

Azares de lo cubano



Azares de lo cubano

Lecturas al margen de la nación

Oscar J. Montero

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Stephanie Decante	Juan Carlos Quintero Herencia
Gabriel Giorgi	José Ramón Ruisánchez
Gustavo Guerrero	Julio Ramos
Francisco Morán	Enrico Mario Santí

© Oscar J. Montero, 2022

© Almenara, 2022

www.almenarapress.com

info@almenarapress.com

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-54-3

Imagen de cubierta: Sebastián Elizondo, *La Habana* (2019),
de la serie *El Corazon de la Isla*. Cortesía del artista.

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

Ya no quedan islas. Y, sin embargo, se siente
su deseo.

Albert Camus



Preámbulo cienfueguero	9
Introducción	II
Elegías osiánicas. Luisa Pérez de Zambrana	23
Cicatrices. Julián del Casal y Antonio Maceo	45
De niño yo vi. Rafael Serra.	67
Yo, en un rincón. José Martí	85
Epílogo	119
Bibliografía.	125
Agradecimientos.	133



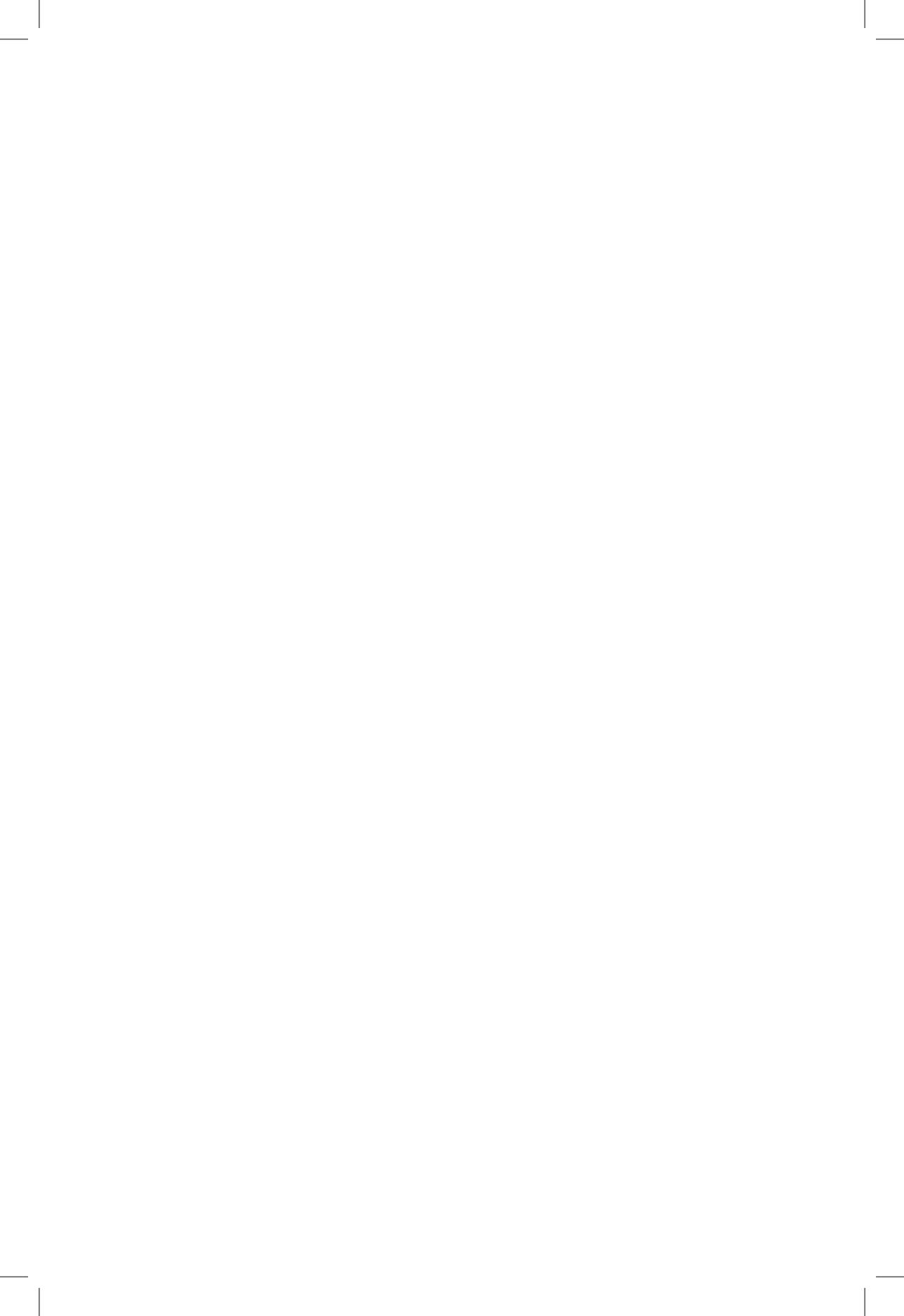
PREÁMBULO CIENFUEGUERO

Unos meses antes de la pandemia, caminaba por una calle desierta de Cienfuegos. Con su bahía abierta al sol, castillo con mazmorras caligrafiadas, elegante alameda y el tencén de mis sueños, fue la primera Meca de mis ansias pueblerinas. No vale la pena contar los años pasados entre aquellas visitas juveniles y la vuelta reciente, ni hablar de nostalgias y recuerdos: la cabeza vacía más bien y en el cuerpo como una sensación feliz.

Al doblar una esquina, vi sentado en los escalones frente a su casa a un viejo canoso y seco, el mentón casi apoyado en las rodillas, con algo de bobina inútil. Paso yo por delante y le grita a otro viejo en los escalones de al lado, figura especular vecina: «Oye, ¿tú eres maricón?». Seguí andando como si conmigo no fuera, pero sabiendo que lo era. Volvió el recuerdo de una semiótica añeja. Serían los zapatos o la forma de llevar la jaba. Lo mejor era no hacerle caso, pretender que no hablaba su lengua, pero imaginaba escenarios de venganza. Luego le tuve lástima. A la larga se ha convertido en efigie duradera.

