respuesta de Saco a sus impugnadores. Es en medio de esta polémica que nuestro ensayista subraya su adscripción a un concepto conservador del término:

Mi ilustre *Compatriota* tampoco se olvida en su impugnación de la nacionalidad cubana, y empieza manifestando que no ha podido comprender si hablo de la nacionalidad política, o de la natural o de raza. Siento no ser de su opinión; pero

no puedo admitir la distinción que establece. Nada entiendo de nacionalidad política; lo que sí entiendo es que la política influye en reanimar, comprimir o sofocar la nacionalidad existente. Tampoco conozco la nacionalidad natural o de raza; lo que sí conozco es que la raza es un elemento esencial, que agregado a otros, constituye la nacionalidad.⁵⁸⁶

De la afirmación anterior puede deducirse que en la primera mitad del siglo XIX Cuba se ve también, como Europa, dividida en dos posiciones sobre la cuestión de la nacionalidad: la de los liberales y la de los conservadores. Paradójicamente, como tantas cosas en la historia del pensamiento nacional y foráneo, la postura conservadora y discriminatoria es, sin embargo, la que se detiene a reflexionar más en un conjunto de factores básicamente culturales como rasgos que identifican la nacionalidad.

La otra gran perspectiva sobre la cultura en la primera mitad de la centuria fue Domingo del Monte a quien catalogó José A. Fernández de Castro como «espíritu gemelo al de José Antonio Saco»,⁵⁸⁷ y, en efecto, fueron no solo colaboradores, sino además amigos muy cercanos. Tanto como Saco, este intelectual cuestionó el clima de desórdenes y vicios sociales de La Habana del siglo XVIII, calificada por él como «[...] cueva de salteadores de bandidos, a los que tenían que repeler por sí con sus armas los vecinos».⁵⁸⁸ Y a renglón inmediato agrega: «Los habitantes de La Habana, y de Cuba en general, naturales y forasteros, no podían menos de detestar semejantes desórdenes, que convertían a la mayor de las islas de estos mares en un inculto y aborrecible aduar de indios bravos».⁵⁸⁹

Ese mínimo pasaje es interesante por más de un motivo. Ante todo, Del Monte asocia implícitamente la estabilidad social con la cultura —La Habana, sumergida en la delincuencia, es un lugar «inculto»—. Y asimismo se advierte una postura discriminatoria, en la que se menosprecia por igual a los indios y a los árabes beduinos, grupos «no blancos» que, en la perspectiva de los criollos de esa primera mitad de la centuria, eran considerados inferiores. Concede que La Habana de Tacón ha sido transformada, pero solo en aspectos no esenciales:

En suma, concedamos desde luego que, merced a una policía urba regular, no se roba en la capital ni de día ni de noche; que no se permiten casas de juegos prohibidos; que se ha compuesto la cárcel, en lo cual hay mucho que decir; que las calles se han *macadamizado*, aunque sea de mogollón, y sirviendo solo para

la gente de carruaje, pues cuando llueve son tan malas como las antiguas; que se ha hecho un paseo magnífico a dos millas de la ciudad, echando a perder el que estaba a sus puertas; que el alumbrado se ha mejorado un poco... ¿Son estas mejoras, estrictamente de policía urbana y de ornado, los únicos, los esenciales elementos de fidelidad para un pueblo civilizado que siente otras necesidades?⁵⁹⁰

Tanto como Saco, Del Monte enfoca su atención sobre todo a la cuestión política,⁵⁹¹ y también coincide con él sobre el problema de la esclavitud y la población de origen africano, incluso en su contradictoria posición de enemigo de la esclavitud y discriminador de los africanos:

Ahora anda sembrando mil calumnias contra Saco ese ruin partido de negros mercaderes, entre la gente sencilla e ignorante para despopularizarlo. Dicen que es un loco, porque no pueden decir que es un pícaro; que es un insurgente de a folio, porque nunca ha adulado y tiene dignidad de hombre; que es enemigo de la trata africana y de la esclavitud de los negros, como si ninguno que tuviese medianos alcances y un corazón regularmente conformado, pudiese no detestar con toda la fuerza de su alma tan atroces y lamentables plagas; que Saco va a pedir en el Estamento la emancipación de los negros, con lo cual va a poner en conflagración a la isla de Cuba... ¡Pícaros! Ellos son los que la incendian, metiendo con estúpida e infernal codicia más y más negros bozales, cargando así la mina que nos ha de volar a todos.⁵⁹²

Del Monte, sin embargo, no es exactamente un «gemelo» de Saco. De una cultura más amplia, humanista y artístico literaria que la del bayamés, y menos polarizada hacia la economía y la política, Del Monte, como Saco, se interesó por la historia, pero con un énfasis mayor en la perspectiva cultural y en los orígenes de la nación. Su amigo Bachiller y Morales lo consigna: «Del Monte estudiaba la fisonomía de las épocas no descritas de nuestra sociedad cubana».⁵⁹³ En la perspectiva delmontina se mantuvo con más fuerza que en Saco el énfasis ético que había desarrollado Félix Varela y es en esta línea donde el ensayista se aparta conceptualmente de los prejuicios eurocéntricos del siglo XIX que fueron la base primera de sustentación del racismo. En carta de 1838 a Jaime Badía escribió:

La moral y la política son una misma cosa: ambas se fundan en los principios eternos de la misma naturaleza del hombre, del hombre, digo, y no del blanco, o

del negro, del español o del alemán, del turco o del cristiano, del noble o del plebeyo; no hay ni política del embudo, como la que quieren plantear esos puritanos hipócritas del Maryland o de la Virginia. Atienda Vd. siempre para calificar los hechos históricos a aquel principio de santa democracia: «El mayor bien del mayor número» [...] No olvidemos los intereses generales y trascendentes de la humanidad, y desechemos, para quilatear [*sic*] el mérito sólido, intrínseco y completo de un personaje histórico, los hábitos mezquinos de amos de ingenio y de vasallos humildes de esta o esa otra majestad europea.⁵⁹⁴

En otro sentido, el de la relación intrínseca Del Monte se interesa, como ya lo había evidenciado la obra de Varela, por la relación entre educación y cultura —usa el término, más en boga en la época, de «civilización»—. En 1836 escribe un «Informe sobre el estado actual de la Enseñanza Primaria en la Isla de Cuba en 1836, su costo y mejoras de que es susceptible». Muchos elementos llaman la atención en ese texto. Pero uno especialmente singular está en un pasaje en que, a diferencia de Saco, incluye a los afrodescendientes libres en su alegato en pro de la elevación de la educación —y por ende la cultura— en la sociedad cubana, aun cuando la perspectiva general del documento resulta marcada por una posición más bien conservadora:

El número 104,400 de niños que nos resultan en la isla sin que tengan materialmente dónde aprender siquiera a leer y escribir, en una población de 500,000 personas blancas y libres de color, debe llamar por sí enérgicamente la atención de los hombres sensatos y pensadores de Cuba y su metrópoli. Los adelantos o el atraso vergonzoso de otros pueblos poco pueden consolarnos en nuestra miseria. Un gobierno sabio mirará en esta enorme masa de cien mil ignorantes, cien mil revoltosos proletarios, enemigos de la tranquilidad del país, y si se interesa sinceramente en la ventura de este, procurará afianzar en él el orden, difundiendo y costeadando escuelas primarias conforme a los progresos intelectuales y morales de la época presente, como lo ha hecho el de la Prusia, y conquistar así a fuerza de luces la paz, la riqueza sólida y la moralidad futuras en esta preciosa Antilla.⁵⁹⁵

También en ese informe de 1836 Del Monte expresa la idea de que se publiquen pequeños libros sobre temas diversos —literatura e historia, tanto como economía doméstica y ciencias naturales, entre otros— que tiendan a la elevación del nivel

cultural de la población; a su juicio «estas publicaciones son una especie de continuación de la enseñanza primaria».⁵⁹⁶ Asimismo insiste en la creación de un Instituto Cubano de Educación, como entidad que tendría a su cargo tanto la red escolar, como las mencionadas publicaciones.

Con similar interés por la cultura del país, redacta en 1838 su «Proyecto de Memorial a S. M. la Reina, en nombre del Ayuntamiento de La Habana, pidiendo leyes especiales para la Isla de Cuba»:

aquí se sabe igualmente que la instrucción primaria y secundaria es tan precisa como el alimento material, para el sustento de la vida del alma, que es la verdadera vida, y que la sociedad donde no se provea a la educación general de sus individuos, por más *rica* que sea, será cuando más un gran taller compuesto de máquinas productoras, pero no merecerá el título de *pueblo civilizado*.⁵⁹⁷

Es en esa mismo «Proyecto...» donde Del Monte expresa que «[...] en Cuba se quedan sin educar en escuelas las nueve décimas partes de su población blanca y libre, sin que nadie hoy se compadezca de esa horrorosa miseria moral», juicio demostradamente verdadero.⁵⁹⁸

Del Monte no se ocupó solamente —y es una de sus características distinticas frente a su amigo Saco— de la cultura habanera. Alcanzó una visión más general del país, como se observa en su interesante texto «Movimiento intelectual en Puerto Príncipe».⁵⁹⁹

Es sin duda Del Monte quien con más nitidez, entre los intelectuales de su generación, expresa el concepto de cultura, todavía de uso reciente en la época, y lo utiliza en un sentido de entera precisión humanista y ligada a la Modernidad de su tiempo:

Por lo mismo, cuando los exponentes [*Nota: se refiere a quienes habrían de firmar, como portavoces de los intereses de Cuba, ese Memorial dirigido a la Reina Gobernadora*] han querido saber el grado de cultura intelectual y de dicha moral que goza Cuba, no han ido con preocupaciones hijas de escritos mercantiles o de trapiches de ingenio a registrar para ello estadísticas económicas, balanzas ni estados de aduanas; en esos documentos (preciosos para otros fines) encontrarían comprobantes de la producción *bruta* de la Isla, pero nada dirían de lo que se apetece saber. El hombre de sano juicio estudiará, para conocer el grado de *civilización* de un pueblo, su sistema político, su modo de

enjuiciar y proceder civil y criminalmente, sus cárceles, sus instituciones municipales y pedáneas, su sistema fiscal, su religión, su educación y costumbres.⁶⁰⁰

Del Monte se muestra aquí concordante con lo esencial del pensamiento herderiano, fundador de un nuevo modo de reflexión de la Modernidad sobre la cultura. Desde esta perspectiva, el ensayista muestra en dos trazos enérgicos y punzantes, el cuadro general de la cultura cubana en las tres primeras décadas de su siglo. El panorama general por él definido, muestra una penetración de juicio y una claridad de criterio más que notable:

Si encuentra que la base de su gobierno es despótica, que su código forense es un caos, sus cárceles asquerosas zahúrdas, sus ayuntamientos *hereditarios*, pero sin facultades propias, ni garantías ni independencia; que cada individuo paga mayor contribución, aunque indirecta, que el de la nación más opulenta y culta de Europa; que su religión consiste en un estéril y pálido ateísmo o en una superstición boba y desmayada; que su educación es vacía e imperfecta donde la hay, pero no la hay en la mayor parte de la población, y que por último sus costumbres, con muy pocas excepciones, son toscas y relajadas en general, concluiré que con la íntima convicción que deja la verdad al que la percibe, que tal pueblo es infeliz, tres y cuatro veces infeliz; y así será, aunque todos los sofistas del mundo se empeñen en afirmar lo contrario. En este caso se halla Cuba. Dígase con ingenuidad si un pueblo con semejantes elementos constituido puede contarse por dichoso.⁶⁰¹

El «Proyecto...» no pasó de tal. Pero su testimonio queda. Nótese que hay una alusión implícita, apenas perceptible para quien no conozca el problema, a que está teniendo lugar lo que llamaríamos hoy una *propaganda política e ideológica* para sustentar que la sociedad cubana no solo era feliz y próspera gracias al régimen de la esclavitud, sino que por ello mismo esa institución degradante debía mantenerse. Ese matiz sutilísimo se explicará mejor cuando nos detengamos en el pensamiento cultural de Antonio Bachiller y Morales.

Del Monte, en este documento capital, exterioriza más adelante la importancia que concede a la cultura insular, de tal modo que trata a toda costa de persuadir a los receptores de la metrópoli colonial a quienes iba dirigido su «Proyecto...», y al mismo tiempo refuta tácitamente la propaganda esclavista:

¿Con que no se rebela hoy la Isla de Cuba, solo por la codicia de conservar solo por la codicia de conservar una tranquilidad puramente *animal*, y se cree que se rebelaría, contra el propio principio de su conservación, gozando de todos los dones con que plugo a la caridad infinita de Dios enriquecer nuestra naturaleza? Solo en estado de demencia se suicida un hombre feliz; los pueblos cultos, por más que digan filósofos atrabiliarios, nunca enloquecen.⁶⁰²

La perspectiva de Domingo Del Monte, a tenor de este texto, se resume en que *si somos cultos no necesitaremos ser políticamente independientes*. Queda así enunciada una idea que, décadas más tarde, Martí reformulará en un sentido inverso que no es una contradicción a la idea delmontina, sino su desarrollo epocal: *ser cultos para ser libres*. Al mismo tiempo, hay que convenir con el Apóstol que Del Monte fue, sin discusión posible, el más real y útil de los cubanos de su época.⁶⁰³

Defensa consciente de la memoria cultural: bojeo a Bachiller y a Mitjans

Jurista de profesión, filólogo indagador del idioma, interesado en los problemas económicos, en particular agrícolas, de Cuba, dramaturgo y poeta a ratos, desde luego pedagogo, impulsor de la antropología insular y por tanto interesado tanto en los amerindios de Cuba —incluso, entre otros elementos, en la imperceptible supervivencia de su idioma en el castellano insular—, como, desde luego, en el tema de los africanos,⁶⁰⁴ Antonio Bachiller y Morales es ante todo un intelectual dedicado como pocos, y con fervor incansable, a la consolidación minuciosa de una memoria cultural cubana. A esta actitud se deben muchas de sus obras, y también su insistencia en preservar, tanto mediante ediciones como mediante la constitución de una biblioteca, las discusiones ardientes y a menudo lúcidas que fueron albergadas por la Sociedad Económica de Amigos del País.

Su línea de pensamiento, orientada a la indagación y defensa de la memoria del país, es una zona crucial de la reflexión sobre la cultura en la centuria. Hay que recordar que la memoria cultural es decisiva también para una conceptualización —sistemática o no— sobre la nación. El destacado semiólogo Iuri M. Lotman ha apuntado al respecto:

Desde el punto de vista de la semiótica, la cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos. En este sentido, el espacio de la cultura puede ser definido como un espacio de cierta memoria común, esto es, un espacio dentro de cuyos límites algunos textos comunes pueden conservarse y ser actualizados. La actualización de los mismos se realiza dentro de los límites de alguna invariante de sentido que permite decir que en el contexto de la nueva época el texto conserva, con toda la variancia de las interpretaciones, la identidad a sí mismo. Así pues, la memoria común para el espacio de una cultura dada es asegurada, en primer lugar, por la presencia de algunos textos constantes y, en segundo lugar, o por la unidad de los códigos, o por su invariancia, o por el carácter ininterrumpido y regular de su transformación.⁶⁰⁵

La memoria cultural de la isla, que había venido siendo historiada desde muchas décadas atrás, encuentra su investigador más eficiente en Antonio Bachiller y Morales, cuyos pasos seguirá luego, en menor medida, Aurelio Mitjans. Sus obras respectivas aportan no solo una actualización de épocas pasadas, sino también notables valoraciones. No solo trabajan por la conservación de los datos —memoria cultural informativa—, sino que diseñan, en la medida de su capacidad —no se olvide que en el siglo XIX latinoamericano todavía no puede hablarse cabalmente de una culturología realmente instaurada—, una *primera interpretación general* que no solo trabaja con la memoria cultural creadora —el desarrollo de las artes y ciencias en el país—, sino que también modela una imagen de la cultura nacional, de modo que, a su modo filológico, podemos considerar hoy que también ellos, y otros de menor relieve que tuvieron metas en alguna medida semejantes, son una muestra de memoria creadora. Conviene, por otra parte, insistir en el sentido de la memoria cultural, pues eso permite calibrar la trascendencia de la línea de pensamiento de Bachiller y Mitjans, entre otros. Lotman apunta una cuestión esencial:

La memoria cultural como mecanismo creador no solo es pancrónica, sino que se opone al tiempo. Conserva lo pretérito como algo que está. Desde el punto de vista de la memoria como mecanismo que trabaja con todo su grueso, el pretérito no pasó.⁶⁰⁶

La obra de Bachiller y Morales es un factor fundamental para comprender cómo en el siglo XIX la preservación de la memoria cultural había alcanzado una notable intensidad. En verdad, no es el primer estudioso cubano en abordar en un sentido u otro la historia y la cultura de la isla: lo habían precedido diversos autores criollos, incluso desde el mismo siglo XVIII —piénsese, entre otros, en Morell de Santa Cruz, Arrate, Pezuela, Antonio José Valdés, Del Monte, Echevarría—. Pero Bachiller es un autor capital en cuanto al rescate de la memoria cultural de la nación, tanto por su minuciosidad —de aquí, por ejemplo, su afán de historias la introducción de la imprenta—,⁶⁰⁷ como por su aliento investigativo mayor, marcada por una perspectiva especialmente cultural de la historia insular.

Otro detalle significativo es su insistencia en que su revisión del pasado de la cultura nacional *está dirigido al futuro* «[...] para que sepa la juventud a quién debe parte de su ilustración y su progreso intelectual».⁶⁰⁸ Parece un eco inconsciente de la esperanza de

Félix Varela en una generación venidera. Con toda evidencia, Bachiller está defendiendo la continuidad de la memoria específicamente cultural. Es ese punto de vista es lo que le permite afirmar lo siguiente:

No se podrá hablar de la historia de Cuba sin que se citen trabajos de la Sociedad de Amigos del País, desde sus primeros días; indicio de la aplicación de las épocas que no están destinadas a graduar solo el celo patriótico de sus individuos, que también son monumentos literarios que sabrá apreciar la generación futura, cuando el hervor de las pasiones y la contradicción de los intereses hayan desaparecido.⁶⁰⁹

Este interés enfático en establecer nexos entre la historia general del país y una institución cultural como la Sociedad Económica de Amigos del País, es un signo importante de su perspectiva cultural de la investigación histórica en el país. Fue el suyo un propósito de tesorerero y custodio de la cultura patria, y así lo declara en más de una ocasión: «El autor de este escrito ha procurado conservar las tradiciones de Cuba [...]».⁶¹⁰

Un timbre nuevo se percibe en sus obras. A diferencia del esquematismo discriminador de Saco y Del Monte, Bachiller no pretende excluir los ancestros indígenas, sino que, por el contrario, trata de hallar modo de integrarlos con la cultura del siglo XIX, posiblemente porque gravita sobre él una perspectiva romántica más destilada y preocupada por el folclor; de aquí deriva, desde luego, su interés, inconcebible para la perspectiva neoclásica, por la poesía popular campesina en la isla. De este modo, al examinar los hábitos danzarios de la sociedad cubana, subraya que «En Cuba fueron una mezcla de los aires nacionales y de las reminiscencias indígenas»,⁶¹¹ e incluso llega a formularse esta pregunta: “Las modificaciones que advertimos en la *danza cubana* actual ¿tendrán ese origen que la distingue de todos los bailes europeos?”.⁶¹²

Bachiller evidencia en otros textos suyos una perspectiva de esencia antropológica.⁶¹³ Incluso, lejos ya de la postura a ultranza discriminatoria de Saco, llega a considerar teorías sobre una supuesta presencia africana en Cuba *antes* de la llegada de los españoles.⁶¹⁴ Su enfoque es de una científicidad que se aparta de la de Saco, concentrado en estadísticas demográficas y económicas. Bachiller por momentos se caracteriza por un tono más etnográfico y moderno, sobre todo al examinar las tradiciones culturales de los amerindios en el Caribe,⁶¹⁵ sobre todo en cuanto a la

cuestión capital de los hábitos culturales, traídos a colación por él en varios momentos de su obra:

Si se examina la situación de las Antillas, parece indicarse que su población, si no ha sido anterior a la formación de las islas del archipiélago de ellas y del mar Caribe, vino por la parte del continente meridional en que existían numerosos caribes, e indios semejantes a los que hallaron en estas islas los conquistadores españoles: *todos unos*, como dijeron al verlos y con idénticas costumbres.⁶¹⁶

Es necesario subrayar otro componente de substancial notoriedad en la obra de este extraordinario ensayista. Nos referimos a sus estudios sobre los afrodescendientes en Cuba, publicados primero, entre 1872 y 1874 en los periódicos neoyorquinos *El Mundo Nuevo* y *América Ilustrada*, y luego nucleados en su libro *Los negros*, publicado con una introducción en que el autor, triunfante, subraya que ya ha sido abolida la esclavitud en Cuba.⁶¹⁷ Este investigador hereda la perspectiva general de la primera mitad del siglo XIX en cuanto a la esclavitud y los afrodescendientes, pero no de una manera mimética, sino que se producen algunos cambios substanciales de perspectiva.