Se rompió la tarde y en cada añico, la cicatriz de antiguos horrores. Décadas de cataclismos habían pasado, pero la injuria quedaba suspendida fuera del tiempo, encarnada en una gárgola inmortal. No logro el común olvido; eso vuelve como gangarria en el cementerio. Lo rubrico aquí como manifestación callejera de lo cubano, con el deseo de transformar el insulto en sesgo aprovechable, con ganas de borrarlo luego de que sirva de brújula desvencijada a lo que sigue. Tergiverso de la primera edición de *Lo cubano* (1958): que el libro venga a ser una sombra o huella de violencias pasadas, de exilio y de regreso, una recompensa que si no alcanza la comunión espiritual se complace con la pequeña aventura por las letras.

New York, 12 de febrero, 2022.



INTRODUCCIÓN

En 1958, la Universidad Central de Las Villas, fundada en Santa Clara en 1952, publicó *Lo cubano en la poesía*, recopilación de conferencias que de octubre a diciembre de 1957 había impartido Cintio Vitier en el Lyceum de La Habana, célebre institución cultural fundada por un grupo de mujeres en 1929 y clausurada en 1968 (Rexach 1986). Importa señalar el contexto original del libro y su sesgo subjetivo y poético: «un estudio lírico acerca de las relaciones de la poesía y la patria» (Vitier 1970: 9). Al comienzo del libro, Vitier afirma que «no hay una esencia inmóvil y preestablecida, nombrada *lo cubano*». Luego parece perseguir esencias que no reconocen los prejuicios que las sostienen. Pero si la imprecisión y vaguedad de «lo cubano» lastran sus argumentos centrales, esas mismas cualidades mantienen abierta una caja de resonancias donde quiero situar otros ecos más o menos pertinentes.

El libro de Vitier rinde más si se recuerda que no es un saber armado de argumentos lógicos sino una meditación lírica, con los consabidos altibajos de esa empresa. Por otra parte, no deja de mencionar aquellas zonas donde pelagra la virtud de lo cubano; al contrario, las señala para evadirlas, y así queda marcado el camino por donde transitarlas. En *Lo cubano*, lo que en 1957 era una «sombria frustración definitiva» se recompensa «al menos» con «voces como las de estos poetas que hemos comentado» (Vitier 1970: 584-585). La recompensa de esas voces ha tomado rutas diversas, el homenaje o el silencio, el ara o la celda y los exilios, dentro y fuera¹. En lo que sigue me detengo en cicatrices de «lo cubano» para pensarlas en este

¹ Me he orientado por Rojas 2006, «Cintio Vitier: Poesía y Poder» (228-243), Pérez Cino 2014, «Cuba: circunstancia y expectativas críticas» (45-121), y Díaz Infante 2005. Desorientado, cuando ha sido oportuno, por Ponte 2004.

otro siglo y para aprovecharlas como puntos de partida hacia otras reflexiones. Digo «poesía» *lato sensu*, verso, prosa y gesto, que complementa la palabra o que señala su insuficiencia. Pienso en Severo: «Escondese entre los decorados hasta que llegue el texto de salida» (Sarduy 1963: 30).

Según Vitier, «Un negro cubano típico se parece mucho más a un blanco cubano típico que a un negro del África. Entonces lo que los acerca y hermana es algo que no tiene que ver directamente con la raza. Es el hecho de estar los dos sumergidos en el fenómeno misterioso, imponderable, esencial y por lo tanto sin explicación válida, de *lo cubano*». Nicolás Guillén «no es el poeta negro o mulato, sino el poeta cubano tocando una cuerda que nos hace vibrar a todos. Esa cuerda es el *son* liberado de sus amarras ancestrales y telúricas. Nuestro son, «liberado» de sus raíces africanas, contrasta con lo que nos llega del Norte revuelto: «las vaharadas telúricas invasoras de la música norteamericana» (1970: 433-434; énfasis del original). Lo contrario de esa tierra prohibida, «zona sordamente africana, regresiva», es la zona del espíritu, donde se entroniza a Martí, purificado por el sacrificio; un Martí marmóreo, que «desposeído ya de la vida privada y oculto aún para la gloria histórica, no se reserva nada, no disfruta de nada suyo, no se pertenece a sí mismo»; entonces triunfa su «voz espiritual y trascendente» (Vitier 1970: 229-230)².

Con las representaciones de lo erótico ocurre otro destierro: «Si Martí encarna entre nosotros las nupcias del espíritu con la realidad, con la naturaleza y con la tierra misma, Julián del Casal significa todo lo contrario». Casal labora bajo el signo de la «fatal “impotencia” de su ser» (1970: 285). El erotismo «impotente», sin «nupcias» posibles, desterrado de «lo normal», es incapaz de alcanzar «la confianza en el misterio de la mediación», fundamento del cristianismo que Vitier considera imprescindible para producir una letra que sea «el reto

² «En la visión redentora y cristiana de Vitier, Martí aparece como vacío» (Risco 2008: 55).

sagrado de la realidad absoluta» (1970: 446). Después que «Martí asumió poesía y sacrificio en un solo acto, en una idéntica sustancia», suceden «los frustrados», cuyo precursor es Casal, no por su «obra suficiente» sino por «el *pathos* humano» (1970: 577). Luego vendrá el «desfiladero de amargas disonancias» de Virgilio Piñera, creador de un «[t]rópico de inocencia pervertida, *huis clos* insular radicalmente agnóstico, tierra sin infierno ni paraíso, en el sitio de la cultura se entronizan los rituales mágicos, y en lugar del conocimiento, el acto sexual» (1970: 481).

Vitier se refiere a «La isla en peso» de Piñera, antítesis de esencias nacionales, palabras confusas de un descifrador perverso capaz de decir: «No queremos potencias celestiales sino presencias terrestres, / que la tierra nos ampare, que nos ampare el deseo» (1968: 44). Sin embargo, Vitier reconoce que en el «*huis clos* insular» de Piñera también hay espacio para «Vida de Flora», donde «una desolada ternura nos detiene y sobrecoge» (1970: 481). «El reto sagrado de la realidad absoluta» tiene escenarios diversos; además hay retos que no son sagrados y realidades que no son absolutas. Como dijo Varona de Casal, lo que perturba de Piñera no es solo su letra; es el impacto que pueda tener en los demás. Los «grandes pies de Flora» reaparecen en la Cobra de Sarduy, que a la larga «[c]ayó en el determinismo ortopédico» (1974: 11).