Con Bachiller y Morales se produjo un cierto viraje epistemológico en la meditación sobre la cultura insular, el cual determina que sus estudios resulten, en más de una arista, distintos de los de Saco. Claro está que, ubicado varias décadas más adentro del siglo, Bachiller pudo ponderar con mayor acierto que el bayamés algunos de los componentes histórico-políticos del tema y con otra óptica:

[...] aunque los hacendados y esclavistas se hicieron anexistas, el partido liberal que siendo enemigo de la trata, y aun de los esclavistas, había iniciado el movimiento anexista desde 1847, no varió de creencias en la cuestión social, sería un error creer que todos los anexistas eran esclavistas.⁶¹⁸

Bachiller se asomó incluso a lo que hoy denominaríamos *campaña de opinión* desplegada por los esclavistas como instrumento de inficionar con su discurso la mentalidad de las sociedades donde se aspiraba a mantener la esclavitud. Así, se permite analizar en detallados dispositivos de deformación axiológica de la cultura en el caso de Norteamérica y los estados que habían ido a la guerra de secesión del sur en la década del sesenta:

[...] los sostenedores de la esclavitud en el *sur* se habían formado una teoría anticristiana sobre esa institución que lejos de considerarla como una cosa poco recomendable, repugnante a la moral y el derecho, era una base indispensable de la libertad de los blancos y de la democracia. En un país de eterna publicidad y de práctica discusión libre, se publicaron libros, folletos y papeles volantes que pueden componer una cumplida biblioteca. Los esclavistas tuvieron ingeniosos sostenedores que apuraron los sofismas de la *perpetuidad* de la esclavitud. Publicóse en forma popular un libro, o folleto que se tituló *Sugeneration* (Nueva York, 1864) que abrazaba una teoría sobre la *normal relación de las razas*. La palabra *subgenación* [...] indicaba la idea de una *raza creada bajo otra*, o inferior a otra en su relación normal.⁶¹⁹

Bachiller se detiene en las manipulaciones de la propaganda esclavista en Estados Unidos, *porque la equipara con lo que ocurre en el mismo sentido en Cuba*. Es este ensayista el que llama la atención sobre una estrategia de influjo sobre la opinión pública —por tanto, también sobre la cultura— en el sentido de considerar la esclavitud no solo como inamovible, sino también como un *componente estable y consolidado de la idiosincrasia cubana*. Véanse estos comentarios:

La propaganda esclavista en Cuba como en los Estados Unidos había variado de sistema halagándose con perpetuarla por crecimiento, y con eso intentaban conservar la cosa o institución con variar de nombre. Allá como aquí era un error llamar *esclavos* a negros que solían alcanzar una felicidad material superior a la de los obreros de Europa: este era el tema, si bien mientras aquí en la república hasta había obispos que eran *criadores de esclavos*, como Polk, hermano de uno de los presidentes, no había en Cuba ningún hombre que valiera en la opinión que no considerara transitoria la esclavitud, bien porque la ley española les ofrecía medios de liberación a los siervos que les negaban los extranjeros, bien porque la emancipación *gradual*, pacífica y sin violencias económicas, era una ley de la situación moral so pena de ser más esclavos los dueños que sus siervos en no muy lejana época.⁶²⁰

Bachiller, como se señaló anteriormente, había escrito estos trabajos en los primeros años de la década del setenta, y vuelve a publicarlos como libro, al parecer, hacia 1887. ¿Por qué esta edición como libro, si ya no existe esclavitud en Cuba? Ante todo, debe

pensarse en que le interesa ante todo *combatir la mentalidad cultural discriminatoria que los años de esclavitud y, en particular, el período de dominio de los terratenientes que la practicaban, había formado en la sociedad cubana*. Con sutileza, hace notar que la discriminación ha sido formada en época más reciente de lo que la propaganda esclavista había afirmado cuando subrayaba que *siempre* había habido esclavización de las razas inferiores por las superiores. Véase su postura en el siguiente pasaje, en que desarrolla una brillante estrategia de apelación a la memoria cultural:

En España y Portugal, el hombre libre de color gozaba de todos los derechos civiles concedidos a los *plebeyos* o al bajo pueblo: en las colonias españolas fue más restringida esa igualdad desde principio del siglo XIX cuando se prohibió casarse a los blancos con los negros en 1801 sin licencia del Capitán General [...] En Portugal la distinción entre las razas siendo libres ha sufrido menos profunda división: los viajes del conde de Castelnou nos ofrecen pruebas de numerosos empleados de color en altos destinos. Allí ha dejado, hablo de lo que fue colonia y es hoy poderoso imperio del Brasil, menos preocupaciones que combatir.⁶²¹

Menos preocupaciones que combatir: es este el móvil de la publicación de *Los negros*. Se trata obviamente de *lacras discriminatorias* que son resultado no solo de la esclavitud en sí misma, sino de la construcción y difusión de un discurso racial que fungió primero como justificación ideológica de la esclavitud y, abolida esta, desempeñó después la función de debilitar, introduciendo divisiones, a las clases más humildes de la población. Tales *preocupaciones que combatir* constituían, como intuye Bachiller, un lastre que la cultura cubana arrastraría en lo adelante. Él mismo lo dice: «al abolirse ha debido ser más tenaz la resistencia de los intereses creados».⁶²² En verdad, esta lucidez de Bachiller es impactante.

Al mismo tiempo, Bachiller da cuenta en este libro tan intencionado —tal vez por vez primera con esta solidez de juicio que la investigación sistemática le permite— acerca de diversas manera por las que los afrodescendientes estaban convirtiéndose, a pesar de la esclavitud y la discriminación, en *actores* también de la cultura insular. De aquí la segunda parte del libro, con su inteligente, e incluso humorística pintura, en la que se hace un recorrido sucinto por los cabildos, los ñáñigos y otros elementos afrocubanos. Véase por ejemplo este pasaje con que remata su presentación de las festividades de

cabildos en La Habana: «La mayor parte de las casas de La Habana se quedaban sin servidumbre y sus habitantes se resignaban, como en los tiempos de Roma antigua, a ser sus propios servidores un día del año». ⁶²³

Cuando se ocupa de analizar los ñáñigos, consigna un factor que indica claramente el proceso de transculturación a que se referirá más adelante Fernando Ortiz. Dice Bachiller:

Los *Ñáñigos* no fueron conocidos de nuestros padres: fue una creación moderna, posterior al gobierno del General Vives, desde cuya fecha se fueron tolerando los *tangos* de negros criollos, con intermitencia; pero difícilmente se encontrará esa palabra en nuestras crónicas de ayer. No todo era africano en el particular. ⁶²⁴

En otro momento, había escrito una frase capital sobre los ñáñigos, la cual resulta síntoma del devenir profundo de la cultura insular: «En su último período hubo algún blanco que los dirigiera». ⁶²⁵ Bachiller y Morales dio el primer paso hacia una comprensión del inextricable mestizaje cultural que estaba gestándose en Cuba. Su interés científico por los amerindios y los africanos lo conduce por ese cauce, y le abre el camino a Fernando Ortiz.

Con Bachiller, pero en otro sentido, también el talentoso y malogrado Aurelio Mitjans habría de sumarse al empeño de robustecer la memoria cultural de la nación. Mitjans se concentra también en la caracterización del desarrollo cultural de la nación, con un énfasis consciente y ponderativo en la formación de una conciencia intelectual cubana, como se evidencia en el inicio mismo de su *Estudio sobre el movimiento científico y literario en Cuba*:

Tratándose de una sociedad naciente como la nuestra, hemos creído necesario reseñar la historia y los progresos de la enseñanza, para describir los orígenes del movimiento intelectual; por eso colocamos al frente de la primera época y de cada uno de los períodos en que dividimos la segunda, un cuadro de la instrucción y de sus adelantos en sus diferentes esferas. ⁶²⁶

Mitjans sobre todo valoró la literatura como *memoria creadora*, testimonio de una evolución. La frase «sociedad naciente» sugiere sobre todo ese futuro al cual se destina todo el intensificado esfuerzo del siglo XIX por consignar los rasgos de un crecimiento nacional cada vez más poderoso y, por lo mismo, proclive a un cambio tangible en la

isla. El énfasis dado así a la memoria cultural significaba un indudable progreso en el pensamiento cubano de la época. Era parcial en sus fines, sin embargo, pues todavía excluía —por deliberación, pero también por ignorancia— toda consideración de los componentes afrocubanos, los cuales, empero, iba marcando cada vez más la fisonomía cultural de la isla.

La reflexión sobre la memoria cultural —tanto informativa como creativa— pone de manifiesto también una progresión ascendente del pensamiento cultural cubano, el cual se pone cada vez más en función de preparar una transformación de la sociedad insular. Martí habría de valorar con entusiasmo y recoger los frutos de la ingente labor de Bachiller y Morales, quien marca, con Mitjans y otros intelectuales del siglo, el inicio de una conciencia memoriosa —para decirlo con la aguda expresión de Jorge Luis Borges— de la nación. Y esa perspectiva habría de ser uno de los grandes legados para las generaciones venideras.

La reflexión sobre y desde el cubano afrodescendiente: la transmutación de la esclavitud en discriminación

Ni siquiera la asfixiante discriminación racial dominante en el siglo XIX impedir que hubiese también una perspectiva afrodescendiente sobre el difícil tema de la cultura. Para empezar, hubo entre ellos, desde luego, personas que aspiraran, incluso contra viento y marea, por acceder al discurso cultural de los hispano-descendientes. Francisco Calcagno, por ejemplo, en *Poetas de color*, de 1887, hablaba de

José del Carmen Díaz, moreno esclavo, natural de Güines, a quien también las musas se empeñaron en... perseguir, porque en ciertas situaciones el genio es más bien una calamidad, que un don celestial. Se nos asegura que, por orden de la autoridad, fue preso y luego enviado al campo porque leía periódicos y los repetía a sus compañeros. ¡Insensato! quería que disfrutaran algo del pan intelectual, los que eran sus hermanos en la religión de Cristo, y en esa otra religión de las lágrimas y los dolores! ¿Podría darse mayor delito en esta época? Doliente víctima de una de las más grandes enfermedades de la humanidad moderna, debía hacerse odioso a las autoridades y a las corporaciones oficiales por su genio creciente y su amor a la verdad.⁶²⁷

Como se ve, Calcagno tiene conciencia cabal de que la privación de acceso a la cultura de los hispano-descendientes es un arma de represión ejercida por el poder colonial y sus variados cómplices —incluso criollos, y en particular dueños de haciendas—. Al mismo tiempo, en este caso de José del Carmen Díaz vuelve a ser objeto de un gesto a la vez de humanidad, pero también de desafío, de un grupo de hombres entre los cuales se identifican nombres de intelectuales cubanos de relieve, se reunió el dinero para pagar la libertad de este esclavo: fueron el propio Calcagno, Nicolás Azcárate, Domingo Figarola Caneda, Andrés Mazón, Saturnino Martínez, Juan Gualberto Gómez, Justo Cárdenas, Gabriel Zéndegui, W. Sotolongo, José A. Cortina y Ramón Vélez.

De modo que la cuestión no se reduce, como parecen considerar algunos, a que los esclavos hayan aportado a la sociedad criolla una cultura inmaterial de la que eran portadores. También hay que reconocer la existencia de un grupo de afrodescendientes que *a lo largo de la centuria lucharon conscientemente por intervenir en ese diálogo*

esencial que es la cultura en cualquier país. Por eso era esperable y necesario que también se levantara, de un modo u otro, una determinada reflexión de los afrodescendientes en cuanto al tema de la cultura insular.

El destacado patriota y periodista Juan Gualberto Gómez, interesado de manera central en la cuestión política del país, no pudo, sin embargo, evadirse de ejes principales de la vida cultural. En 1893, por ejemplo, en su artículo «Reflexión política», abordaba un asunto candente: la pertinencia de constituir o no un partido político que integrase a los afrodescendientes, tema que algunos habían asumido como un síntoma de una inminente «guerra de razas» en Cuba. Esa actitud fue analizada por Gómez de una manera que trasunta inevitablemente un punto de vista tanto político como cultural:

El razonamiento empleado para justificar esas suposiciones, entra en la categoría de los simples. «Se llama —se decía— a la raza de color, para que se agrupe separadamente alrededor de un programa: luego, en vez de unir, se separa; y al separar aquí las razas se las lleva a la guerra de unas contra otras».

Pero ese argumento simple pecaba por la base. No se llamaba un elemento ya unido a otro para constituirlo separadamente; sino que a un elemento ya separado desde hace siglos, y que era el que más sufría por esa separación, se le decía: «Vamos a trabajar por que desaparezcan los obstáculos que se oponen a la unión, y a robustecer nuestras aspiraciones con la mayor suma posible de concursos, para que reine la igualdad, y sobre ella se cimente la concordia».⁶²⁸

De manera que el siglo cierra con una reflexión teórica que aspira a superar el ceпо en que la mirada sobre nuestra cultura había sido entrampada desde su despliegue a comienzos de la centuria. José Antonio Saco expresó un modo de considerar el proceso cultural insular, que lo fragmentaba en un intento desesperado —y a la larga suicida— de ignorar sobre qué hombros se había colgado el grueso de una economía deformada.

Era por completo inevitable que apareciese una manera diferente de encarar el problema de la cultura nacional y, de hecho, de la estructuración de la sociedad políticamente independiente a la que se había venido aspirando. Juan Gualberto Gómez afirmó con la entereza y convicción de quien tiene no solo una sólida convicción, sino sobre todo una autoridad moral:

Desde el instante en que en la esfera pública y social no existan diferencias entre blancos y negros; desde el momento en que ciertas aspiraciones no sean especiales y privativas de los individuos de una sola raza, no habrá agrupación de raza posible, y el hombre de raza dejará de existir para dar nacimiento al hombre, sin adjetivo. En esa hora suprema, el más grave de los problemas cubanos se habrá resuelto satisfactoriamente, y en vez de un país como el que tenemos actualmente, en el que se venía prescindiendo del concurso de la tercera parte de los habitantes, por ser estos de raza negra, tendremos un país en el que todos los individuos gozarán de la parte de influencia que les corresponde, y en el que los individuos se agruparán por razón de sus ideas, de sus intereses, de sus tendencias, de sus necesidades y sus aspiraciones.⁶²⁹

Más culto, más interesado en lo específico de la cultura nacional —en particular su proceso de desarrollo literario y artístico—, Martín Morúa Delgado representa un ángulo en cierto sentido más agudo de la perspectiva, pero que ha venido quedando relegada en las cinco últimas décadas, por estrechez de miras y lamentables prejuicios de diverso orden, de modo que este intelectual de indudable talla resulta en el momento actual (2013) alguien desconocido, en el marco de los estudios de la literatura nacional.

Luego de la publicación de sus obras completas en el año 1957 —en ocasión del centenario de su nacimiento—, una especie de losa de silencio ha caído sobre una de las más notables figuras de la isla.

Influido, en alguna medida, por un contexto epocal en que, a impulsos del positivismo filosófico, se concedía una enorme —y a veces excesiva— importancia al condicionamiento de la obra de arte por su delimitación epocal, lector acucioso de la novela naturalista francesa, Morúa escribió en 1891 que la novela cubana « [...] ha de ser una preciosa miniatura de la vida real»,⁶³⁰ y por lo mismo el género resulta una expresión de cada cultura en que se manifiesta.⁶³¹

Mientras escribe una de las valoraciones más perspicaces del siglo XIX sobre *Cecilia Valdés*, Morúa traza un apasionado panorama sobre los problemas de la cultura en su patria:

La vida colonial que desde su nacimiento arrastra nuestro pueblo, no ha obsedido su instinto de grandeza. Los sufrimientos de la servidumbre, con ser

innúmeros aquellos, con ser esta inhumana, no han podido avasallar el genio natural del pueblo, y la cumplirá hoy, no hay que dudarle; ni merece asombro la precisión con que realice luego su encomienda. Y si, hasta ahora, el envanecimiento de una parte de nuestra sociedad con las pingües rentas de su hacienda, no le había permitido más que holgar hasta agotar las riquezas heredadas que aun conservaban las manchas que en ella dejara la sangre del hombre-cosa, del mueble animado, del esclavo material; si otra parte tuvo tan solo limitados espacios en que con cierto desahogo podía desplegar las alas de su imaginación poética y ejercitar las investigaciones de sus discernimientos científicos; si solo la medicina, por la seguridad personal que en su ejercicio ha brindado siempre al individuo, y el vasto campo ilustrativo que ha ofrecido y ofrece al profesante, conjuntamente con el foro legal —por su índole conservadora y productiva— han ofrecido lucro a sus afanes, y, con especialidad el foro, una vez que la jurisprudencia ha dado en Cuba y da plata y brete a la clase profesional y laboriosa, y a la comunidad en general, respectivamente; si hasta el presente se ha escrito por puro placer —en lo que al género literario concierne— en nuestro país, y si todavía el alto vuelo de la literatura se siente reprimido por el exclusivismo de clase, el espíritu de compadrazgo político, y el egoísmo de un número de ineptos refractarios que se estiman árbitros de la inteligencia y el saber en esta tierra, adormeciendo aspiraciones nobles y extinguiendo acaso genios, por el abandono deliberado en que se les tiene y el ningún estímulo que se les ofrece, —por encima de todos y sobreponiéndose a todo, descuella una falange vigorosa que ha hecho firme alianza con las necesidades del país para combatir su decaimiento, y se propone decididamente servir los intereses del progreso universal.⁶³²

Pocas veces en el siglo se realizó un análisis tan sintético y a la vez tan preciso sobre el drama de la cultura cubana. Este pasaje —cuya calidad de prosa es una muestra de la estatura de su autor— no solo constituye un diagnóstico esencial de la cultura cubana del siglo XIX, sino que habría de seguir siendo válido para etapas venideras en la centuria siguiente.

Sus estudios literarios no descuidaron la relación inevitable entre narración y cultura. De aquí su insistencia en que la *novela histórica* no está al alcance de escritores «de escasa o descuidada cultura».⁶³³

Morúa escribe una de las más inteligentes críticas que se hayan realizado hasta hoy sobre la obra de Cirilo Villaverde; al hacerlo, analiza también la estructura psicosocial y clasista del trabajo en Cuba que había sido caracterizada críticamente por José Antonio Saco. Su valoración resulta más penetrante que la de su precursor, como puede verse en el pasaje siguiente:

pues bien se sabe que las artes mecánicas y los oficios, rudimentarios por demás, con que entonces contaba la isla, estaban en manos de negros y mulatos ingenuos y libertos, quienes además figuraban en muchas industrias menores, y aun comenzaban a representar, bien que en ligera escala, en las esferas oficiales y en la milicia, y a los cuales la sociedad esclavista estimaba como seres inferiores, nacidos para el trabajo material, opinión que harto elocuentemente iban desmintiendo los continuados hechos que se sucedían a la vista de todos; porque adormecidos en el error creado por la soberbia colonial, no pensaron aquellos jefes en que así podían los desheredados sociales convertirse en la única clase poderosa, siendo como eran el único elemento productor.

Y a partir de tal comprensión de la sociedad colonial, Morúa concluye que la perspectiva de Cirilo Villaverde en sus narraciones resulta no solo limitada, sino tergiversadora de la realidad insular de su tiempo, tanto por su manera deformada de representar las estructuras y la dinámica social, como en particular por el modo de visualizar la situación de los afrodescendientes y por la perspectiva explícitamente racista que por momentos revela, como en este pasaje citado por Morúa: «Semejante espectáculo [Morúa aclara que Villaverde se refiere al de la horca que se aplicaba entonces] no debía presentarse en La Habana con una muer blanca, por vulgar que ella fuese u horrible su delito».⁶³⁴ El racismo evidente en ese texto de Villaverde impulsa al crítico a señalar con gallardía:

¿Qué moralidad intenta establecer el Sr. Villaverde con sentencia tan desmoralizadora? ¿Dónde está la justicia de este juicio? ¿Para quién escribe? ¿Qué pretende establecer o consolidar el autor? Si esto mismo lo hubiera dicho un personaje con el cual quisiera el novelista simbolizar la podredumbre social de la época que describe, habría sido distinto; porque es innegable que entonces abundaba —como aun existen— algunas gentes de criterio estrecho y torcido razonamiento, que interpretaban la ley según la condición acreditada al

individuo; pero el autor no quiere dejar tan demoledora conclusión al impersonalismo de un ente imaginario, y por sí propio se encarga de exponer una doctrina tanto más perniciosa cuanto que la confirma desde el extranjero, después de residir treinta y tres años en una esfera libre y tras de haber padecido en su país los rigores de una institución avasalladora y de la cual huyó con peligro de la vida, evadiéndose de la prisión a que fuera reducido.⁶³⁵

La crítica de Morúa es de una notable inteligencia y penetra, más allá de la cuestión estricta del texto literario, en la perspectiva cultural con que ha sido elaborado, por eso dice en otro pasaje: «En toda la obra se nota el censurable y deliberado empeño de justificar las líneas divisorias trazadas y conservadas por el exclusivismo colonial».⁶³⁶ Es esta una de las valoraciones más penetrantes que se hayan podido escribir en la época no ya sobre la gran novela de Villaverde, sino también sobre toda la literatura del siglo. De aquí la penetración con que Morúa devela que la relación entre Cecilia Valdés y Leonardo Gamboa está diseñada no como una pasión amorosa, sino como un vínculo «[...] entre una persona que aspira a enaltecerse y otra que, acostumbrada al fraude en todas sus manifestaciones, no repara en utilizarlo para satisfacer un deseo, sin preocuparse por el descenso que opera en la escala reconocida, siquiera sea la dicha escala de ilusoria y convencional consistencia».⁶³⁷

Y no se trata solo de que Morúa tenga una perspectiva abstracta o teórica de la cultura insular, sino de que el juicio sobre el texto artístico le permite acceder al terreno donde se traslapan política y atmósfera cultural. Su valoración sobre el poeta Plácido, de 1880, da pie de inmediato a una reflexión sobre «los derechos y la consideración social»⁶³⁸ que merecen los afrodescendientes en Cuba, así como en otro trabajo establece una inteligente vinculación entre la política de discriminación racial y las divisiones sociales.

Es relevante también la importancia de su carta al director del periódico *Plácido*, en la cual se percibe la idea de que la autoestimación cultural es imprescindible para una sociedad cubana plena. En ella aborda el segregacionismo que, de manera consciente o inconsciente, se estaba subrayando en el país, hasta el punto de hablarse de «periódicos para raza de color», «escuelas para la clase de color», «bailas de personas de color», e insistir en su promoción, incluso mediante la recaudación de fondos. La reflexión de Morúa es bien honda:

veo en un no lejano horizonte la generación que verá al hombre negro y al hombre blanco con el mismo espíritu que hoy vemos un traje negro y uno blanco [...] Acostumbrado el negro a considerarse hombre en la verdadera acepción de la palabra, su propia convicción le hará respetable: si con eso «nuestra raza» se siguiera mendigando uno y otro día para escuelas, sociedades y hasta para festividades, se logrará tan solo consolidar una raza de siervos, sin conciencia de su ser ni aptitudes para ejercer sus derechos. Créame Ud., amigo mío; el negro es despreciado y si empieza por despreciarse a sí propio, qué opinión puedo yo tener de un hombre que de rodillas me suplica que lo respete y le considere como hermano... Esto no quiere decir que para no caer de bruces hay que poner cara feroz, o unas palabras descompuestas, ni escupir por el colmillo, no, señor; hay que ser cortés sin ser servil, ser digno sin ser soberbio, ser sencillo y no fatuo pedante [...]: en fin, hay que ser hombre; a eso tiendo yo, a eso invito a mis amigos de Cuba, porque cuando, salvadas todas esas barreras levantadas por la ignorancia de siempre, nos unamos todos [...] como hermanos, habrá empezado para nuestra patria la época más grande que en sus inmensos anales registrarán los pueblos de la tierra: la época de la verdadera libertad.⁶³⁹

Pues es en la patria en lo que piensa Morúa, enemigo constante de el hábito colonial de subrayar «un carácter odioso de razas».⁶⁴⁰ Su visión de una cultura orgánica está ajena a esto, por eso dice, en un momento dado, que «hablé lo mismo con negros que con blancos para la fundación de un periódico cubano».⁶⁴¹ Es esa su máxima aspiración para la isla. Por eso dirá en otro documento sobre su postura de oposición —que le fue muy criticada e incluso se consideró como una agresión suya a Juan Gualberto Gómez, que en ese momento pareció favorecer el proyecto— al intento de crear un partido político de afrodescendientes:

En tiempo de la esclavitud era necesario hablar de negros y de blancos, porque solo aquellos eran esclavos y se pedía su libertad; ya hoy son todos iguales, ¿a qué defenderlos como negros? Pues he ahí lo que ha constituido y constituye mi delito, defender al negro confundiéndolo con el blanco para que al fin sean todos lo que deben ser: ciudadanos de un pueblo libre.⁶⁴²

Parece oírse un timbre antecesor del Nicolás Guillén que, en el prólogo a *Sóngoro Cosongo*, habló del *color cubano* como una aspiración y una meta para la cultura

nacional. Junto con esta posición de inteligencia y comprensión, sin embargo, hay que decir que Morúa no alcanzó a percibir la importancia del aporte cultural de los afrodescendientes al tronco general de la cultura cubana. No era posible: sin una constitución cabal de la investigación de la cultura nacional desde sus más hondas raíces, no era dable otra postura. Antonio Bachiler y Morales había dado pasos fundacionales de importancia, pero habría que esperar a Fernando Ortiz para que se desarrolle una cabal perspicacia de la transculturación como esencia de la sociedad insular.

A partir de tales coordenadas temáticas, el pensamiento cubano abordó el problema de la cultura en un pueblo empeñado en lograr a la vez su independencia política y su dignidad como nación.

Toda la centuria aparece jalonada por consideraciones acerca de la cultura insular. Pues no solo en los tres primeros cuartos de siglo esta constituyó un tema de interés. Un prototipo meridiano de ese interés sostenido puede hallarse en las crónicas periodísticas de Julián del Casal. Su estilo literario, cofundador del Modernismo hispanoamericano, corría parejo con su interés por impulsar la modernidad en la cultura de la América hispánica.

En verdad, esta época —al menos en la cultura occidental— resonaba con nombres de viajeros semilegendarios, cuyas peripecias habían sino ampliamente documentadas en la ya ingente prensa del siglo XIX: las hazañas de Livingstone, Nansen, Abruzzi, Serpa Pinto, Marchand se mezclaban con las aventuras narrativas pergeñadas por Julio Verne, y era difícil establecer quiénes habían emprendido aventuras más fabulosas, si los héroes de la realidad o los de la novela. La escuela en Occidente, en la que se producía entonces una transformación gradual —de planes de estudio, de métodos de trabajo, de relaciones con la sociedad, lo que conduciría a un gradual alejamiento de los patrones tradicionalistas que habían dominado esa institución durante toda la centuria—, deja de ser el polo opositor del *viaje*, para convertirse en su base y punto de partida, así como en un eje de la llamada *alta cultura*. Julián del Casal está al tanto de todo esto, y escribe en una crónica de 1889:

Uno de los rasgos característicos del hombre moderno es la pasión por los viajes. Todos sentimos, en nuestros espíritus intranquilos, donde reina el hastío y llama la desesperación, el deseo atormentado, casi enfermizo, de surcar los mares, para

librarnos, por algún tiempo, del yugo de los deberes y de las fatigas del trabajo, sintiendo impresiones nuevas y placeres desconocidos.⁶⁴³

Es un tópico sobre el que volverá el poeta en sus crónicas, en la que hablará también, al referirse a uno de sus bocetos de personalidades, de «su vastísima cultura, solidificada por sus frecuentes viajes».⁶⁴⁴ El punto de vista casaliano, precisamente por su vinculación con la difícil y lenta entrada de Hispanoamérica en la Modernidad, le permite avizorar factores nuevos, como la penetración cultural norteamericana y el mimetismo desatado en las clases privilegiadas en La Habana.⁶⁴⁵

Todavía en la actualidad (2013) parece resultar difícil percatarse de la importancia de la meditación sobre la cultura en el discurso cubano del siglo XIX. Esta situación se produce, en nuestro criterio, debido a dos causas esenciales. La primera de ellas se relaciona con la complejidad misma de la nación cubana durante la centuria, que dio lugar a la necesidad de atender nada menos que a cinco campos nocionales específicos. Los intelectuales cubanos se enfrentaron a un panorama inextricable, de modo que hubo que esperar al pensamiento de José Martí para alcanzar un nivel de organicidad cabal, por cierto que alcanzado desde un punto de mira diferente al del positivismo dominante en Europa y en América, en particular en el ámbito de las humanidades y sobre todo de la sociología, cuya consolidación estaba ligada en lo esencial al predominio de esta corriente filosófica. El énfasis ético, por lo demás, domina todo el mejor pensamiento cultural del siglo, y abarca desde el énfasis ético-religioso de Varela, hasta el americanismo militante del Apóstol.

La segunda causa de la relativamente escasa atención al pensamiento cultural de aquella centuria posiblemente sea tanto o más determinante que la primera: depende sobre todo del hecho de que una perspectiva culturológica moderna apenas ha comenzado a desarrollarse en Cuba desde hace un par de décadas,⁶⁴⁶ luego del extraordinario impulso fundacional entrañado por la obra magna de Fernando Ortiz, cuyo legado empieza a recibir una diseminación más efectiva a partir de los esfuerzos múltiples tanto de la Fundación Fernando Ortiz como de la homónima Casa de Estudios de la Universidad de La Habana. Hay que señalar también la influencia innegable de la labor y las publicaciones del Centro Cultural Criterios.

Hay que tener en cuenta que incluso enfoques de amplio prestigio —más allá de ciertas limitaciones— como los de los estudios culturales latinoamericanos —para no hablar de

los *Cultural Studies* del mundo angloparlante— y los de métodos como la historia de vida o la historia oral, han sido apenas empleados por los investigadores sociales en el país, y aun menos publicados sus resultados.

La diferencia —superficial en última instancia— entre el vocabulario del discurso cubano del siglo XIX y el aparato categorial de los estudios sobre la cultura, constituye un obstáculo menor, que puede ser salvado con relativa flexibilidad, si se percibe que una serie de términos decimonónicos —usos, costumbres, moral social y otros— entroncan, aun sin pretender, desde luego, una equivalencia cabal, con una serie de categorías contemporáneas.

Por último, hay que subrayar que las ideas sobre la cultura gestadas en el siglo XIX, y en particular las de los pensadores que serán examinados en los capítulos siguientes, marcan no solo la fisonomía intelectual de una época, sino que han sido estímulo para la reflexión cultural que, con Fernando Ortiz a la cabeza, ha venido iluminando nuestra comprensión de la patria cubana.

Lectura, cultura, tecnología y desarrollo cognitivo

La lucha contra el analfabetismo ha sido, durante todo el siglo XX, de una intensidad acorde, sin duda, con el dramático contraste entre enormes masas iletradas y una cultura cada día más centrada en la formación que, cuando menos, podría calificarse de escolarizada. Como es bien sabido, uno de los parámetros para considerar a una nación como «desarrollada» o «subdesarrollada» es, precisamente, la capacidad de su población de enfrentar, masivamente, la palabra escrita.

Todo ello condujo incluso, en algunos países privilegiados, desde el siglo XIX a una atención concentrada de gobiernos e instituciones diversas sobre la solución del analfabetismo. La capacidad de lectura apareció como el rostro más directo y palpable de la cultura y el progreso.

A inicios del nuevo milenio, el problema del analfabetismo sigue siendo una mordiente para muchos países, en incluso para regiones fundamentales como América Latina, África y Asia. Pero, además, habría que confesarse que, en algunos países de los llamados —con cierto apresuramiento— «desarrollados», lo cierto es que la capacidad de construir significados a partir de una sucesión de letras o grafemas, constituye una habilidad que no garantiza, por sí misma, el acceso a la cultura. Muchos son los componentes que permiten hoy afirmar algo tan estremecedor.

Y es que, en efecto, el analfabetismo no se reduce a la habilidad de enfrentar la lengua escrita, sino que tiene en sí —se puede decir que como ocurre con la cultura misma— una serie de estratos que se traslapan y combinan de manera singularmente compleja.

Pues la noción, elemental por sí misma, de que el significado de que es portadora la palabra escrita cabe con llaneza en las acorraladas páginas de un diccionario, es de una ingenuidad que, por las consecuencias que ha tenido para las políticas educacionales y, por lo demás, para la conciencia cultural de la sociedad en el tránsito del siglo XIX al XX, no puede calificarse sino como aterradora.

De aquí que pueda hablarse, al menos, de dos clases fundamentales de analfabetismo: el primero, el que ha sido objeto directo de grandes campañas sociopolíticas y culturales en todo el planeta, puede denominarse como «analfabetismo lingüístico», pues, ciertamente, sin un desarrollo de la habilidad elemental de comprender para qué sirve y

cómo funciona la lengua escrita, es imposible acceder a una serie de conocimientos y, en particular, de modos de comunicación humana. Luego, propongo que se considere un «analfabetismo cultural», puesto que la lectura y la escritura no se apoyan exclusivamente en el manejo de los signos gráficos o grafemas.

Para empezar el significado que se obtiene de un texto escrito, no deriva exclusivamente de las secuencias gráficas de un texto. Muy al contrario, dicho significado está en dependencia directa de otros factores que tienen una importancia fundamental. El primero de ellos es la habilidad del lector para predecir el significado de un texto, es decir, para, aun cuando su lectura no se haya completado, poder construir nociones generales sobre su carga semántica. Un ser humano incapaz de predecir el significado de un texto del que ha alcanzado al menos una percepción parcial, no es realmente un lector. No se trata sino de una comprensión, que se produce en todos los seres humanos con una habilidad lectora desarrollada, de que el *texto*, como *expresión* de un significado, solamente existe en un *contexto*.

La cualidad obligatoria de que un texto debe tener una expresión, quiere decir que el texto se organiza con *signos*, que han sido tomados de un código específico, que puede ser gestual, cinético, postural, lingüístico, literario, musical, cinematográfico, teatral, arquitectónico, audiovisual, danzario, pero que también pueden ser signos, como a menudo sucede, que pertenecen a varios códigos y se integran en una única expresión textual para presentar un significado específico: esto es típico de las dos áreas más refinadas y complejas de la comunicación humana: la ciencia (donde el texto se caracteriza por tender a un énfasis en lo sistémico del código empleado) y el arte (donde el texto procura, generalmente, destacar factores extrasistémicos en el manejo del código por el artista).

Ahora bien, si comprender la expresión es importante para la captar la integridad funcional de un texto, vale decir, pues, para el ejercicio de la lectura, ello no es suficiente para garantizarla, ni, por lo demás, es absolutamente definitoria de la lectura. Puede que un lector no haya realizado una comprensión exhaustiva acerca de un texto dado, es decir, que no domine toda la *expresión* de la que ese texto es significativa, pero, si el lector lo reconoció como texto, ello suele tener que ver con ha podido identificar sus *límites*, pues, como ha apuntado el culturólogo Iuri Lotman, un texto solo existe de

manera efectiva a partir de esos límites, los cuales se realizan solo y a partir de uno o varios contextos específicos de un texto.

Señalar que un texto, para existir, requiere tener límites, no quiere decir meramente que un texto debe tener un marco formal para la expresión. Los límites de un texto se realizan como una jerarquía, una estructura que puede ser, incluso, abierta, como en el caso del *arte efímero*. Esa jerarquía es portadora de un sistema de interrelaciones con diversas zonas del código o código utilizado para expresarse, y, también, con el cuerpo general de la cultura en la cual ese texto es producido. No existen textos de abstracción total, ajenos a una determinación, siquiera mínima, de tiempo, espacio y dimensión cultural humana. Por ello, percibir los límites de un texto significa, ya, adelantar un paso en la lectura de ese texto, aunque la comprensión de este sea incompleta.

Finalmente, un texto, además de estar dotado de expresión y límites, debe poseer carácter estructural, lo cual quiere decir que un texto escrito no es tan solo una sucesión de frases gráficas en el intervalo de unos límites y con un significado determinado: tiene que haber una organización interna, específica de ese texto —lo cual imprime un carácter individual a todo texto—, pero, al mismo tiempo, vinculada, de un modo u otro, con cierto tipo de textos que le son semejantes por algún rasgo —de aquí la factible ubicación genérica de cualquier texto en un grupo textual—.

Leer un texto, en sentido cabal, entraña un proceso simultáneamente de identificación de límites, de comprensión de expresión y de penetración en una estructura interna. A esta noción fundamental hay que agregar otra de no menos importancia: lo esencial de la evolución de la cultura humana, desde sus remotos puntos de partida, ha consistido en un gradual desarrollo de la habilidad para construir, emplear y descifrar signos. Lectura, escritura y sociedad son una tríada inseparable ya. El impacto creciente de las tecnologías informáticas no solo depende de la asociación de los dos grandes sistemas sígnicos de la humanidad —los lingüísticos y los matemáticos—, sino que cada día ha ido proponiendo nuevas modalidades de comunicación informática, vale decir, de signos y códigos para estructurarlos, los cuales van siendo incorporados también como temas y aun como modos de estructuración en la literatura: una novela como *El corazón de Voltaire*, del puertorriqueño Luis López Nieves, tiene como estructura básica la del correo electrónico, de modo que por una parte se revitaliza la muy antigua y prestigiosa epistolar, pero en su modalidad más contemporánea y, por eso mismo, en cierto sentido

inesperada. No es casual que López Nieves organice esta narración alrededor de la figura de Voltaire, en cuyo siglo y cultura se desarrolló con mayor fuerza la novela epistolar.

Pero la cuestión del analfabetismo no se limita a la literatura y su recepción. Otros sectores de la cultura, como la lingüística, arrojan nueva luz sobre el sentido sociocognitivo más profundo del analfabetismo. El filósofo, lingüista y teórico literario Jacques Derrida, una de las figuras de mayor relieve en el siglo XX, cuyos estudios contribuyeron no poco a la comprensión actual de que la escritura no es —como se creyó, a partir de Ferdinand de Saussure, y se repitió académicamente durante un siglo— una especie de reflejo mimético del lenguaje hablado. Hoy sabemos que el lenguaje oral tiene, en efecto, como *función primaria* la comunicación, y como *función secundaria* la noesis, pero que la escritura es inversa: su *función primaria* es el conocimiento, y la *secundaria* es la comunicación. Por ello el analfabetismo —flagelo aun masivo en varias regiones del planeta— no constituye tan solo un obstáculo para el usufructo de la cultura, sino que, ante todo, es una limitante para el desarrollo del pensamiento del individuo. Este hecho reinstala la problemática de la lectura como una cuestión más que nunca crucial en la sociedad contemporánea, pero también obliga a una perspectiva por completo renovadora.