Lo que desestabiliza el equilibrio de *Lo cubano*, lo que mancha su pureza, más que los vaivenes de la historia, es el cuerpo, su carne, el color de su piel, los vericuetos de sus deseos, precisamente porque el cuerpo es «telúrico», porque su sustancia misma contamina la zona del espíritu. Pero como ya dije, toda exclusión señala, y por esa ruta he tratado de orientar la lectura para afirmar la dignidad del cuerpo, sus dolores, sus marcas, su pasión tenaz y el valor de sus representaciones en cualquier artefacto humano que pretenda servir de guía, de modelo, de fuente de placer. En Lezama, dice Vitier, «la creación adquiere la distancia trasmutadora de un ceremonial» (1970: 447).

Amén, con tal de que no aparezca en el umbral un apagabroncas que diga, «este entra; aquella no», como en una discoteca del siglo pasado.

Si el Casal de *Lo cubano* anuncia a los «frustrados», en Luisa Pérez de Zambrana encuentra Vitier una esencia nacional «*sin hispanidad ni teluricidad: delicadeza en vilo*» (1970: 217; énfasis del original). Se pasa por alto la intensidad de su erotismo tanto en su encuentro con el esposo transformado en sombra como en su pasión por el mundo natural y en su entrega a la misma muerte. En *Lo cubano*, la «voz humilde» de Pérez, obediente y pudorosa, es «espontánea, intocada» (1970: 209). Libre de la ansiedad de la influencia, divorciada del ambiente cultural donde se formó y donde divulgó su obra, la Pérez de *Lo cubano* surge como Venus casta de la nada criolla. Sin embargo, la lectura de los poemas de Ossian, a quien Pérez dedica un poema señero, marca todas sus elegías, donde en escenarios brumosos se transforma la pena del duelo en rituales de gran dramatismo, donde el cuerpo querido devorado por la tierra llega a ser efigie adorada. Me acerco a las célebres «elegías familiares» de la poeta oriental, leyéndolas como «elegías osiánicas», descenso al trasmundo cuya única recompensa es el canto luctuoso. Me fijo en sus gestos teatrales, en una coreografía que transforma al ser querido muerto en imagen venerada.

En 1890, en una habitación del Hotel Inglaterra, Maceo se desnudó el torso para señalar y hacer la historia de sus cicatrices. El cuerpo enfermizo de Casal, el bardo decadente, estaba presente. Cada cicatriz sobre el cuerpo del guerrero marcó el inicio de un relato sobre el heroísmo en el campo de batalla, respaldado por la evidencia de esa huella en la carne, la misma carne morena que fue objeto de los prejuicios que enfrentó toda su vida. En la capital colonial, el cuerpo cicatrizado de Maceo fue la prueba de una realidad bélica muy distante de los espacios urbanos por donde andaba Casal: la redacción del periódico, el circo, la librería de la calle Obispo, las sombrías alamedas. Casal se llevó consigo la imagen fotográfica que le dedicó Maceo. Luego escribió un soneto sobre la visita del héroe

a La Habana. Antes de partir, se habrán dado la mano. De ese gesto parte el capítulo titulado «Cicatrices».

Un poema de Rafael Serra me ha sugerido el título del próximo: «De niño yo vi». Casi toda su obra gira en torno a la lucha por la ciudadanía en la «república posible» que podría haber sido Cuba después de la guerra de 1895. Tabaquero autodidacta, escritor de talento, defensor de la patria, prototipo del *honnête homme*, Serra parecía hecho a la medida para distinguirse en el papel de ciudadano. Sin embargo, como explica con elocuencia en su obra, el acceso pleno a esa distinción no lo permitía el ébano de su piel. Colaborador y amigo de Martí en Nueva York, Serra siguió la prédica de igualdad martiana y a la vez enfrentó las aporías horribles de un racismo inapelable, que tuvo como es harto sabido consecuencias catastróficas en los primeros años del siglo pasado y cuyo peso todavía nos agobia. Serra mantuvo una relación ambigua con su cuerpo. En su labor intelectual, se impone un sujeto confiado en sí mismo, capaz de alternar con cualquiera. A la vez tiende a borrarse, como para no comprometer su lucha antirracista con la presencia de un sujeto fuerte que perturbara a los custodios blancos de la ciudadanía. En cambio, en el poema «A Cuba» se permite un «yo» que evoca los horrores que presencié en la infancia. De la mirada de ese niño parten mis comentarios sobre Serra y su obra.