En efecto, quienes siguen asumiendo como *lectura capital* la que se realiza sobre un texto impreso, olvidan que el libro no consiste estrictamente en su *soporte material*, sino sobre todo en su contenido. Ya a fines del siglo XV, con la aparición de la imprenta, hubo actitudes extremas que impugnaron el entonces novísimo artilugio; las razones aducidas entonces son equivalentes en mucho a las que se arguyen hoy contra la lectura del texto electrónico: se decía contra el invento de Gutenberg que el libro impreso carecía de la belleza deslumbrante del manuscrito miniado, y —mucho atención a esto— se añadía que la lectura está «indisolublemente asociada» a un manuscrito que había que desenrollar en sentido vertical, mientras que las operaciones manuales con el libro gutenberiano eran, desde luego, muy distintas y tendientes a la horizontalidad.

A diferencia de los humanistas de fines del siglo XV, los lectores de hoy — inmensamente numerosos en comparación con los que abrieron por primera vez la Biblia del inventor de la imprenta— contamos con la experiencia histórica de lo

ocurrido con Gutenberg en cuanto a la estrechez con que muchos miraron un invento que habría de abrir el camino a la Modernidad.

Así como el libro esencial no murió en 1456, sino que cambió de soporte y abrió las puertas a una nueva época de la cultura humana, en el presente el texto electrónico, el *ebook*, la biblioteca digital, las tabletas y todas las modalidades actuales y futuras del libro están lejos de destruirlo: por el contrario, nos indican la entrada en una nueva etapa del desarrollo cultural del hombre. Y, también, el peligro de un nuevo analfabetismo: el que impida asomarse al nuevo texto que la revolución informática promueve.

Otro componente crucial del problema tiene que ver directamente con el desarrollo cognitivo. Las ya no tan nuevas tecnologías de las cuales disponemos, así como las efectivas *nuevas tecnologías* que en este mismo minuto están surgiendo o están en proceso de consolidación para el futuro inmediato o mediato *están rediseñando los mecanismos de la cognición*. La cibercultura está en trance de alcanzar una absorbente globalización. Ello está transformando los procesos de enseñanza-aprendizaje, en particular a nivel universitario (tanto en pregrado como en posgrado).

La trascendencia de las modificaciones es tal, que la propia universidad está transformándose en esferas muy profundas. A nivel superficial, desde luego, las instalaciones de educación superior requieren cada vez más una infraestructura tecnológica que permita acceder al ciberespacio desde bibliotecas, salones de maestros e incluso las aulas. Cambian, asimismo, los enfoques del proceso de formación universitaria: no solo el manejo eficiente de tecnologías digitales es imprescindible para maestros y estudiantes, sino que también se están modificando en función de ellas los sistemas de estudio independiente (autoformación) y de evaluación. La creciente constitución de proyectos de estudios superiores *on line* se encamina, nos guste o no, hacia una no tan lejana reformulación de las universidades, que tal vez construyan al lado de sus a veces vetustas (Universidad de Salamanca) o modernas (Universidad Autónoma de México) y siempre imponentes instalaciones arquitectónicas, unos espacios cibernéticos de muy sofisticado diseño, que, a la larga, tendrán funciones de enorme importancia.

El cbersujeto de una universidad contemporánea o futura va adquiriendo unos códigos y, sobre todo, unos modos de construir su propio conocimiento, cada vez más vinculados con el mundo informático. Los códigos cibernéticos, en cuanto reglas que

rigen la construcción de enunciados en un lenguaje cualquiera, están influyendo ya en los modelos de operaciones cognitivas. Todo esto habrá de traducirse, a la larga (si es que no se está produciendo ya), en un cambio en la velocidad de construcción de conocimientos, habilidades y saberes. Se trata de un proceso que ha convertido al ciberespacio en un espacio-tiempo absolutamente ligado a la investigación científica, al progreso de las ciencias y el arte, tanto para bien como para mal, del mismo modo que todos los paradigmas cognitivos y en particular los que tienen que ver con la educación universitaria, se han caracterizado a través de las distintas épocas por presentar factores positivos y factores negativos. Por eso tiene razón la Dra. Marcia Losada cuando habla en un texto aun inconcluso sobre «un código simbólico binario con el que traduce para el otro —el usuario— los contenidos a signo lingüístico-icónico lo que implica una nueva relación cerebro-información para ambos, que supera la tradicional condición ser humano propioceptor directo de mundo real». La autora mencionada alude con a una cuestión vital. En su punto de vista, la herramienta siempre ha modelado al hombre, desde los más remotos tiempos, vale decir, desde las primeras actividades laborales de la humanidad. Por eso agrega:

La «herramienta» ordenador (focalizando el terreno cognitivo) ha incidido directamente en la formación preconceptual de nociones del individuo. El ordenador ha tenido una marcada incidencia en la conformación del referente en los rasgos semánticos básicos para conceptualizar la naturaleza del ser y para el conocimiento profesional.

Si bien la máquina de escribir constituyó en su día una transformación sustancial que incluso generó un nuevo oficio —el mecanógrafo— y eliminó otro —el copista «de buena letra»—, ese artefacto hoy prácticamente museable no transformó las nociones humanas de espacio-tiempo, pero la computadora sí lo ha hecho. Incluso se puede agregar que la expresión «realidad virtual» cada vez más nos obliga a transconceptuar la noción misma de realidad. Pues «virtual» significa, según la Real Academia Española, lo siguiente: «Que tiene virtud para producir un efecto, aunque no lo produce de presente, frecuentemente en oposición a efectivo o real», mientras que según la misma autorizada institución, «real» significa «que tiene existencia verdadera y efectiva».

Ahora bien ¿hasta qué punto toda la estructura semiocomunitiva del ciberespacio *carece de existencia verdadera y efectiva* como instrumento de conocimiento, como

enciclopedia tecnológica a la manera en que Umberto Eco definió el concepto semiológico de *enciclopedia* en *Tratado de semiótica general*?

Otros problemas se presentan ya hoy día. La gigantéz de internet ha puesto al servicio de una apreciable parte de la humanidad una sustancial suma de información y conocimiento. Esto mismo se ha convertido en su contrario: internet suministra un volumen semiocomunicativo tal, que se están apreciando ya dos consecuencias evidentes. *Primero*, la masa de información y conocimientos en internet cada vez es mayor y ya resulta, por momentos, técnicamente inabarcable por un solo ser humano: el proceso cognitivo, por tanto, en una era de alta tecnologización, parece recurrar en espiral a los tiempos remotos (comunidad primitiva) en que la construcción del conocimiento era mucho más colectiva que individual. Por ejemplo, Marcia Losada consigna:

Se estudia una nueva condición psíquico-neurológica denominada como IOS Síndrome de Sobrecarga Informativa (Information Overload Syndrome) que establece que el cerebro de un ser humano común y corriente puede retener una inmensa cantidad de información. Sin embargo es notable que sobre una persona laboralmente activa inciden alrededor de 281 exabytes de información «necesaria» cada año en formato discursivo de correos electrónicos, ficheros adjuntos, informes, artículos, boletines, presentaciones de diapositivas, buzones de voz y otros medios; creciendo cerca de un 30% anual. Luego bien como anticipábamos se estudia que al «hacer espacio» para almacenar esta nueva información en la red cognitiva, el cerebro elimina datos adquiridos durante toda una vida, lo cual puede traducirse en consecuencias trascendentes para la salud mental y el aprendizaje.

Segundo, la inmensidad de internet hace cada vez más difícil constatar la veritatividad científica (o artística, u otras) de los contenidos a los que se accede. Es el caso de algunos sitios, como uno dedicada a la historia alternativa, es decir, la mitificación de una historia de la contemporaneidad.

Estas dos situaciones, y muchas otras que también pueden señalarse, solo pueden ser enfrentadas mediante el estímulo a una cultura informática socializada, eficiente y responsable, que nos permita un equilibrio cabal. Esto es, en esencia, un desafío que

lanza nuestra realidad contemporánea: de que lo enfrentemos de manera constructiva e inteligente depende no ya nuestro futuro inmediato, sino incluso nuestro presente.

Lingüística y cultura cubana

La amplitud y minuciosidad del recorrido que el investigador Sergio Valdés Bernal ha trazado en *La conquista lingüística del archipiélago cubano* (Ediciones UH, La Habana, 2016) revela un cuadro de conjunto cuya resonancia va más allá del estricto terreno de los estudios lingüísticos. Desde una perspectiva orgánica, el estudio del lenguaje – contra lo que en su día postuló Ferdinand de Saussure— siempre nos conduce más allá de él. Pues la comunicación humana en su sentido más amplio sigue siendo hasta el momento la más alta y poderosa creación de la sociedad, su instrumento más eficaz y refinado de hominización y, por tanto, la expresión más legítima de la especie.

Por más que se haya debatido sobre él, el lenguaje seguirá siendo una herramienta que nos permite extendernos, de proyectarnos fuera de nuestra limitada y efímera naturaleza. Por eso la meditación sobre los signos, sus códigos, su creación, su significado, sus funciones, su producción y, sobre todo, su pragmática ha acompañado al ser social desde la Antigüedad clásica europea así como desde remotos tiempos de las grandes culturas orientales, en particular la hindú. No, el lenguaje no es meramente un sistema operacional, ni un revestimiento o cáscara del pensamiento: es ante todo un factor fundamental de la cultura en particular y de la sociedad en su sentido más lato. No es casual que una intelectual del calibre de Julia Kristeva haya expresado esta verdad fundamental de una manera incuestionable:

Hacer del lenguaje un objeto privilegiado de reflexión, de ciencia y de filosofía, es sin duda un gesto cuyo alcance no se ha medido todavía. Pues si el lenguaje se ha convertido en un objeto de reflexión específica desde hace ya muchos siglos, la ciencia lingüística, por su parte, es muy reciente. En cuanto a la concepción del lenguaje en tanto que «clave» del hombre y de la historia social, en tanto que vía de acceso a las leyes de funcionamiento de la sociedad, constituye quizá una de las características más determinantes de nuestra época. Porque, efectivamente, se trata de un fenómeno nuevo: el lenguaje cuya praxis el hombre ha sabido dominar desde siempre —fusionado con el hombre y la sociedad a los cuales se halla íntimamente ligado—, ese lenguaje, hoy en día más que nunca dentro de la historia, está aislado y como distanciado para ser aprehendido en cuanto que *objeto de conocimiento* particular, susceptible de introducirnos no

solo en las leyes de su propio funcionamiento, sino también en todo lo que se refiere al orden de lo social.⁶⁴⁷

No se discute que Valdés Bernal realiza un recorrido abarcador de los componentes del español de Cuba: empleo esta expresión deliberadamente, sonriéndome al recordar la banalidad, para no decir la frívola pasión con que, en la década del ochenta, se discutió en el medio académico si debía decirse así o si debía hablarse solo de “español *en* Cuba”, por esa voluntad de bizantinismo que a veces pone en riesgo el avance mismo de las ciencias.

Este libro es un amplísimo mural de la conformación de una modalidad del idioma general que se gestó en la Castilla medieval, pero modelado a partir de una serie de contactos interculturales. De modo que, más allá de su innegable carácter de estudio lingüístico, *La conquista lingüística del archipiélago cubano* forma parte del invaluable, cuanto variado macrosistema de textos que han venido estructurando una *historia orgánica de la nación cubana*. Es ese su valor central, más allá de la cuestión estrictamente lingüística. De hecho la obligada proyección de los estudios lingüísticos más allá del lenguaje mismo ha sido un tópico presente en las obras de grandes lingüistas, desde Wilhelm von Humboldt hasta Edward Sapir, desde Giambattista Vico hasta textos contemporáneos capaces de una acérrima comprensión de la función social del lenguaje, como *Arqueología del saber*, de Michel Foucault; *De la gramatología*, de Jacques Derrida o *Tradición y novedad en la ciencia del lenguaje*, de Eugenio Coseriu.

Creo que el panorama evolutivo-integrador que ha perfilado Valdés Bernal en esta obra es por completo consecuente con la siempre vigente perspectiva etnológica de Fernando Ortiz en cuanto a la importancia decisiva de la transculturación como proceso medular en la conformación de la patria cubana. En este punto quisiera subrayar que Valdés Bernal, en el capítulo fundamental «Cubanización de la lengua española», subraya el sentido cultural de su estudio.

El lenguaje o conjunto de sonidos articulados con que el ser humano manifiesta lo que piensa o siente realiza varias funciones. Estas funciones, dialécticamente relacionadas entre sí, las diferenciamos en *primarias* y *secundarias*.

Las funciones primarias, esenciales en toda lengua, son la *cognoscitiva* y la *comunicativa*. Esta primera función primaria abarca la actividad *cogitativa* y la

cognitiva. La función cogitativa del lenguaje, de una lengua en particular, posibilita la abstracción, el pensamiento, mientras que la cognitiva permite acceder al conocimiento del mundo en que vivimos mediante el uso del lenguaje. Así, gracias a ambas, adquirimos plena comprensión del entorno en el que nos desenvolvemos y hacemos nuestras las experiencias de adaptación y desarrollo de las generaciones que nos precedieron.

Necesito subrayar, en este punto, que Valdés Bernal está poniendo al mismo nivel la función comunicativa y la función cognitiva, postura que deja atrás la por tanto mantenida postura de asumir como principal de función comunicativa. Este elemento evidencia el interés más hondo del autor, así como su adscripción a perspectivas contemporáneas sobre el problema de la categorización de las funciones lingüísticas. En efecto, Jacques Derrida ha señalado con razón que una lingüística realmente científica tendría que volver a encontrar relaciones naturales, vale decir, simples y originales entre un adentro y un afuera del sistema, de lo cual se deriva el replanteo de la problemática entre habla y escritura⁶⁴⁸ (donde ya esta última no sería un componente ancilar) y, a la larga, pienso que de aquí se derivaría una imprescindible reformulación de la interrelación entre sincronía y diacronía.

Valdés Bernal deja sentado en el inicio de «Cubanización de la lengua española» el hecho de que los conquistadores se vieron obligados a asumir determinados elementos del léxico indígena e incorporarlo al suyo propio *por razones que eran a la vez cognitivas y comunicativas*, pues los españoles «se vieron obligados a asimilar de nuestros aborígenes toda una serie de vocablos que respondían a su experiencia, a sus conocimientos respecto del entorno en que vivían», perspectiva que pone en primer plano el problema de la transculturación como un proceso que se inicia muy tempranamente y que, además, tiene una importantísima manifestación en el lenguaje: *hay un factor cognitivo, tanto como uno comunicativo, que impulsan la primera fase de una transculturación lingüística*. Se trata, pues, de un punto de vista orgánicamente cultural, y desde él se desarrolla toda la explicación del proceso de conformación lingüística de la isla. Esta perspectiva resulta claramente manifiesta cuando Valdés Bernal afirma categóricamente:

Indudablemente, la lengua es el soporte idiomático de la cultura. De ahí que Mattoso de Camara destacara que una lengua dada representa un microcosmos

de cultura; todo lo que la cultura posee se expresa, en cierta medida, con el lenguaje. Por lo tanto, la lengua en sí es un hecho cultural. Cuando hablamos de cultura en sentido etnográfico, es decir el conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico e industrial de una comunidad humana, pasamos por alto un importante elemento que forma parte de ella: el lenguaje.

Es este el modo de valoración científica que marca todo el libro y, por lo mismo, aquí radica su aporte más peraltado: más allá de la reflexión estrictamente lingüística, el libro establece conexiones imprescindibles con otra serie de disciplinas, desde la arqueología a la historia en su sentido más estricto, desde el ángulo económico a la percepción de aspectos de la construcción de la sociedad cubana. En este sentido, se trata de un libro que procura inscribirse en una de las problemáticas que ha señalado Émile Benveniste para la lingüística contemporánea:

Evidentemente, cierto número de interrogantes lo acompañan a uno toda la vida, pero, después de todo, acaso sea inevitable en la medida en que tiene uno su manera de ver las cosas. Pero está el enriquecimiento continuo del trabajo, de la lectura, el estímulo que viene de los demás. Aprovecho también del desarrollo de todas las ciencias que siguen la misma corriente. Durante largo tiempo la única compañera de la lingüística era la filología. Ahora vemos todo el conjunto de las ciencias humanas, toda una gran antropología (en el sentido de «ciencias del hombre») que se forma. Y se advierte que las ciencias del hombre son, en el fondo, mucho más difíciles que las ciencias de la naturaleza, y no por azar son las últimas que han nacido. Hace falta gran capacidad de abstracción y de generalización para empezar a entrever los desenvolvimientos de los que es sede el hombre.⁶⁴⁷

En su ambicioso proyecto de captar las direcciones y factores fundamentales, en su difícil concatenación de elementos y procesos, *La conquista lingüística del archipiélago cubano* se convierte en una página imprescindible de esa macrotexto, infinito y abierto, que es la antropología de la nación cubana.

Éxtasis: el teatro en introspección

Una tríada formidable confluye en la puesta en escena con que se inauguró la decimosexta edición del Festival Nacional de Teatro en Camagüey. Con textos de Eduardo Manet, Flora Lauten y Raquel Carrió, *Éxtasis. Un homenaje a la madre Teresa de Jesús*, y la dirección de Manet y Lauten, se ha creado un espectáculo teatral que no se puede menos que calificar de trascendente. Los hitos esenciales de la vida de Santa Teresa de Jesús —reformadora, incansable en la fundación de conventos, pero también artista formidable— son remodelados, pero con una fidelidad impactante a la realidad de su vida y de su obra, para construir una parábola del teatro como creación atormentada, a veces perseguida, incomprendida a menudo, atormentada siempre.

La certeza de una textualidad finamente seleccionada, pero nunca traicionada ya resulta una hazaña. Su conversión en parábola del Arte en mayúsculas alcanza el raro nivel de la experiencia precisamente mística de la cual Teresa de Ávila, con San Juan de la Cruz, resulta eje fundamental en la cultura española. La obra comienza adelantándose a preguntas fariseas como qué sentido tiene, en este 2016, seguir el tránsito de una monja andariega. La respuesta es inmediata: así como Santa Teresa de Jesús se vio arrastrada por una vocación y un compromiso irrenunciables, así el teatrante —dramaturgo, actor, director, crítico, todo ser que se asocie para siempre con el teatro— formula un compromiso de por vida y, en la medida de la intensidad de la experiencia vivida y de las energías comprometidas en este pedregoso camino, será capaz de alcanzar el particular éxtasis de la construcción teatral, siempre inacabada, siempre obligada al autoexamen y la tensión absoluta de las fuerzas.

La coherencia del espectáculo es de una fuerza tal, que no importó que en un teatro que, como el Avellaneda, fuera imposible trabajar por ahora con el diseño del color, la puesta en escena alcanzó un grado de mágica verdaderamente propia del éxtasis de la percepción. Un diseño de edificio en arriscada construcción —meros andamios informes todavía— aludía simultáneamente a la pasión fundadora de conventos y a la noción de que el espectáculo teatral queda siempre abierto, es fabricación interminable a la vez de una magia y de una afilada afirmación de duras realidades de los tiempos. A esta brillante definición del espacio y su escenografía hay que añadir la indudable audacia en el brillante *collage* de páginas de la santa de Ávila, combinados de modo que

podiera producirse una fascinante doble perspectiva entre el pasado de la figura objeto de homenaje, y el presente en crisis y graves desafíos para el teatro en particular, para el arte y la sociedad actuales.

El desempeño actoral nos trajo la certeza de que Flora Lauten sigue siendo una leyenda viva, un ser desafiante y variopinto, que con un gesto marca los ejes profundos del más auténtico misticismo, mientras con una inflexión de voz nos devuelve al presente y subraya nexos intangibles, pero ciertos. Así la vemos pasar, sobre límites derribados, de la más transparente juventud a una madurez angustiada, o a una vejez erguida en toda su potencia. Fragmentos de cartas nos subrayan que la vida está hecha de fragmentos, incluida la atormentada existencia del teatro y del arte en general.

La interrelación con los otros actores da muestra, una vez más, de la organicidad del grupo Buendía, en esta puesta en escena más relevante quizás por el desafío de una mezcla de fragmentos de vida, de textos, de cartas específicas, de versos de consagrada resonancia, reto que se orienta a exigir al espectador una percepción contemporánea y posiblemente una autocrítica que parte de la pregunta implícita: ¿sabemos cuánto cuesta refundar, transformar, impulsar el cambio, participar creativamente en él, no traicionarnos? Política, arte, proceso angustioso del saber y el autoconocerse, gravedad de toda elección son los pivotes sobre los que giran el texto, la expresión corporal, las voces y el brillante trabajo del canto. El éxtasis místico se define como un estado en que salimos de nuestro estricto ser, para salir de nuestros propios límites estrictos, entonces esta puesta en escena, indudablemente, ha conseguido inducirnos a la dicha extrema de los místicos: cruzar nuestros límites de espacio-tiempo, disfrutar de verdades del más hondo calado; gozar, incluso, con la ambigüedad del juego de cronologías trastocadas; enfrentarnos a nuestra pobreza interior, empujarnos, también a nosotros, a la escena que nos empuja a transformarnos en artistas.

Esta mística teatral que nos proponen Manet, Lauten, Carrió y el resto del grupo Buendía que interviene en la escena no se regodea tanto en la esencia de los misterios, base profunda de los místicos españoles de los Siglos de Oro o de los místicos ingleses del siglo XX, cuanto en la voluntad de enfrentarlos. Esa voluntad, que en Santa Teresa de Jesús y en San Juan de la Cruz, hallaba su nutrimento en la fe religiosa, en *Éxtasis*. *Un homenaje a la madre Teresa de Jesús* halla su asiento en percibir el arte como vocación y riesgo, semejantes a la tensión de vida y de sentido del arte que marcaron a

Teresa Sánchez de Cepeda de Ávila, la descendiente de judíos que, perseguida una y otra vez por estratos de la misma iglesia católica que ella pretendía purificar, fue cuestionada, amenazada, perseguida incluso, pero no cejó en sus fines, a los que sacrificó su cuerpo, pero no sus convicciones. Fundó, eso nos dicen Manet, Lauten y Carrió, no edificios, sino baluartes de la defensa de un modo de ver el mundo, o quizás todos los mundos: integración de mínimos detalles de vestuario cotidiano y alimentación, asociados con la voluntad de orientar todas las fuerzas del ser humano hacia la búsqueda de una perfección.

Puesta en escena de una audacia que pudo ser palpada en un público absorto, *Éxtasis*. *Un homenaje a la madre Teresa de Jesús* es sobre todo una confirmación de que Buendía sigue siendo capaz de crecer y transfigurarse siempre. Pero sobre todo de absorbernos en una reflexión que sacude lo más profundo del espectador cubano.

-
- ¹ Carlos Martí: *Pífano del rey*, Ed. Unión, La Habana, 2010, p. 136.
- ² *Ibíd.*, p. 117.
- ³ *Ibíd.*, p. 91.
- ⁴ *Ibíd.*, p. 85.
- ⁵ *Ibíd.*, p. 36.
- ⁶ Iuri Levin: «La lírica desde el punto de vista comunicativo», en: *Criterios*, No. 13-20. Tercera época, La Habana, enero de 1985-diciembre de 1986, p. 114.
- ⁷ Carlos Martí: ob. cit., p. 136.
- ⁸ *Ibíd.*, p. 136.
- ⁹ *Ibíd.*, p. 24.
- ¹⁰ José M. Pabón y Eustaquio Echaury: *Diccionario griego-español*, Ed. Spes. Barcelona, 1959, p. 45.
- ¹¹ Cfr. Carmen Suárez León: *Biblioteca francesa de José Lezama Lima. Bibliografía*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2003.
- ¹² La investigadora francesa Maria Poumier (París VIII) ha dedicado interesantes estudios a la relación de Lezama y el grupo Orígenes con el pensamiento de Descartes.
- ¹³ Cfr. Eloísa Lezama Lima: «Para leer *Paradiso...*», en: José Lezama Lima: *Paradiso*, Madrid, Ed. Cátedra, 1984.
- ¹⁴ Remedios Mataix: «Lezama y *Los misterios del eco*: una relectura de la modernidad», en: Trinidad Barrera, ed.: *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*, Universidad Internacional de Andalucía, Sede Iberoamericana de La Rábida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Sevilla, 1998, p. 334.
- ¹⁵ Cfr. José Lezama Lima: «Soledades habitadas por Cernuda», en: *Imagen y posibilidad*, ed. cit., p. 138.
- ¹⁶ Vicente Aleixandre: «Carta a José Lezama Lima del 22 de marzo de 1950», en: Pedro Simón, comp.: *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, p. 308.
- ¹⁷ Iuri Lotman: «El fenómeno del arte», trad. Jesús García Gabaldón, en: *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 5 de mayo del 2005, p. 4. (Agradezco este texto al Centro Teórico-Cultural Criterios).
- ¹⁸ Cfr. José Lezama Lima: *Confluencias*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1988, pp. 45-68.
- ¹⁹ *Ibíd.*, p. 45.
- ²⁰ *Ibíd.*
- ²¹ Dámaso Alonso: «Garcilaso, Ronsard, Góngora (Apuntes de una clase)», en: Dámaso Alonso: *Obras completas*, Ed. Gredos, S.A. Madrid, 1973, t. II, pp. 544-545.
- ²² *Ibíd.*, p. 46.
- ²³ *Ibíd.*, p. 49.
- ²⁴ *Ibíd.*, pp. 48-49.
- ²⁵ *Ibíd.*, p. 57.
- ²⁶ *Ibíd.*, p. 29.
- ²⁷ Omar Calabrese: *La era neobarroca*, Ed. Cátedra, S.A, Madrid, 1989, p. 169.
- ²⁸ José Lezama Lima: *Confluencias*, ed. cit., p. 297.
- ²⁹ *Ibíd.*
- ³⁰ *Ibíd.*, p. 299.
- ³¹ *Ibíd.*, p. 94.
- ³² *Ibíd.*, p. 95.
- ³³ *Ibíd.*
- ³⁴ *Ibíd.*, p. 96.
- ³⁵ *Ibíd.*, p. 37.
- ³⁶ Cfr. al respecto Ernest H. Gombrich: *The Story of Arte*. Phaidon Publishers Inc., New York, 1951, p. 287.
- ³⁷ Cfr. entre otros H. Wölfflin: *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1961.
- ³⁸ José Lezama Lima: *Confluencias*, ed. cit., p. 38.
- ³⁹ *Ibíd.*, p. 39.
- ⁴⁰ El interés por lo cartesiano lo acompañó siempre. En 1954, y en un ensayo tan principal en su obra como «Introducción a un sistema poético», se detiene en una consideración sobre el criterio de verdad demoníaca [Cfr. José Lezama Lima: *Confluencias*, ed. cit., p. 325].
- ⁴¹ José Lezama Lima: *Diarios*, Compilación de Ciro Bianchi Ross, Ed. Unión, La Habana 2001, p. 17.
- ⁴² *Ibíd.*, p. 21.

-
- ⁴³ *Ibíd.*
- ⁴⁴ Cfr. *ibíd.*, p. 22.
- ⁴⁵ Omar Calabrese: *La era neobarroca*, ed. cit., p. 184.
- ⁴⁶ José Lezama Lima: *Diarios*, ed. cit., p. 22.
- ⁴⁷ José Manuel Poveda: *Prosa*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1981, t. 1, p. 11.
- ⁴⁸ Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, Úcar, García, S. A., La Habana, 1958, p. 290.
- ⁴⁹ *Ibíd.*, p. 293.
- ⁵⁰ *Ibíd.*
- ⁵¹ José Lezama Lima: *Diarios*, ed. cit., pp. 22-23.
- ⁵² *Ibíd.*, p. 87.
- ⁵³ *Ibíd.*, p. 96.
- ⁵⁴ Cintio Vitier: ob. cit., ed. cit., p. 370.
- ⁵⁵ Cintio Vitier: ob. cit., p. 371.
- ⁵⁶ Fina García Marruz: «La poesía es un caracol dormido», en: *Ensayos*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2003, p. 91.
- ⁵⁷ Omar Calabrese: ob. cit., p. 91.
- ⁵⁸ José Lezama Lima: *Confluencias*, ed. cit., p. 185.
- ⁵⁹ Fina García Marruz: «La poesía es un caracol dormido», ed. cit., pp. 96-97.
- ⁶⁰ Cfr. José Lezama Lima: *Diarios*, ed. cit., p. 39. Por su parte, Gombrich subraya también el énfasis específico del barroco en la luz y el color: cfr. de nuevo su obra *The Story of Art*, ed. cit., p. 290.
- ⁶¹ José Lezama Lima: *Confluencias*, ed. cit., p. 181.
- ⁶² *Ibíd.*, p. 182.
- ⁶³ *Ibíd.*, p. 190.
- ⁶⁴ *Ibíd.*, p. 185.
- ⁶⁵ *Ibíd.*
- ⁶⁶ *Ibíd.*, 186.
- ⁶⁷ Cfr. Omar Calabrese: ob. cit., pp. 106-131.
- ⁶⁸ *Ibíd.*, p. 131.
- ⁶⁹ Cfr. José Lezama Lima: *Confluencias*, ed. cit., p. 185.
- ⁷⁰ *Ibíd.*, p. 203.
- ⁷¹ *Ibíd.*, p. 205.
- ⁷² José Lezama Lima: «Las imágenes posibles», en: *Confluencias*, ed. cit., pp. 313-314.
- ⁷³ Simóna Mrchán Fiz: *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 2000, p. 228.
- ⁷⁴ Cfr. David Shepherd: «Bakhtin and the reader», en: Ken Hirsch y David Shepherd, comp.: *Bakhtin and cultural theory*, Manchester University Press, Manchester, 1989, pp. 91-108.
- ⁷⁵ José Lezama Lima: *Confluencias*, ed. cit., p. 317.
- ⁷⁶ *Ibíd.*
- ⁷⁷ Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI Editores, 1999, p. 156.
- ⁷⁸ Omar Calabrese: ob. cit., p. 108.
- ⁷⁹ José Lezama Lima: *Confluencias*, ed. cit., p. 318.
- ⁸⁰ Omar Calabrese: ob. cit., p. 109.
- ⁸¹ José Lezama Lima: *Confluencias*, ed. cit., p. 318.
- ⁸² *Ibíd.*, p. 70.
- ⁸³ *Ibíd.*
- ⁸⁴ Federico García Lorca: «La imagen poética de don Luis de Góngora», en: *Obras completas*, ed. cit., p. 62.
- ⁸⁵ José Lezama Lima: *Confluencias*, ed. cit., p. 70.
- ⁸⁶ *Ibíd.*
- ⁸⁷ *Ibíd.*, p. 72.
- ⁸⁸ *Ibíd.*, p. 84.
- ⁸⁹ *Ibíd.*, p. 73.
- ⁹⁰ *Ibíd.*, p. 81.
- ⁹¹ *Ibíd.*, p. 85.
- ⁹² *Ibíd.*
- ⁹³ *Ibíd.*, p. 86.
- ⁹⁴ Dámaso Alonso: «Recuerdos gongorinos», en: Dámaso Alonso: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Ed. Gredos, Madrid, 1952, p. 311.
- ⁹⁵ José Ortega y Gasset: «Góngora. 1627-1927», en: *Obras completas de José Ortega y Gasset*, 3era. Edición, Revista de Occidente, Madrid, 1955, t. III, pp. 585-586.

-
- ⁹⁶ Dámaso Alonso: «Góngora y América», en: Dámaso Alonso: *Estudios y ensayos gongorinos*, Ed. Gredos, Madrid, 1955, p. 384.
- ⁹⁷ *Ibíd.*, p. 389.
- ⁹⁸ *Ibíd.*, pp. 387-388.
- ⁹⁹ José Lezama Lima: *Confluencias*, ed. cit., pp. 75-76.
- ¹⁰⁰ José Lezama Lima: *Lezama disperso*, Ciro Bianchi comp, Ed. Unión, La Habana, 2009, p. 68.
- ¹⁰¹ *Ibíd.*, pp. 68-69.
- ¹⁰² La ensayista Mayerín Bello ha hecho esto con claridad, aunque en un sentido algo diferente, en su inteligente lectura del texto lezamiano «Juego de las decapitaciones», donde destaca que la lectura, tal como la convoca Lezama, está sometida a un juego de composiciones y recomposiciones [Cfr. *Orígenes: las modulaciones de la flauta*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2007, p. 34].
- ¹⁰³ José Lezama Lima: *Confluencias*, ed. cit., p. 88.
- ¹⁰⁴ Pierrette Malcuzyński: «El campo conceptual del (neo)barroco», trad. de Desiderio Navarro, en: *Criterios*, La Habana, No. 32. Cuarta época, julio-diciembre de 1994, p. 167.
- ¹⁰⁵ José Lezama Lima: *Confluencias*, ed. cit., pp. 88-89.
- ¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 89.
- ¹⁰⁷ Ápod Pedro Simón, comp.: *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, ed. cit., p. 321.
- ¹⁰⁸ Cfr. los criterios que expresan sobre los mecanismos y resultados de la supresión J. Dubois *et al.* en su: *Rhétorique générale*, Librairie Larousse, Paris, 1970, en particular en los capítulos I y II.
- ¹⁰⁹ Menakhem Perry: «La dinámica literaria: Cómo el orden de un texto crea sus significados», trad. de Desiderio Navarro, en: *Criterios*, La Habana, No. 32, 1994, p. 162.
- ¹¹⁰ Luis Cernuda: «Carta a José Lezama Lima del 4 de diciembre de 1953», en: Pedro Simón, comp.: *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, ed. cit., p. 310.
- ¹¹¹ José Lezama Lima: *Confluencias*, ed. cit., p. 92.
- ¹¹² *Ibíd.*
- ¹¹³ Irlemar Chiampi: «La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno», trad. de Desiderio Navarro, en: *Criterios*. La Habana. No. 32, 1994, p. 171.
- ¹¹⁴ José Lezama Lima: *Confluencias*, ed. cit., p. 330.
- ¹¹⁵ Pierrette Malcuzyński: ob. cit., p. 167.
- ¹¹⁶ Irlemar Chiampi: ob. cit., p. 177.
- ¹¹⁷ Pierrette Malcuzyński: ob. cit., p. 169.
- ¹¹⁸ José Lezama Lima: *La expresión americana*, Instituto Nacional de Cultura, Ministerio de Educación, La Habana, 1957, p. 9.
- ¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 32.
- ¹²⁰ *Ibíd.*, p. 7.
- ¹²¹ Irlemar Chiampi: ob. cit., p. 176.
- ¹²² José Lezama Lima: *La expresión americana*, ed. cit., p. 7.
- ¹²³ Pavao Pavlicic: «La intertextualidad moderna y postmoderna», trad. de Desiderio Navarro, en: *Criterios*, La Habana, No. 30, Julio-diciembre de 1991, pp. 56-57.
- ¹²⁴ *Ibíd.*
- ¹²⁵ José Lezama Lima: *La expresión americana*, ed. cit., p. 10.
- ¹²⁶ *Ibíd.*
- ¹²⁷ Omar Calabrese: *La era neobarroca*, ed. cit., p. 188.
- ¹²⁸ José Lezama Lima: *La expresión americana*, p. 11.
- ¹²⁹ *Ibíd.*
- ¹³⁰ *Ibíd.*, p. 12.
- ¹³¹ *Ibíd.*, p. 18.
- ¹³² Omar Calabrese: *La era neobarroca*, ed. cit., p. 187.
- ¹³³ *Ibíd.*
- ¹³⁴ *Ibíd.*, pp. 187-188.
- ¹³⁵ La lógica contemporánea, además de considerar los dos términos opuestos tradicionales (exacto e inexacto) tienen en cuenta otra categoría: lo anexacto, que se aplica a entidades que no son ni exactas ni inexactas, sino que no pueden ser valoradas desde el criterio de la exactitud.
- ¹³⁶ *Ibíd.*, p. 193.
- ¹³⁷ *Ibíd.*, p. 194.
- ¹³⁸ José Lezama Lima: *La expresión americana*, p. 74.
- ¹³⁹ *Ibíd.*, p. 53.
- ¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 109.
- ¹⁴¹ *Ibíd.*, p. 34.

-
- ¹⁴² *Ibíd.*, p. 117.
- ¹⁴³ *Ibíd.*, p. 36.
- ¹⁴⁴ Cfr. *ibíd.*, p. 80.
- ¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 89.
- ¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 73.
- ¹⁴⁷ Severo Sarduy: *Obra completa*, Edición crítica coordinada por Gustavo Guerrero y François Wahl, ALLCA xx, 1999, t. I, p. 1405.
- ¹⁴⁸ Ciro Bianchi Ross: «Interrogando a Lezama Lima», en: Pedro Simón, comp.: *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, serie Valoración Múltiple, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 16.
- ¹⁴⁹ Carlos Jáuregui: *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Ed. Casa de las Américas, 2005, pp. 597-598.
- ¹⁵⁰ Cintio Vitier: «La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular», en: Pedro Simón, comp.: *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* ed. cit., p. 84.
- ¹⁵¹ Sobre el carácter profundo de la percepción americana que se gesta en la ensayística de Lezama y, en particular, en *La expresión americana*, cfr. lo que afirma Abel Prieto sobre este libro: «Es el volumen de ensayos de mayor unidad, el más estructurado y sistemático de Lezama, y es —al mismo tiempo— un aporte original y agudo de trascendencia indiscutible, en la elaboración del complejo de ideas que han defendido la digna singularidad de la cultura latinoamericana» [Abel Prieto: «Prólogo» a: *Confluencias*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1988, p. XII].
- ¹⁵² Dámaso Alonso: «Recuerdos gongorinos», en: Dámaso Alonso: *Poesía española, Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Ed. Gredos, Madrid, 1952, p. 309.
- ¹⁵³ Ángel Augier: «Introducción» a: *Rafael Alberti en Cuba*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1999, p. 5.
- ¹⁵⁴ Carlos Blanco Aguinaga: «Poéticas del 98, poéticas del 27», en: Maya Smerdou Altolaguirre, coordinadora: *Ecos de la generación del 98 en la del 27*, Ed. Caballo Griego para la Poesía, Madrid, 1998, p. 41.
- ¹⁵⁵ Pedro Salinas: «El siglo XX y la poesía», en: Pedro Salinas: *Ensayos de literatura hispánica*, Aguilar, S.A. Madrid, 1958, p. 336.
- ¹⁵⁶ José Ortega y Gasset: «Góngora. 1627-1927», en: *Obras completas de José Ortega y Gasset*, 3era. Edición, Revista de Occidente, Madrid, 1955, t. III, p. 586.
- ¹⁵⁷ José Lezama Lima: «La muerte de Ortega y Gasset», en: José Lezama Lima: *Imagen y posibilidad*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1981, p. 145.
- ¹⁵⁸ Ápod Miguel Jaroslaw Flys: «Regreso al futuro: el humanismo de Dámaso Alonso», en: Maya Smerdou Altolaguirre, coordinadora: *Ecos de la generación del 98 en la del 27*, Ediciones Caballo Griego para la Poesía, Madrid, 1998, p. 68.
- ¹⁵⁹ *Ibíd.*
- ¹⁶⁰ Dámaso Alonso: «Monstruosidad y belleza en el *Polifemo* de Góngora», en: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Ed. Gredos, Madrid, 1952, pp. 387-388.
- ¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 389.
- ¹⁶² Augier ha señalado que [...] durante las primeras tres décadas del siglo XX, la numerosa e influyente población española establecida en Cuba —en industria y comercio— determinaba un caudaloso flujo informativo de la diaria actualidad hispana en los principales órganos de la prensa habaneros, sin exceptuar noticias de la esfera cultural. No faltaron en revistas literarias locales y foráneas ocasionales referencias a las polémicas corrientes de la vanguardia europea en letras y artes, y los nuevos nombres de autores de mayor relevancia universal, pero evidentemente los de autores españoles eran más frecuentes y familiares [Ángel Augier: «Nicolás Guillén y la generación poética española de 1927», en: Matías Barchino Pérez y María Rubio Martín, compiladores: *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, 2004, p. 50].
- ¹⁶³ Ediciones Unión, La Habana, 2010, 380 p.
- ¹⁶⁴ Instituto de Literatura y Lingüística: *Diccionario de la literatura cubana*, t II, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1980.
- ¹⁶⁵ Instituto de Literatura y Lingüística: *Historia de la literatura cubana*, t III. Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2008.
- ¹⁶⁶ Elizabeth Mirabal y Carlos Velazco: ob. cit., p. 11.
- ¹⁶⁷ Michel Foucault: *La arqueología del saber*, Siglo XXI Editores, México, 1970, p. 345.
- ¹⁶⁸ Elizabeth Mirabal y Carlos Velazco: ob. cit., p. 25.
- ¹⁶⁹ *Ibíd.*, p. 169.
- ¹⁷⁰ Enid Vian: *Cuentos incómodos*, Ed. Unión, La Habana, 2012, p.
- ¹⁷¹ *Ibíd.*, p. 8.