«Yo, en un rincón» se fija en las metamorfosis del sujeto martiano en su recorrido por la República Dominicana, Haití y el Oriente de Cuba, campaña militar y periplo existencial fundidos en la odisea de su diario. En lugar de alabar o juzgar las cualidades del Martí heroico, territorio harto transitado, me he detenido en sus encuentros con individuos que lo interpelan en una serie de diálogos que definen el sujeto fuerte del texto y su legado más valioso, un «yo» que sabe borrarse para que hablen los demás, que se desarma y se reconstituye a la luz de esos encuentros.

En la escuela primaria, aprendimos que Dos Ríos fue la meta del sacrificio de Martí para fundar nuestra nación y merecer los home-

najes que rendíamos a su busto en nuestro «rincón martiano». En el plinto poníamos flores; una niña endomingada recitaba versos. La tarea era aprenderse de memoria «Los dos príncipes», que me ponía triste pero a la vez fascinaba porque los caballos de palacio llevaban negro el penacho y el arnés, palabras nuevas. El alazán de mi abuelo llevaba montura y rienda nada más. En la lectura del *Diario* de Martí, he querido conservar algo del asombro y el placer de la lectura infantil. He vuelto sobre la ruta fijándome en un cuerpo que se nutre de todo lo que lo rodea y así crece, dejándonos no la efigie marmórea de una nación sino una ecología preciosa, centrada en el reconocimiento del hogar provisorio que es nuestro cuerpo, capaz de aprovechar los recursos fugaces de los sentidos para acercarse a una sabiduría fundada en el amor por nuestro entorno y por todos los organismos que lo habitan, dicho en palabras luminosas y cuando no, presente en toda ofrenda: cobija, vitualla, un libro, un jarro hervido en dulce.

Incluyo en esta introducción un aparte sobre el estudio de Díaz Quiñones *Cintio Vitier. La memoria integradora*; no solo porque bosqueja un contexto histórico y cultural donde situar estas notas sino también porque desde Puerto Rico, «la otra isla», imagino que puedo ver la mía. En su libro Díaz Quiñones recoge conversaciones con Vitier que tuvieron lugar en 1979 y 1980, precedidas de una síntesis lúcida de la obra de este. Díaz Quiñones recuerda sus primeras lecturas de la obra del cubano a finales de los años sesenta y principio de los setenta, en «el clima efervescente y polémico» (1987: 9) de aquellos años, que ha marcado de tan diversas maneras la política y la cultura de Puerto Rico. *Lo cubano en la poesía* tuvo para el lector boricua resonancia especial porque afinsa en la poesía la posibilidad de un conocimiento de lo nacional que lograra oponerse por un lado a políticas opresivas y, por el otro, a las manifestaciones más tóxicas de una modernidad avasalladora, indiferente cuando no hostil a cualquier valor autóctono que estorbara su empuje. Pero dondequiera que se logren, las diversas manifestaciones de una identidad nacional funcionan en tensión constante con exclusiones y lagunas

que perturban el relato armonioso de la nación. Se trata entonces de reconocer esa tensión y bregar con ella lo mejor posible, no de oponer en perenne y pírrica batalla una cosa con la otra. No se trata de convertir lo nacional en mole escultórica, única ara del homenaje oficial, expuesta a su vez a furias que la garabateen antes de derrumbarla. En su estudio de la obra de Vitier, Díaz Quiñones señala que «la esencia armónica» de la identidad nacional «minimiza las *diferencias* internas históricas, sociales y raciales» (1987: 29; énfasis del original). Al final de sus comentarios introductorios, repite estas aclaraciones, tan pertinentes hoy como cuando fueron escritas:

en efecto, en las revoluciones se traman nuevas relaciones de fuerza y de poder, que terminan por convertirse en el *orden*. Y la «casa» armónica de la nación, trazada en los textos e imágenes de la *ciudad letrada*, no siempre tiene lugar para todos en la *ciudad real*, ni admite fácilmente la integración real de la heterogeneidad y la diferencia de una sociedad plural y conflictiva. (1987: 73; énfasis del original)