-
- ¹⁷² *Ibíd.*, p. 11.
- ¹⁷³ *Ibíd.*, p. 15.
- ¹⁷⁴ *Ibíd.*, pp. 20-21.
- ¹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 25.
- ¹⁷⁶ *Ibíd.*, p. 26.
- ¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 37.
- ¹⁷⁸ *Ibíd.*, p. 38.
- ¹⁷⁹ *Ibíd.*, p. 68.
- ¹⁸⁰ José Lezama Lima: *Lezama disperso*, Ciro Bianchi, comp, Ed. Unión. La Habana, 2009, p. 68.
- ¹⁸¹ *Ibíd.*, pp. 68-69.
- ¹⁸² La ensayista Mayerín Bello ha hecho esto con claridad, aunque en un sentido algo diferente, en su inteligente lectura del texto lezamiano «Juego de las decapitaciones», donde destaca que la lectura, tal como la convoca Lezama, está sometida a un juego de composiciones y recomposiciones [Cfr. *Orígenes: las modulaciones de la flauta*. Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2007, p. 34].
- ¹⁸³ La publicación original se realizó en 1972, en *El Correo de la UNESCO*, en enero de 1972. Volvió a publicarse en Cuba en *Granma*, el 29 de abril de 1981.
- ¹⁸⁴ Alejo Carpentier: «El libro y su energía», en: *Literatura. Libros*. Serie Letras y Solfa, t. 7. América Díaz Acosta, comp, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1977, p. 83.
- ¹⁸⁵ Alejo Carpentier: «Una gran librería», en: *Literatura. Libros*. Serie Letras y Solfa, t. 7. América Díaz Acosta, comp, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1977, p. 80.
- ¹⁸⁶ Cfr. Alejo Carpentier: «Novelas de señorita», en: *Literatura. Libros*. Serie Letras y Solfa, t. 7. América Díaz Acosta, comp. Ed. Letras Cubanas. La Habana, 1977, pp. 122-124.
- ¹⁸⁷ Alejo Carpentier: «Una librería única», en: *Literatura. Libros*. Serie Letras y Solfa, t. 7. América Díaz Acosta, comp. Ed. Letras Cubanas. La Habana, 1977, p. 155.
- ¹⁸⁸ Alejo Carpentier: «Un balance instructivo», en: *Literatura. Libros*. Serie Letras y Solfa, t. 7. América Díaz Acosta, comp. Ed. Letras Cubanas. La Habana, 1977, pp. 127-129.
- ¹⁸⁹ Alejo Carpentier: «Un balance instructivo», en: *Literatura. Libros*. Serie Letras y Solfa, t. 7. América Díaz Acosta, comp. Ed. Letras Cubanas. La Habana, 1977, p. 128.
- ¹⁹⁰ Alejo Carpentier: «Las lecturas y la edad», en: *Literatura. Libros*. Serie Letras y Solfa, t. 7. América Díaz Acosta, comp. Ed. Letras Cubanas. La Habana, 1977, pp. 140-141.
- ¹⁹¹ *Ibíd.*, p. 141.
- ¹⁹² Alejo Carpentier: «Elogio y reivindicación del libro», en: Alejo Carpentier: *Conferencias*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1987, p. 263.
- ¹⁹³ *Ibíd.*, p. 264.
- ¹⁹⁴ Cfr. Rinaldo Acosta: *Crónicas de lo ajeno y lo lejano*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010.
- ¹⁹⁵ Alejo Carpentier: «Elogio y reivindicación del libro», ed. cit., p. 265.
- ¹⁹⁶ *Ibíd.*, p. 267.
- ¹⁹⁷ Cfr. Marvin Harris: *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura*, Siglo XXI, Ed., México, 1999, p. 16.
- ¹⁹⁸ Alejo Carpentier: *Ensayos*, Letras Cubanas, La Habana, 1988, p. 155.
- ¹⁹⁹ *Ibíd.*, pp. 155-156.
- ²⁰⁰ Lotman, por ejemplo, al desarrollar el concepto de semiosfera, apunta el hecho de que en ciertas profesiones, los seres humanos desempeñan la función de «traductores» y transmisores de modalidades culturales. Se trata, pues, de una característica que estimula la modelación de un texto único, integrado a partir de un diálogo entre cada emisión de una nueva propuesta y la respuesta derivada de su recepción [Cfr. Iuri Lotman: «Acerca de la semiosfera», en: *El pensamiento cultural ruso en Criterios (1972-2008)*. Selección y trad. de Desiderio Navarro, Centro Teórico-Cultural Criterios. La Habana, 2009, t. I, pp. 306-328].
- ²⁰¹ *Ibíd.*, p. 156.
- ²⁰² Cfr. Alejo Carpentier: *La música en Cuba*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1989, p. 13.
- ²⁰³ Zofia Lissa: «Prolegómenos a una teoría de la tradición en la música», en: *Criterios*. Tercera época. No. 13-20. Enero de 1985 a diciembre de 1986, pp. 222-223.
- ²⁰⁴ Alejo Carpentier: *Temas de la lira y del bongó*. Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1994, p. 218.
- ²⁰⁵ Cfr. Charles Steward: «El sincretismo y sus sinónimos: Reflexiones sobre la mezcla cultural» en: *Criterios*, Cuarta época. No. 36. 2009, pp. 196-230.
- ²⁰⁶ Declaración hecha a *L'Espresso*, en: Alejo Carpentier: *Entrevistas*. Compilación de Virgilio López Lemus, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1985, p.38.

²⁰⁷ Cfr. los diversos artículos que Carpentier dedicó a valorar la obra de Villa-Lobos e incluso su repercusión en determinados compositores europeos, en particular los reunidos en *Ese músico que llevo dentro*. Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1980.

²⁰⁸ Alejo Carpentier: «Una fuerza musical de América: Heitor Villa-Lobos» en: *Ese músico que llevo dentro*. Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1980, t. 1, p. 52.

²⁰⁹ *Ibid.*, t. 3, p. 117.

²¹⁰ *Ibid.*, t. 3, p. 117.

²¹¹ Sobre la esencial diferencia entre *sujeto de la cultura* y *sujeto de identidad cultural*, han llamado la atención varias investigadoras cubanas, tanto desde el ángulo de la culturología, como desde el de la psicología social [Cfr., por ejemplo: Martiza García Alonso y Cristina Baeza Martín: *Modelo teórico para la identidad cultural*. Centro Juan Marinello. La Habana, 1996; Martiza García Alonso: *Identidad cultural e investigación*. Centro Juan Marinello. La Habana, 2002; Carolina de la Torre Molina: *Las identidades. Una mirada desde la psicología*. Centro Juan Marinello. La Habana, 2001].

²¹² «En compañía de Alejo Carpentier por el mundo folklórico americano», entrevista para *Élite*, Caracas, julio de 1946, en: *Entrevistas*, ed. cit., p. 25.

²¹³ Cfr. Pierre Boulez: *Hacia una estética musical*. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas, 1990.

²¹⁴ Cfr. Alejo Carpentier: *Ensayos*, ed. cit., pp. 7-29.

²¹⁵ Jacques Leenhardt: «*Vers une sociologie des mouvements d'avant-garde*», en: *Les avant-gardes littéraires au XX siècle. Centre d'Étude des Avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles sous la direction de Jean Weisgeber*. Vo. II (Théorie). Reimpresión. Budapest, 1986, p. 1061.

²¹⁶ Lourdes González Guerrero: *El hijo de la arpista*. Ed. Oriente. Santiago de Cuba, 2010, p. 16.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

²²⁰ *Ibid.*, p. 24.

²²¹ *Ibid.*, p. 26.

²²² *Ibid.*, p. 30.

²²³ *Ibid.*, p. 39.

²²⁴ *Ibid.*, p. 50.

²²⁵ Henryk Markiewicz: *Los estudios literarios, conceptos, problemas, dilemas*. Selección y trad. del polaco de Desiderio Navarro. Centro Teórico-Cultural Criterios. La Habana, 2010, p. 8216.

²²⁶ Rinaldo Acosta: *Crónicas de lo ajeno y lo lejano*. Ed. Letras Cubanas. La Habana, 2010, p. 335.

²²⁷ El oxímoron es una integración, en una misma frase o estructura sintáctica, de dos palabras cuyo significado resultaría de otro modo incompatible y aun opuesto, tal como «silencio atronador», y otras por el estilo. El oxímoron es una estructura tal —en su esencia semántica—, que la contradicción resulta reveladora.

²²⁸ Rinaldo Acosta: ob. cit., p. 325.

²²⁹ Cfr. *ibídem*.

²³⁰ Entropía: Término proveniente de la Física, la Cibernética y la teoría de la información: Se manifiesta en la función articuladora que pone en relación pensamiento-lenguaje; de mayor velocidad de circulación a menor velocidad de circulación de la información cuando la dinámica de la conversión de datos de las redes semiocognitivas se conforman en funciones tridimensionales previas al proceso de enunciación.

²³¹ El análisis semántico discursivo dimensional como método: Recoge y articula información emergente. Es un acercamiento tridimensional que recoge y evidencia percepción experiencia personal del sujeto e intencionalidad. Taxonomiza procesos recurrentes y autoorganizativos resultado de tiempos concurrentes. Describe en unidades de sentido, la información de atractores caóticos y recursivos formantes de una función articuladora compleja de componentes sometidos a condiciones sensibles iniciales. Es capaz de indexar las huellas de sentido por la máxima capacidad autoorganizativa de los entonemas que potencialmente pueden redimensionar el componente léxico de ese sentido (M. Losada, «El análisis del discurso y la descripción semántica. Fundamentos para una metodología», 1999, y «Estudio semántico del discurso: hacia una enunciación semántico discursiva tridimensional», 2003 y *La máscara del lenguaje. Intencionalidad y sentido*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2010).

²³² Me refiero a los libros *Languages of the Mind, and Mental Representations*, de R. Jackendoff y *The Language of the Thought*, de Fodor.

²³³ Véase el acertadísimo estudio introductorio a *Guerra del tiempo y otros relatos* de A. Cánovas para LiBRESA Quito, Ecuador, 1996.

²³⁴ A cargo de la editorial Nuevo Milenio, verá la luz en septiembre de este año 2011.

-
- ²³⁵ Cfr. Henryk Markiewicz: «Esfera y división de la ciencia literaria comparativa», trad. de Desiderio Navarro, en: *Criterios. Estudios de teoría literaria, estética y culturología*. Números 3-4. Tercera época. Julio-diciembre de 1982, pp. 23-32.
- ²³⁶ *Ibíd.*, t. 5, p. 104.
- ²³⁷ Cfr. Luis Álvarez: *Saturno en el espejo y otros ensayos*. La Habana. Ed. Unión, 2004.
- ²³⁸ Gregorio Luri Medrano: *Prometeo. Biografías de un mito*, Ed. Trotta, S. A., Madrid, 2001, p. 151.
- ²³⁹ José Martí: *Obras completas*, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 1975, t. 22, p. 31.
- ²⁴⁰ Octavio Paz: *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, 3era. ed. corregida, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1981, p. 39.
- ²⁴¹ Julián del Casal: *Obra poética*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1982, p. 68.
- ²⁴² Cfr. *ibíd.*, p. 79.
- ²⁴³ *Ibíd.*, p. 83.
- ²⁴⁴ *Ibíd.*, p. 93.
- ²⁴⁵ Cfr. Julián del Casal: *Cartas a Gustave Moreau*, sel. y trad. de Amparo Barrero, Ed. Santiago, Santiago de Cuba, 2012, p. 35.
- ²⁴⁶ Julián del Casal: *Obra poética*, ed. cit., p. 99.
- ²⁴⁷ *Ibíd.*, p. 88.
- ²⁴⁸ Cfr. Heinrich Plett: «Intertextualidades»: *Intertextualität I. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, sel. y trad. de Desiderio Navarro, Ed. Centro Cultural Criterios, Casa de las Américas y UNEAC, La Habana, 2004, pp. 55.
- ²⁴⁹ Julián del Casal: *Obra poética*, ed. cit., p. 119.
- ²⁵⁰ Selena Millares: «El Modernismo visionario», en: Trinidad Barrera, ed.: *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Sevilla, 1997, p. 20.
- ²⁵¹ Pedro Azara: «Prólogo» a Gregorio Luri Medrano: ob. cit., p. 11.
- ²⁵² *Ibíd.*, pp. 11-12.
- ²⁵³ Julián del Casal: *Obra poética*, ed. cit., p. 126.
- ²⁵⁴ Julián del Casal: *Obra poética*, ed. cit., p. 124.
- ²⁵⁵ Cfr. Iuri I. Levin: «La lírica desde el punto de vista comunicativo», trad. de Desiderio Navarro, en: *Criterios*, La Habana, Tercera época, No. 13-20, enero de 1985-diciembre de 1986, p. 107.
- ²⁵⁶ Gregorio Luri Medrano: ob. cit., p. 55.
- ²⁵⁷ Jean Chevalier: *Diccionario de los símbolos*, Ed. Herder, Barcelona, 1986, p. 851.
- ²⁵⁸ *Ibíd.*, pp. 851-852.
- ²⁵⁹ *Ibíd.*, p. 852.
- ²⁶⁰ Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Ed. Labor, S.A., Barcelona, 1992, pp. 209-210.
- ²⁶¹ José Martí: *Obras completas. Edición crítica*, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2007, t. 14, p. 99. Se está citando por la variante C.
- ²⁶² Iuri I. Levin, loc. cit., p. 102.
- ²⁶³ *Ibíd.*, p. 103.
- ²⁶⁴ Cfr. *Ibíd.*, p. 107.
- ²⁶⁵ José Martí: *Obras completas, Edición crítica*, ed. cit., t. 14, p. 98.
- ²⁶⁶ *Ibíd.*, p. 100.
- ²⁶⁷ Julián del Casal: *Obra poética*, ed. cit., p. 127.
- ²⁶⁸ Cfr. Iuri I. Levin: loc. cit., p. 111.
- ²⁶⁹ El segundo cuarteto termina con la frase «su ojo visionario».
- ²⁷⁰ Cfr. Heinrich Plett: ob. cit., p. 72.
- ²⁷¹ Cfr. *ibíd.*
- ²⁷² *Ibíd.*
- ²⁷³ *Ibíd.*, p. 73.
- ²⁷⁴ Julián del Casal: *Cartas a Gustave Moreau*, sel. y trad. de Amparo Barrero Morell, Ed. Santiago, Santiago de Cuba, 2012, p. 34.
- ²⁷⁵ Cfr. Ludwig Bieler: *Historia de la literatura romana*, Ed. Gredos, S. A., Madrid, 1971, pp. 238.
- ²⁷⁶ Julián del Casal: *Obra poética*, p. 147.
- ²⁷⁷ Cfr. Tomás Navarro Tomás, ob. cit., pp. 390-391.
- ²⁷⁸ *Ibíd.*, p. 388.
- ²⁷⁹ Julián del Casal: *OP*, p. 237.
- ²⁸⁰ Cfr. Jean Chevalier, coord.: *Diccionario de los símbolos*, Ed. Herder, Barcelona, 1986, p. 148.
- ²⁸¹ Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, Úcar, García, S.A., La Habana, 1958.
- ²⁸² Cfr. al respecto de las redes rítmico-semánticas del verso, cfr. Yuri M. Lotman: *Estructura del texto artístico*, Ed. ISTMO, Madrid, 1988, pp. 105.

-
- ²⁸³ Cfr. determinadas evidencias en su prosa Julián del Casal: *Prosa*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1979, entre otros pasajes, t. I, p. 61; t. I, p. 67; t. II, p. 155.
- ²⁸⁴ Juan Luis Alborg: *Historia de la literatura española*, Ed. Gredos, Madrid, 1982, t. IV, p. 834.
- ²⁸⁵ Julián del Casal: *Prosas*, ed. cit., t. II, p. 123.
- ²⁸⁶ Julián del Casal: *Obra poética*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1982 p. 161.
- ²⁸⁷ Ángel Rama: *La ciudad letrada*. Prólogo de Hugo Achúgar, Ed. Arca, Montevideo, 1998, p. 80.
- ²⁸⁸ Álvaro Salvador: *El impuro amor de las ciudades (Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano)*, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 2002, p. 14.
- ²⁸⁹ Julián del Casal: *Obra poética*, ed. cit., p. 237.
- ²⁹⁰ Julián del Casal: *Prosas*, ed. cit., t. II, p. 155.
- ²⁹¹ *Ibíd.*, t. I, p. 85.
- ²⁹² Julián del Casal: *Cartas a Gustave Moreau*, ed. cit., p.32.
- ²⁹³ Julián del Casal: *Cartas a Gustave Moreau*, ed. cit., p.32.
- ²⁹⁴ Emilio de Armas: *Casal*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1981, p. 7.
- ²⁹⁵ Cfr. Susana Rotker: *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1992.
- ²⁹⁶ Cfr. Luis Álvarez: *Estrofa, imagen, fundación. La oratoria de José Martí*, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1996.
- ²⁹⁷ Ángel Rama: ob. cit., p. 63.
- ²⁹⁸ *Ibíd.*, t. II, p. 164.
- ²⁹⁹ Ariel Pérez Rodríguez: *Viaje al centro del Verne desconocido*. Ed. Gente Nueva. La Habana, 2009.
- ³⁰⁰ Francisco René de Chateaubriand: *Atla. René. El último abencerraje*. Ed. Sope. Buenos Aires, 1938, p. 21.
- ³⁰¹ *Ibíd.*, p. 25.
- ³⁰² Paul van Thiegem: *El Romanticismo en la literatura europea*, Ed. UTEHA, México, 1958, p. 377.
- ³⁰³ André Maurois: *Historia de Francia*. Ediciones Peuser. Buenos Aires, 1947, p. 435.
- ³⁰⁴ Albert Thibaudet: *Historia de la literatura francesa*. Ed. Losada, S.A. Buenos Aires, 1957, p. 440.
- ³⁰⁵ Julio Verne: «La jangada», en: *Obras*. Ed. Plaza y Janés. Barcelona, 1962, t. IV, p.1072.
- ³⁰⁶ Ariel Pérez: ob. cit., p. 29.
- ³⁰⁷ Ariel Pérez: ob. cit., p. 19.
- ³⁰⁸ *Ibíd.*, p. 64.
- ³⁰⁹ *Ibíd.*, p. 227.
- ³¹⁰ *Ibíd.*, p. 255.
- ³¹¹ Guillermo Vidal: *Los iniciados*, Imprenta «André Voisin», 1986, p. 11.
- ³¹² *Ibíd.*, p. 30.
- ³¹³ Guillermo Vidal: *Se permuta esta casa*, Ed. Sanlope, Las Tunas, 2000, p. 87.
- ³¹⁴ Guillermo Vidal: *Confabulación de la araña*, Ed. Unión, La Habana, 1990, p. 37.
- ³¹⁵ Guillermo Vidal: *Las manzanas del paraíso*, Ed. Casa de Teatro, Santo Domingo, 1999.
- ³¹⁶ Guillermo Vidal: *Los cuervos*, Ed. Diputación de Córdoba, Córdoba, 2001, p. 120.
- ³¹⁷ *Ibíd.*, t. 21, p. 106.
- ³¹⁸ *Ibíd.*, t. 15, p. 420.
- ³¹⁹ *Ibíd.*, t. 15, p. 420.
- ³²⁰ *Ibíd.*, t. 15, p. 416.
- ³²¹ *Ibíd.*, t. 15, p. 417.
- ³²² *Ibíd.*, t. 15, p. 422.
- ³²³ *Ibíd.*, t. 15, p. 418.
- ³²⁴ *Ibíd.*, t. 15, pp. 422-423.
- ³²⁵ *Ibíd.*, t. 15, p. 418.
- ³²⁶ Henry Luque Muñoz: *Tras los clásicos rusos, Pushkin. Lérmontov. Gógol. Chéjov*. Ed. Progreso, Moscú, 1986, p. 89.
- ³²⁷ Ápuđ *ibíd.*, p. 91.
- ³²⁸ José Luciano Franco: «Pushkin, el gran poeta mulato», en: Sonia Bravo Utrera, compiladora: *El universo en un solo pecho*. Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1986, p. 34.
- ³²⁹ José Martí: ob. cit., t. 15, p. 419.
- ³³⁰ José Martí: *Obras completas*. Ed. Ciencias Sociales. La Habana, 1975, t. 15, p. 417.
- ³³¹ *Ibíd.*
- ³³² *Ibíd.*, t. 22, p. 65.
- ³³³ Ápuđ Henry Luque Muñoz: ob. cit., p. 107.
- ³³⁴ Ápuđ *ibíd.*, p. 112.