La conversación se convirtió en polémica con los reparos de Vitier a *La memoria integradora* en sus dos cartas sobre el libro³. El título de Vitier a su respuesta, «Carta abierta», señala que no se trataba solo de un intercambio intelectual entre amigos sino de temas que en los ochenta del siglo pasado urgía ventilar públicamente.

En su respuesta a *La memoria integradora*, Vitier transforma las sugerencias de *La ciudad letrada*, que Díaz Quiñones adapta en su propio texto, en un dogma que se ve obligado a refutar. El ensayo de Ángel Rama, publicado póstumamente en 1984, recorre un territorio amplio y complejo, escenario de las reflexiones del ensayista, hombre ambulante agarrado a las letras que carga consigo. Se ventila

³ La primera carta de Vitier y la respuesta de Díaz Quiñones se publicaron en el suplemento «En Rojo» de *Claridad* (4-10 de diciembre, 1987). Cito de *Revista Contracorriente* (1995), donde Jorge Luis Arcos publicó los tres textos de «la polémica».

en sus páginas la tensión entre realidades históricas y los artefactos culturales que las han representado, produciendo tanto aciertos como distorsiones. No solo en la nación, en cualquier espacio humano se producen ambos, y en su manejo cada cual define su momento breve en el escenario. La tesis de Rama es «tan inaceptable como peligrosa», dice Vitier, porque propone que la historia es una ficción «de hechos en sí mismo caóticos, una “alegoría” o “utopía” mediante la cual se pretende “dar sentido” a lo que no lo tiene, a no ser el sentido del famoso parlamento de Macbeth, el del idiota». Según Vitier, «el pueblo» no es el idiota de Macbeth; al contrario, es quien forja la verdadera historia, pero queda al margen en «la ciudad letrada» de Rama, quimera fabricada por el poder de turno y por quienes lo sirvan. Si se producen alegorías y ficciones nacionales en otras latitudes, allá ellos, pero no puede ocurrir lo mismo en la Cuba revolucionaria. Decir que la «identidad nacional» es una «invención» de sus respectivos «letrados» es «hacerle un gran servicio al imperialismo», dice Vitier, y aunque Díaz Quiñones no comparta estos «dislates», debe «estar alerta», porque las propuestas tanto de Rama como de Octavio Paz también han servido de base al «exilio contrarrevolucionario» (1995: 107-110).

En la estructura profunda de este debate hay un ideario lingüístico de compleja urdimbre y consabida cepa que me limito solo a señalar. En sus dos cartas, Vitier considera que el signo es el reflejo de una realidad previa; es el pálido lugarteniente de verdades y esencias que no necesitan las comillas que les pone Díaz Quiñones y que «en [s]u ensayo juegan un papel distanciador» (1995: 108). En cambio, para Díaz Quiñones se significa a través de una red de sentidos cuyos conflictos, trampas y armonías cada cual maneja cuando atraviesa el bosque de símbolos de Baudelaire y sus «confusas palabras» (1961: 11). Esas confusas palabras y la necesidad de interpretarlas contrastan con la transparencia de la voz del «pueblo», que según Vitier, «sigue creando, con su trabajo, su sufrimiento y sus esperanzas luchadoras, la realidad y también la imagen a la que él [Martí] genialmente con-

tribuyó con su expresión y su conducta». «El pueblo», fundido con la imagen de Martí, aniquila «ese escepticismo, por no decir nihilismo, que se esconde con ingeniosas máscaras detrás de toda la “teoría de la modernidad”» (1995: 107-108). Me detendré en algunas, «la horrible máscara asiática» en el cuarto de Casal, las efigies de Pérez, la careta con que Serra cubre el rostro de un magnate negro, los «muñecos deformes» pintados en la pared de una casa que visita Martí. No esconden; representan.