-
- ³³⁵ Henry Luque Muñoz: ob. cit., pp. 108-109.
- ³³⁶ El barón Hekkern, en efecto, prohió a D'Antès cuando este se instaló en Rusia, e incluso lo adoptó como hijo —de aquí que el francés incorporase al suyo el apellido de su protector—, y lo apreciaba, según su correspondencia personal, hasta un extremo que parecía acercarse a una pasión nada filial. Por lo demás, este D'Antès-Hekkern, cortejador desvergonzado de la esposa de Pushkin, se había casado con la hermana de esta.
- ³³⁷ Henry Luque Muñoz: ob. cit., p. 121.
- ³³⁸ *Ibíd.*, p. 120.
- ³³⁹ José Martí: ob. cit., t. 15, pp. 419-420.
- ³⁴⁰ *Ibíd.*, t. 15, p. 422.
- ³⁴¹ *Ibíd.*, t. 15, pp. 416-417.
- ³⁴² Rafael Conte: «Las razones de un éxito de ventas», en: *El País*, España, viernes 22 de septiembre de 1989.
- ³⁴³ Umberto Eco: *El nombre de la rosa*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1989, p. 6.
- ³⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 6-7.
- ³⁴⁵ *Ibíd.*, p. 7.
- ³⁴⁶ *Ibíd.*
- ³⁴⁷ *Ibíd.*, p. 9.
- ³⁴⁸ Cfr. Umberto Eco: *La definición del arte. Lo que hoy llamamos arte ¿ha sido y será siempre arte?* Ediciones Roca S.A, México, 1990.
- ³⁴⁹ Umberto Eco: *La definición del arte. Lo que hoy llamamos arte ¿ha sido y será siempre arte?*, ed.cit, página 104.
- ³⁵⁰ *Ibíd.*, p., 126.
- ³⁵¹ Mijail Bajtín: *Problemas literarios y estéticos*. Ed. Arte y Literatura, 1986, p. 543.
- ³⁵² Umberto Eco: ob. cit., p. 291.
- ³⁵³ *Ibíd.*, p. 293.
- ³⁵⁴ *Ibíd.*, p. 298.
- ³⁵⁵ *Ibíd.*, p. 730.
- ³⁵⁶ *Ibíd.*, p. 119.
- ³⁵⁷ *Ibíd.*, p. 717.
- ³⁵⁸ *Ibíd.*, p. 716.
- ³⁵⁹ Raúl Bueno: *Promesa y desconcierto de la modernidad. Estudios literarios y culturales en América Latina*. Ed. Casa de las Américas, La Habana, 2012.
- ³⁶⁰ Pierre Bourdieu: «La cultura está en peligro», trad. de Desiderio Navarro, en: *Criterios*. No. 33, 4ta. época, 2002, pp. 365-374.
- ³⁶¹ *Ibíd.*, p. 369.
- ³⁶² Raúl Bueno: ob. cit., p. 25.
- ³⁶³ *Ibíd.*, p. 26.
- ³⁶⁴ Terry Eagleton: *Una introducción a la teoría literaria*, trad. José Esteban Calderón, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 2012, p. 22.
- ³⁶⁵ Raúl Bueno: ob. cit., p. 26.
- ³⁶⁶ *Ibíd.*, p. 27.
- ³⁶⁷ Raúl Bueno: ob. cit.
- ³⁶⁸ *Ibíd.*, p. 46.
- ³⁶⁹ Cfr. Luis Álvarez y Olga García: *Visión martiana de la cultura*, Ed. Ácana, Camagüey, 2008.
- ³⁷⁰ Raúl Bueno: ob. cit., p. 126.
- ³⁷¹ Nicolás Guillén: *Prosa de prisa (1929-1985)*, Ed. Unión, La Habana, t.IV, p. 127.
- ³⁷² Octavio Paz: *Cuadrivio. Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. 3ra. edición corregida, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1981, pp. 12-13.
- ³⁷³ Cfr. Emilio Ballagas: «Poesía negra», en su *Prosa*. Selección, prólogo y notas de Cira Romero, Ed. Letras, La Habana, 2008, p. 117.
- ³⁷⁴ *Ibíd.*
- ³⁷⁵ *Ibíd.*
- ³⁷⁶ Cfr. *ibíd.*, pp. 392-397.
- ³⁷⁷ «La poesía en mí», *ibíd.*, p. 27.
- ³⁷⁸ *Ibíd.*, pp. 27-28.
- ³⁷⁹ *Ibíd.*, p. 28.
- ³⁸⁰ *Ibíd.*
- ³⁸¹ «Sobre *Nocturno y elegía*», *ibíd.*, p. 398.

-
- ³⁸² «A un doble destino lírico», *ibíd.*, p. 322.
- ³⁸³ *Ibíd.*, p. 323.
- ³⁸⁴ «Recuerdo de García Lorca», *ibíd.*, p. 386.
- ³⁸⁵ «Sobre *Juegos de agua*, de Dulce María Loynaz», *ibíd.*, p. 136.
- ³⁸⁶ «La poesía nueva», *ibíd.*, p. 106.
- ³⁸⁷ «La poesía nueva», *ibíd.*, p. 105.
- ³⁸⁸ *Ibíd.*
- ³⁸⁹ Cfr. «Situación de la poesía afroamericana», *ibíd.*, pp. 132-174.
- ³⁹⁰ «Poesía negra liberada», en *ibíd.*, p. 125.
- ³⁹¹ «Situación de la poesía negra afroamericana», *ibíd.*, p. 133.
- ³⁹² «Castillo interior de poesía», *ibíd.*, p. 69.
- ³⁹³ Raúl Hernández Novás: *Poesía*, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 2007, p. 213.
- ³⁹⁴ Juan Manuel Monfort Prades: *Thémata. Revista de Filosofía*, N° 46. Segundo semestre), 2012, p. 538.
- ³⁹⁵ José Soler Puig: *Bertillón 166*, P. Fernández y Cía., S. en C., La Habana, 1960.
- ³⁹⁶ *Ibíd.*, p. 27.
- ³⁹⁷ *Ibíd.*, p. 146.
- ³⁹⁸ José Soler Puig: *En el año de enero*, Ed. Unión, La Habana, 1963, p. 93.
- ³⁹⁹ *Ibíd.*, p. 95.
- ⁴⁰⁰ *Ibíd.*, pp. 123-124.
- ⁴⁰¹ José Soler Puig: *En el año de enero*, 2da. ed. Ed. Unión, La Habana, 1963, p. 7.
- ⁴⁰² *Ibíd.*, p. 10.
- ⁴⁰³ Cfr. *ibíd.*, entre otras, p. 17.
- ⁴⁰⁴ Cfr. *ibíd.*, p. 70.
- ⁴⁰⁵ *Ibíd.*
- ⁴⁰⁶ Michel Foucault: *De lenguaje y literatura*, Introd. de Ángel Gabilondo, Ed. Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 1996, p. 64.
- ⁴⁰⁷ *Ibíd.*
- ⁴⁰⁸ Cfr., entre otros muchos momentos, diálogos como el que aparece en la p. 35.
- ⁴⁰⁹ *Ibíd.*, p. 25.
- ⁴¹⁰ Michel de Certeau: *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, Reimpresión de la primera ed. en español, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente y Universidad Iberoamericana, México, 2000, p. XLV.
- ⁴¹¹ *Ibíd.*, p. 5.
- ⁴¹² *Ibíd.*, p. 7.
- ⁴¹³ Cfr. Michel de Certeau: «Andar en la ciudad», en: *Bifurcaciones*, Revista de estudios culturales urbanos, No. 7, julio del 2008.
- ⁴¹⁴ José Soler Puig: *El pan dormido*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1999, p. 167.
- ⁴¹⁵ José Soler Puig: *El nudo*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1983, p. 41.
- ⁴¹⁶ *Ibíd.*, p. 94.
- ⁴¹⁷ *Ibíd.*, p. 44.
- ⁴¹⁸ *Ibíd.*, p. 45.
- ⁴¹⁹ *Ibíd.*, p. 58.
- ⁴²⁰ *Ibíd.*, p. 63.
- ⁴²¹ *Ibíd.*, p. 64.
- ⁴²² José Soler Puig: *El pan dormido*, ed. Cit., p. 510.
- ⁴²³ Omar Calabrese: *La era neobarroca*, Editorial Cátedra, Madrid, 1989, p. 134.
- ⁴²⁴ Soler: ob, cit., pp. 356-357.
- ⁴²⁵ *Ibíd.*, p. 485.
- ⁴²⁶ Vidal Morales Morales: *Iniciadores y primeros mártires de la revolución cubana*, Imprenta Avisador Comercial, 1901, p. 36.
- ⁴²⁷ Luis Álvarez Álvarez y Gustavo Sed Nieves: *El Camagüey en Martí*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, Editorial José Martí, La Habana, 1997, p. 233.
- ⁴²⁸ José Martí: *Obras completa*, Ed. Ciencias Sociales, 1975, t. 5, p. 445.
- ⁴²⁹ Emilio Roig de Leuchsenring: *Los escritores*, Consejo Provincial de Cultura de La Habana, Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, La Habana, 1962, p. 87.
- ⁴³⁰ Cfr. también una amplia narración de este hecho histórico en: Vidal Morales Morales: ob. cit., pp. 37-52.
- ⁴³¹ *Ibíd.*, p. 85.
- ⁴³² Ápod *ibíd.*, p. 86.

-
- ⁴³³ Benigno Vázquez Rodríguez: *Precursores y fundadores*, Ed. Lex, La Habana, 1958, p. 54.
- ⁴³⁴ Federico de Córdoba, comp. y prólog.: *Cartas del Lugareño (Gaspar Betancourt Cisneros)*, Publicaciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, La Habana, 1951, p. 302.
- ⁴³⁵ Ápud *ibíd.*, p. 303.
- ⁴³⁶ Cfr. *ibíd.*, p. 307.
- ⁴³⁷ Benigno Vázquez Rodríguez: *ob. cit.*, p. 54.
- ⁴³⁸ Ápud Emilio Roig de Leuchsenring: *ob. cit.*, p. 87
- ⁴³⁹ Ápud *ibíd.*
- ⁴⁴⁰ *Ibíd.*, pp. 86-87.
- ⁴⁴¹ *Ibíd.*, p. 87.
- ⁴⁴² Federico de Córdoba, comp. y prólog.: *ob. cit.*, p. 330.
- ⁴⁴³ *Ibíd.*, p. 342.
- ⁴⁴⁴ Ápud Emilio Roig de Leuchsenring: *ob. cit.*, p. 92.
- ⁴⁴⁵ Federico de Córdoba, comp. y prólog.: *ob. cit.*, p. 343.
- ⁴⁴⁶ *Ibíd.*, p. 343.
- ⁴⁴⁷ *Ibíd.*, p. 92.
- ⁴⁴⁸ José Antonio Fernández de Castro, compilador: *Medio siglo de historia colonial*. Prólogo de Enrique José Varona, [s. d. e.], La Habana, 1923, p. pp. 86-87. Esta fundamental compilación de documentos, publicada en un año trascendental para el despertar de la conciencia del país, está dedicada «A la memoria de los forjadores que la conciencia nacional, que murieron sin ver realizada su aspiración a la independencia de Cuba».
- ⁴⁴⁹ Federico de Córdoba, comp. y prólog.: *ob. cit.* pp. 357-358.
- ⁴⁵⁰ *Ibíd.*, p. 361.
- ⁴⁵¹ *Ibíd.*, p. 360.
- ⁴⁵² George Lamming: *Los placeres del exilio*. Ed. Casa. La Habana, 2007, p. 367.
- ⁴⁵³ Respecto del sello fractal que es posible advertir en la cultura caribeña, cfr. Antonio Benítez Rojo: *The repeating island. The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Duke University Pres. Duke, 1992, en particular el epílogo, pp. 264 y sig.
- ⁴⁵⁴ Édouard Glissant: *El discurso antillano*, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 2010, p. 196.
- ⁴⁵⁵ Véase, por citar solo un ejemplo, el enfoque dicotómico en el ensayo de Edward Kamau Brathwaite, tan interesante por otra parte, «La criollización en las Antillas de lengua inglesa» [en Leopoldo Zea, comp.: *Fuentes de la cultura latinoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, t. III, pp. 253-272].
- ⁴⁵⁶ Mireya Fernández Merino: *Escrituras híbridas. Juego intertextual y ficción en García Márquez y Jean Rhys*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2004, p. 32.
- ⁴⁵⁷ Édouard Glissant: *ob. cit.*, p. 9.
- ⁴⁵⁸ *Ibíd.*, p. 287.
- ⁴⁵⁹ Sergio E. González Rubiera: *Turismo, beneficio para todos*. Siglo XXI Editores. México, 2002, p. 7.
- ⁴⁶⁰ *Ibíd.*, p. 68.
- ⁴⁶¹ *Ibíd.*
- ⁴⁶² *Ibíd.*, p. 73.
- ⁴⁶³ Las artes en el Caribe, al ahondar en fenómenos profundos de la cultura, hacen aflorar un panorama inquietante y dramático. Cf., por ejemplo, la selección de textos narrativos organizada por Vitalina Alfonso y Emilio Jorge Rodríguez: *Cuentos para ahuyentar el turismo*. Ed. Arte y Literatura. La Habana, 1991.
- ⁴⁶⁴ Silvio Torres-Saillant: «La historia sin fin: el Caribe ante el asedio de Occidente», en: Gonzalo Abad, presentador: *El Caribe: un mosaico pluricultural*. Seminario Internacional sobre el Caribe. Imagen Editorial, A. México, 2003, p. 121.
- ⁴⁶⁵ Édouard Glissant: *ob. cit.*, p. 15.
- ⁴⁶⁶ Franz Fanon: «Antillanos y africanos», en Leopoldo Zea, compilador: *Fuentes de la cultura latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica. México, 1993, t. II, p. 470.
- ⁴⁶⁷ Édouard Glissant: *ob. cit.*, p. 30.
- ⁴⁶⁸ *Ibíd.*
- ⁴⁶⁹ *Ibíd.*, p. 421.
- ⁴⁷⁰ *Ibíd.*, p. 125.
- ⁴⁷¹ *Ibíd.*, p. 9.
- ⁴⁷² Cfr. Desiderio Navarro: *Cultura y marxismo. Problemas y polémicas*. Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1986, pp. 12-49.
- ⁴⁷³ *Ibíd.*, pp. 48-49.

-
- ⁴⁷⁴ *Ibíd.*, p. 31.
- ⁴⁷⁵ Publicado por vez primera en *Slovenská literatúra*, revista del Instituto de Ciencia Literaria de la Academia Eslovaca de Ciencias, Bratislava, xxx, 1, 1983, pp. 84-88.
- ⁴⁷⁶ *Ibíd.*, p. 87.
- ⁴⁷⁷ *Ibíd.*, p. 210.
- ⁴⁷⁸ Desiderio Navarro: *Ejercicios del criterio*. Ed. Unión, La Habana, 1988, pp. 11-32.
- ⁴⁷⁹ Véase Arturo Agramonte y Luciano Castillo: *Cronología del cine cubano I (1897-1936)*, Ediciones ICAIC, La Habana, 2011, 486 p.; *Cronología del cine cubano II (1937-1944)*, Ed. ICAIC, La Habana, 2012, 498 p.; y *Cronología del cine cubano III (1945-1952)*, Ed. ICAIC, La Habana, 2013.
- ⁴⁸⁰ Arturo Agramonte y Luciano Castillo: *Cronología del cine cubano III (1945-1952)*, Ed. ICAIC, La Habana, 2013, p. 12.
- ⁴⁸¹ *Ápud ibíd.*, p. 220.
- ⁴⁸² *Ibíd.*, p. 358.
- ⁴⁸³ *Ibíd.*, p. 359.
- ⁴⁸⁴ Roland Barthes: «De la obra al texto», ed. cit., p. 174.
- ⁴⁸⁵ Cfr. Maurice Corvez: *Los estructuralistas*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1972.
- ⁴⁸⁶ Cfr. las ideas expuestas por E. Adamson Hoebel en: *Hombre, cultura y sociedad*. Fondo de Cultura Económica. México, 1975
- ⁴⁸⁷ Umberto Eco: *La estructura ausente*. Ed. Lumen. Barcelona, 1999, p. 384.
- ⁴⁸⁸ Cfr. Emilio Garroni: *Proyecto de Semiótica*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1972.
- ⁴⁸⁹ Iuri Lotman: «Los estudios literarios deben ser una ciencia», en: Desiderio Navarro, comp., trad. Y prólogo: *Textos y contextos I*. Ed. Arte y Literatura. La Habana, 1985, pp. 76-77.
- ⁴⁹⁰ Stefan Morawski: «Las variantes interpretativas de la fórmula «el ocaso del arte», en: *Criterios. Estudios de teoría literaria, estética y culturología*. La Habana. No. 21-24. Tercera época. Enero de 1987 – Diciembre de 1988, p. 141.
- ⁴⁹¹ Pierre Francastel: *La realidad figurativa*. Ed. Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1988, p. 115.
- ⁴⁹² Hubert Damisch: «Semiótica e iconografía», en: Desiderio Navarro, comp. y trad.: *Image I. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*, Casa de las Américas, UNEAC y Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 2002, p. 71.
- ⁴⁹³ Omar Calabrese: ob. cit., p. 238.
- ⁴⁹⁴ Stefan Morawski: «¿Qué es una obra de arte?», en: José Orlando Suárez Tajonera, comp.: *Textos escogidos de Estética*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1991, t. I, p. 3.
- ⁴⁹⁵ Umberto Eco: *La definición del arte. Lo que hoy llamamos arte, ¿ha sido y será siempre arte?* Ed. Roca, S.A. Barcelona, 1990, pp. 282-283.
- ⁴⁹⁶ Francisco José Martínez: «Reflexiones de Deleuze sobre la plástica», en: José Vidal, ed.: *Reflexiones sobre arte y estética. En torno a Marx, Nietzsche y Freud*, Fundación de Investigaciones Marxistas, Madrid, 1998, p. 117.
- ⁴⁹⁷ Simón Marchán Fiz, comp.: «Presentación» a: *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Ed. Paidós, Barcelona, 2005, pp. 9-10.
- ⁴⁹⁸ Stefan Morawski: «La concepción de la obra de arte antaño y hoy», en: Stefan Morawski: *De la estética a la filosofía de la cultura*, Selección y traducción del polaco de Desiderio Navarro, Centro Teórico-cultural Criterios, La Habana, 2006, p. 151.
- ⁴⁹⁹ *Ibíd.*, p. 151.
- ⁵⁰⁰ *Ibíd.*, p. 151.
- ⁵⁰¹ Arthur C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ed. Paidós, Barcelona, 1999, p. 117.
- ⁵⁰² *Ibíd.*, p. 51.
- ⁵⁰³ *Ibíd.*, pp. 27-28.
- ⁵⁰⁴ Jean Baudrillard: *Crítica de la economía política del signo*, Siglo XXI Editores, México, 1977, p. 125.
- ⁵⁰⁵ Stefan Morawski: «¿Qué es una obra de arte?», en: José Orlando Suárez Tajonera, comp.: *Textos escogidos de Estética*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1991, p. 25.
- ⁵⁰⁶ Roman Jakobson subrayó: «En arte fue el cine el que reveló con mayor claridad y énfasis a innumerables espectadores que el lenguaje es solo uno de los sistemas de signos posibles [...]» [*Ápud František W. Galan: ob. cit.*, p. 129]. Y Charles Jencks, a su vez, reflexionó sobre los lenguajes de la arquitectura [Cfr. «El lenguaje de la arquitectura postmoderna», en [Gerardo Mosquera, comp.: *Del Pop al Post*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 2003, pp. 502-512].
- ⁵⁰⁷ Pierre Francastel: «Elementos y estructuras del lenguaje figurativo», en: *Criterios. Teoría literaria. Estética. Culturología*, La Habana, No. 25-28, Tercera época, enero de 1989-diciembre de 1990, p. 105.

⁵⁰⁸ Este problema lleva implícito otro de semejante trascendencia: el *problema del lector activo*. Paul Ricoeur comenta sobre la lectura literaria algo que puede considerarse válido para todo el arte a partir de las vanguardias del siglo pasado: «Que la literatura moderna sea *peligrosa* es incontrovertible. La única respuesta digna de la crítica que ella suscita [...] es que dicha literatura venenosa requiere de un nuevo tipo: un lector que *responda*». Y luego agrega: «La función más corrosiva de la literatura tal vez sea la de contribuir a hacer surgir un lector de un nuevo género, un lector *que también sospecha*» [Paul Ricoeur: «Mundo del texto y mundo del lector», en: Françoise Pérus, comp.: *Historia y literatura*, Instituto Mora, México, 1994, p. 233].

⁵⁰⁹ Pierre Francastel: «Elementos y estructuras del lenguaje figurativo», ed. cit., p. 106.

⁵¹⁰ *Ibíd.*, p. 112.

⁵¹¹ Cfr. María Rosa Neufeld: «Crisis y vigencia de un concepto: la cultura en la óptica de la antropología», en Alain Basail y Daniel Álvarez: *Sociología de la cultura*, Ed. Félix Varela, La Habana, 2004, t. I, pp. 7 y sig.

⁵¹² Claude Lévi-Strauss: *Antropología estructural*, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 1970, p. 63.

⁵¹³ *Ibíd.*, p. 63.

⁵¹⁴ Armando Vázquez Barrios: «De qué hablamos cuando hablamos de discapacidad», en: Armando Vázquez Barrios y Nora Cáceres, ed.: *El abordaje de la discapacidad desde la atención primaria de salud*, Organización Panamericana de la Salud, Buenos Aires, 2008, p. 10.

⁵¹⁵ No hablaremos aquí de otros modelos conceptuales sobre discapacidad, como el «modelo político activista o modelo de las minorías colonizadas».

⁵¹⁶ *Ibíd.*, p. 11.

⁵¹⁷ Nilma Lacerda: «EL pasaje por el hueco: donde lectura y salud pueden dialogar». Ponencia presentada al Congreso «Lectura 2009. Para leer el siglo XXI», convocado por el Comité Cubano de IBBY, La Habana, octubre-noviembre de 2009.

⁵¹⁶ *Disability World*. Revista electrónica, bimensual, sobre noticias y opiniones internacionales relacionadas al tema de la discapacidad, vol. No. 19, junio-agosto de 2003.

⁵¹⁷ *Ibíd.*

⁵²⁰ Cfr. Miguel Lugones Botell: «Algunas consideraciones sobre la calidad de vida», en: *Rev Cubana Med Gen Integr.*, v.18, n.4, La Habana, jul.-ago. 2002. Este autor señala: «La calidad de vida tiene una historia reciente. En la década de los 60 del siglo pasado pasó del ámbito de la economía al de las ciencias humanas. Su importancia fundamental dentro de la medicina radica en que surge como un intento de dotar de contenido a lo que llamamos respeto a la dignidad de los seres humanos».

⁵²¹ Rafael Tuesca Molina: «La calidad de vida, su importancia y cómo medirla».

http://ciruelo.uninorte.edu.co/pdf/salud_uninorte/21/8.La%20Calidad%20de%20Vida.pdf. Asimismo, cfr., entre otros, <http://www.ib.edu.ar/bib2004/Finalistas/MariaFernandaRuiz.pdf>.

⁵²² <http://www.dpi.org/sp/resources/documents/tema9.pdf>.

⁵²³ *Ibíd.*

⁵²⁴ Las cuales se refieren a la posibilidad de acceso al medio físico, a la información y a la comunicación, la educación en los diferentes niveles de las personas con discapacidad en entornos integrados, la igualdad de oportunidades para obtener un empleo productivo y remunerado en el mercado del trabajo, el mantenimiento de los ingresos y seguridad social de las personas con discapacidad y sus familias, una vida en familia que ayude a alcanzar la integridad personal, la integración y participación en las actividades culturales y la participación en actividades recreativas y deportivas.

⁵²⁵ Herbert Read: *Educación por el arte*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 287.

⁵²⁶ Andy Heargraves: *Profesorado, cultura y postmodernidad. Cambian los tiempos, cambia el profesorado*, Ed. Morata, Madrid, 1998, p. 85.

⁵²⁷ Cfr. Kenneth S. Goodman y Yetta M. Goodman: «Conocimientos de los procesos psicolingüísticos por medio del análisis de la lectura en voz alta», en: *Learning about psycholinguistic processes by analyzing oral Reading*, Harvard Educational Review, Vol. 47, No. 3, agosto de 1977,

⁵²⁸ Umberto Eco: *Seis paseos por los bosques narrativos*, Ed. Lumen, Barcelona, 1997, p. 16.

⁵²⁹ J. F. Lyotard: *La condición postmoderna*, Ed. Cátedra, Madrid, 1984, p. 109.

⁵³⁰ G. Vattimo: *El fin de la modernidad*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1984, p. 155 y sig.

⁵³¹ *Ibíd.*

⁵³² Jean François Lyotard: «Reescribir la modernidad», en: *Revista de Occidente*, No. 66, 1986, p. 32.

⁵³³ Hal Foster: «El postmodernismo en paralaje», en: *Criterios*, No. 32, julio-diciembre de 1994, pp. 59-60.

⁵³⁴ *Ibíd.*

-
- ⁵³⁵ Todd Gitlin: «La vida en el mundo postmoderno», en: *The Wilson Quarterly*, Universidad de California, Berkeley, 1989.
- ⁵³⁶ Cfr. Fina García Marruz: «El hombre natural martiano», en: *El amor como energía revolucionaria en José Martí*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2004, p. 51-72.
- ⁵³⁷ Cfr. José Martí: *O.C.*, t. 5, p. 267.
- ⁵³⁸ *Ibíd.*, t. xx, p. 366.
- ⁵³⁹ José Martí: *Obras completas*, t. XVIII, p. 349.
- ⁵⁴⁰ *Ibíd.*, t. IV, p. 361.
- ⁵⁴¹ *Ibíd.*
- ⁵⁴² *Ibíd.*, t. v, p. 378.
- ⁵⁴³ Fondos del Museo Provincial Ignacio Agramonte de Camagüey.
- ⁵⁴⁴ *Ibíd.*, t. IV, pp. 361-362.
- ⁵⁴⁵ *Ibíd.*, t. v, p. 464.
- ⁵⁴⁶ *Ibíd.*, t. II, p. 30.
- ⁵⁴⁷ *Ibíd.*, t. IV, p. 384.
- ⁵⁴⁸ *Ibíd.*, t. v, p. 374.
- ⁵⁴⁹ *Ibíd.*, t. v, pp. 373-374.
- ⁵⁵⁰ Cfr. Miguel Antonio Rivas Agüero: *Médicos camagüeyanos en las luchas por la libertad de Cuba*, Miami, Florida, Ed. Sepia Graphics Arts, 1989.
- ⁵⁵¹ *Ibíd.*, t. 5, p. 311.
- ⁵⁵² Francisco Calcagno: *Diccionario biográfico cubano*, Nueva York, Imprenta de Ponce de León, 1878.
- ⁵⁵³ José Martí: *Obras completas*, ed. cit., t. XX, p. 384.
- ⁵⁵⁴ *Ibíd.*, t. v, p. 367.
- ⁵⁵⁵ *Ibíd.*, t. IV, p. 126.
- ⁵⁵⁶ *Ibíd.*, t. XIX, p. 221.
- ⁵⁵⁷ *Ibíd.*, t. IV, p. 140.
- ⁵⁵⁸ *Ibíd.*, t. IV, p. 143.
- ⁵⁵⁹ *Ibíd.*, t. IV, p. 147.
- ⁵⁶⁰ Cfr. Luis Conte Agüero: *Eduardo Chibás, el adalid de Cuba*, México, Ed. Jus, 1955, p. 377.
- ⁵⁶¹ José Martí: *op. cit.*, t. IV, p. 387.
- ⁵⁶² Francisco de Arango y Parreño: *Obras*, Imprenta Howson y Heinen, La Habana, 1888.t. I, p. 57.
- ⁵⁶³ Eduardo Torres-Cuevas: «José Antonio Saco. Doscientos años después», en: *La Gaceta de Cuba*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, noviembre-diciembre de 1997, p. 41.
- ⁵⁶⁴ Cfr. José Antonio Saco: *Papeles sobre Cuba*, Dirección General de Cultura, La Habana, 1960, t. I, p. 4.
- ⁵⁶⁵ José Antonio Saco: *Memoria sobre la vagancia en la isla de Cuba*, Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 1974, p. 18.
- ⁵⁶⁶ *Ibíd.*, p. 19.
- ⁵⁶⁷ *Ibíd.*, p. 20.
- ⁵⁶⁸ *Ibíd.*, p. 29.
- ⁵⁶⁹ *Ibíd.*, pp. 29-30.
- ⁵⁷⁰ Cfr. José Antonio Saco: *Papeles sobre Cuba*, Ministerio de Educación, Dirección General de Cultura, La Habana, 1960, t. II, pp. 54 y sig.
- ⁵⁷¹ José Antonio Saco: *Memoria sobre la vagancia en la isla de Cuba*, ed. cit., p. 52.
- ⁵⁷² Cfr. *ibíd.*, p. 48, entre otros momentos.
- ⁵⁷³ Francisco Agüero Duque-Estrada, *El Solitario: Discurso en la inauguración de la clase de Literatura del Liceo de Puerto Príncipe*, folleto sin datos editoriales, p. 5.
- ⁵⁷⁴ Eduardo Torres-Cuevas: «José Antonio Saco. Doscientos años después», *loc. cit.*, p. 41.
- ⁵⁷⁵ *Ibíd.*
- ⁵⁷⁶ Ápod Fernando Ortiz: «Prólogo» a José Antonio Saco: *Historia de la esclavitud de la raza africana en el Nuevo Mundo y en especial en los países américo-hispánicos*, Cultural, S.A., La Habana, 1938, t. IV, p. XXIX.
- ⁵⁷⁷ *Ibíd.*, pp. XV-XVI.
- ⁵⁷⁸ José Antonio Saco: *Papeles sobre Cuba*, ed. cit., t. I, p. 415.
- ⁵⁷⁹ José Antonio Saco: *Memoria sobre la vagancia en la isla de Cuba*, ed. cit., pp. 58-59.
- ⁵⁸⁰ Henri Berr: Prólogo a: Georges Weill: *La Europa del siglo XIX y la idea de nacionalidad*, Ed. UTEHA, México, 1961, p. IX.

-
- ⁵⁸¹ Georges Weill: *La Europa del siglo XIX y la idea de nacionalidad*, ed. cit., p. 5.
- ⁵⁸² José Antonio Saco: *Papeles sobre Cuba*, ed. cit., t. III, pp. 442-443.
- ⁵⁸³ *Ibíd.*, t. III, p. 445.
- ⁵⁸⁴ *Ibíd.*, t. III, p. 461.
- ⁵⁸⁵ *Ibíd.*, t. III, p. 444.
- ⁵⁸⁶ *Ibíd.*, t. III, p. 447.
- ⁵⁸⁷ José Antonio Fernández de Castro: «Introducción» a: Domingo del Monte: *Escritos*, Cultural, S.A. La Habana, 1929, t. I, p. XXX.
- ⁵⁸⁸ Domingo del Monte: *Escritos*, ed. cit., t. I, p. 10.
- ⁵⁸⁹ *Ibíd.*
- ⁵⁹⁰ *Ibíd.*, t. I p. 29.
- ⁵⁹¹ *Ibíd.*, t. I, p. 27.
- ⁵⁹² *Ibíd.*, t. I, p. 44.
- ⁵⁹³ Antonio Bachiller y Morales: *Apuntes para la historia de las letras y de la instrucción pública en la isla de Cuba*, Cultural, S.A., La Habana, 1936, t. II, p. 137.
- ⁵⁹⁴ Domingo del Monte: *Escritos*, ed. cit., t. I, pp. 52-53.
- ⁵⁹⁵ *Ibíd.*, t. I, p. 278.
- ⁵⁹⁶ *Ibíd.*, t. II, p.
- ⁵⁹⁷ *Ibíd.*, t. I, p. 71.
- ⁵⁹⁸ Cfr., entre otros estudios, Olga García Yero: *Educación e historia en una villa colonial*, (autora principal, con Ernesto Agüero y Aracely Aguiar) Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 1989.
- ⁵⁹⁹ Cfr. *ibíd.*, t. II, pp. 76-82.
- ⁶⁰⁰ *Ibíd.*, t. I, p. 72.
- ⁶⁰¹ *Ibíd.*, t. I, pp. 72-73.
- ⁶⁰² *Ibíd.*, t. I, p. 76.
- ⁶⁰³ Cfr. al respecto las valoraciones de Fina García Marruz sobre la exactitud del juicio martiano sobre ese intelectual en *Estudios delmontinos*, Ed. Unión, La Habana, 2008, en particular las pp. 5-41.
- ⁶⁰⁴ Cfr. Antonio Bachiller y Morales, *Los negros*, Gorgas y Co., Barcelona, [s.f.].
- ⁶⁰⁵ Iuri M. Lotman: «La memoria a la luz de la culturología», trad. de Desiderio Navarro, en: *Criterios. Estudios de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*, La Habana, No. 31, cuarta época, enero-junio de 1994, p. 223.
- ⁶⁰⁶ *Ibíd.*, p. 225.
- ⁶⁰⁷ Antonio Bachiller y Morales: *Apuntes para la historia de las letras y de la instrucción pública en la isla de Cuba*, ed. cit., t. II, pp. 3 y sig.
- ⁶⁰⁸ *Ibíd.*, t. II, p. 19. Cfr. asimismo t. II, p. 27-
- ⁶⁰⁹ *Ibíd.*, t. II, p.49.
- ⁶¹⁰ *Ibíd.*, t. II, p. 58.
- ⁶¹¹ *Ibíd.*, t. II, p. 83.
- ⁶¹² *Ibíd.*, t. II, p. 84.
- ⁶¹³ Cfr. Antonio Bachiller y Morales: *Cuba primitiva. Origen. Lenguas, tradiciones e historia*, Librería de Miguel de Villa, La Habana, 1883, p. 23.
- ⁶¹⁴ *Ibíd.*, p. 14.
- ⁶¹⁵ Cfr. *ibíd.*, pp. 74 y sig.
- ⁶¹⁶ *Ibíd.*, p. 80. Asimismo, cfr. *ibíd.*, p. 83.
- ⁶¹⁷ Cfr. Antonio Bachiller y Morales: *Los negros*, ed. cit., pp. 10-11.
- ⁶¹⁸ *Ibíd.*, p. 82.
- ⁶¹⁹ *Ibíd.*, p. 87.
- ⁶²⁰ *Ibíd.*, pp. 89-90.
- ⁶²¹ *Ibíd.*, p. 100.
- ⁶²² *Ibíd.*, p. 102.
- ⁶²³ *Ibíd.*, p. 114.
- ⁶²⁴ *Ibíd.*, p. 117.
- ⁶²⁵ *Ibíd.*, p. 115.
- ⁶²⁶ Aurelio Mitjans: *Estudio sobre el movimiento científico y literario en Cuba*, Ed. Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963, p. 53.
- ⁶²⁷ Francisco Calcagno: *Poetas de color. Plácido. Manzano. Rodríguez. Echemendía. Silveira. Medina. 5ta. ed., Imprenta Mercantil, La Habana, 1887, p. 87.*
- ⁶²⁸ Juan Gualberto Gómez: *Preparando la Revolución*, Secretaría de Educación, Dirección de Cultura, La Habana, 1936, p. 31.

⁶²⁹ *Ibíd.*, p. 33.

⁶³⁰ Martín Morúa Delgado: *Impresiones literarias. Discursos. Misceláneas*, Publicaciones de la Comisión Nacional del Centenario de don Martín Morúa Delgado, La Habana, 1957, t. I, p. 17.

⁶³¹ Cfr. *ibíd.*, t. I, pp. 21 y sig.

⁶³² *Ibíd.*, pp. 26-27.

⁶³³ *Ibíd.* t. I, p. 30.

⁶³⁴ *Ápud ibíd.*, t. I, p. 32.

⁶³⁵ *Ibíd.*, t. I, pp. 32-33.

⁶³⁶ *Ibíd.*, t. I, p. 33.

⁶³⁷ *Ibíd.*, t. I, p. 38.

⁶³⁸ *Ibíd.*, t. I, p. 67.

⁶³⁹ *Ibíd.*, t. I, pp. 145-146.

⁶⁴⁰ *Ibíd.*, t. I., p. 147.

⁶⁴¹ *Ibíd.*

⁶⁴² *Ibíd.*, t. I, p. 149.

⁶⁴³ Julián del Casal: *Prosa*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1979, t. I, p. 189.

⁶⁴⁴ *Ibíd.*, t. I, p. 195.

⁶⁴⁵ Cfr. *ibíd.*, t. I, p. 188.

⁶⁴⁶ A ello ha contribuido mucho el conjunto de trabajos emprendidos por jóvenes historiadores y sociólogos, por ejemplo, los trabajos de Abel Sierra Madero.

⁶⁴⁷ Julia Kristeva: *El lenguaje, ese desconocido*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1987, p. 4.

⁶⁴⁸ Cfr. Jacques Derrida: *De la gramatología*, Siglo XXI, México, 1998, pp. 37-57.

LUIS ÁLVAREZ ÁLVAREZ (Camagüey, 1951). Poeta, crítico literario e investigador cubano. Es Doctor en Ciencias (2001) y Doctor en Ciencias Filológicas (1989), ambos por la Universidad de La Habana, donde trabajó durante varios años. Distinguido con el Premio Nacional de Literatura (2017) y miembro de honor de la Fundación Nicolás Guillén (2019). En la actualidad se desempeña como Profesor Titular de la Universidad de Camagüey, y especialista en la Oficina del Historiador de la Ciudad de Camagüey.