En su respuesta a la carta de Vitier, publicada originalmente en *Claridad*, 10 de diciembre, 1987, Díaz Quiñones afirma que no ha planteado una polarización excluyente entre pueblo y discursos nacionales. Al contrario, ha querido «expresar el complejo proceso mediante el cual las tramas simbólicas van configurando las relaciones reales de poder, de clase, nación, raza o sexo». Un debate sobre las tensiones entre hegemonías políticas y producciones culturales, letras, danza, artes visuales etc., si quiere ir más allá de tautologías muertas, debe ser «un diálogo fructífero» (1995: 111). En 1987 ya hacía rato que era si no imposible sin duda contraproducente secundar cualquier relato de armonía nacional sin tener en cuenta la historia de las exclusiones que la han garantizado: patrones asimétricos de privilegios y opresiones. La bibliografía es vasta; baste detenerse en la indignación de Antonio Maceo frente al racismo de que fue objeto para reconocer que las grietas en la construcción «armoniosa» de la nación por la que dio la vida siempre han sido abismos.

Puede que un Estado abra espacios para ese diálogo y sus representaciones para mejor domarlo y luego integrarlo a sus propias fábulas; puede que en otro, se cierren esos lugares a punta de bayoneta. O puede que se hagan las dos cosas según sople el viento. En cualquier caso, son individuos, sujetos, no fichas en un tablero armonioso, quienes se encargan de que el diálogo sea orgánico y fructífero, y son cuerpos quienes hacen y dicen, y quienes disfrutan o sufren del resultado de sus actos. Lo que estorba el camino a cualquier diálogo es «la crispada polarización entre “amigos” y “enemigos”, “patriotas y

traidores”», dice Díaz Quiñones (1995: 112). En una segunda «carta abierta», del primero de enero de 1988, Vitier reitera su amistad por Díaz Quiñones, pero su intransigencia es la misma; vuelve sobre Rama y sus comentarios sobre Martí, que cualquiera que haya sido la intención del crítico uruguayo, dice Vitier, se prestan a «interpretaciones francamente contrarrevolucionarias» (1995: 115). Los apuntes que siguen son una nota al calce en este territorio de añejas crispaciones. Espero en cambio que sean más o menos fructíferos.

En el epílogo, regreso a las calles de Cruces, mi pueblo, a mitad de camino entre Cienfuegos y Santa Clara. Allí encuentro nuestra historia y el germen de una teoría que me oriente. Los nombres de las calles y paseos servían de punto de partida para las lecciones escolares: Calixto García, Maceo, Heredia, Flor Crombet, Marta Abreu, etcétera. Que yo recuerde, no se mencionaba la calle que llevaba el nombre del Dr. Juan J. González Camero, médico del pueblo a principios del siglo pasado, ciudadano distinguido de nuestra comarca. Conocí a su hijo, también médico; vivía frente al Prado con su hermana Consuelo, que recuerdo apoyada en el marco de la puerta, como pintada por Fidelio Ponce. De cierta manera que entonces no podía comprender, me sedujo la imagen de ese hombre sentado en su portal. Reconocí en la penumbra de su sala un espacio diferente, como un museo misterioso, aparte, pero abierto al Paseo del Prado. Luego he pensado con frecuencia sobre su situación peculiar en el pueblo. Se le respetaba por su labor médica a pesar de sus modales afeminados y del secreto abierto de su inversión, objetos ambos del cuchicheo pueblerino. En los nombres de las calles está buena parte de nuestra historia. El hijo, heredero del nombre del padre, figura en esa historia de manera oblicua; su posición privilegiada no dependía del nombre de la calle, pero, sentado en el portal, exigía el saludo de quien por allí pasara. Quien le enseñara la palma de la mano ya era cómplice, quiéralo o no. La sala de Juanito servía de consultorio, y también fue el primer teatro de la inversión que pude ver. De ese teatro, lugar donde uno mira, deduzco una teoría, maneras de ver y

organizar, espacio de un espectáculo al margen de los rituales de la nación. La memoria del doctor, sentado en la frontera de su portal, a la vez cauto y descarado, me ha servido de guía y con ella he querido abrir y cerrar estas notas.

