

ESNEDA C. CASTILLA LATKE

Jorge Zalamea: desde Lorca con amor y revolución*

A Zoila Rosa Valencia Mosquera

Son muchos los escritores que una parte del mundo ha pretendido silenciar, ignorar, ocultar; se ha reído de ellos, los ha insultado, los ha escupido, vejado, maltratado, asesinado; incluso ha intentado deshacerse del peligroso cadáver ocultándolo bajo la pútrida tierra por donde la historia oficial ha campeado, excavando hasta las profundidades de la infamia con sus escuálidas, estériles, inútiles manos, el hueco mortuorio a través de cuyas paredes termina filtrándose lo que ha sido de la vida de un hombre; siendo así que viene a emerger inevitablemente en la nítida superficie de un tiempo presente y consciente del significado del tiempo que le precedió, de aquellos que lo vivieron e incluso de aquellos que dieron su vida por las más nobles causas creyendo en futuros y mañanas aún por conquistar. Ciertamente es que hay incontables formas de aquietar los vitales impulsos, de adormecer las conciencias, de acallar la voz y la palabra, de aplacar las voluntades. Y todas son variantes homicidas, asesinatos con letra mayúscula (no siempre la sangre ni la parada cardíaca cercenan una vida, ni son las únicas fórmulas que pretendan la destrucción de todos los valores que aquella representa). Manos y voluntades asesinas y cómplices derramaron en el campo la sangre del poeta Federico García Lorca (1898-1936), el gran poeta andaluz, el gran poeta de los pueblos, el itinerante músico del verso y prestidigitador de la palabra. Aquellos autores untaron para siempre sus manos con el embrutecimiento del que hacían gala desde aquel verano fatídico de 1936. En 1969, treinta y tres años después, moría otro gran poeta y defensor infatigable de la voz libre que clama ante el mun-

* Ponencia leída en el V Coloquio Internacional de Música y Poesía Nicolás Guillén, *Me escoltan mis dos abuelos*, celebrado en La Habana en julio de 2006.

do, el bogotano Jorge Zalamea Borda (1905-1969). Nadie apretó gatillo alguno, nadie lo incendió en la hoguera, pero esa voz que fuera otrora enérgica y esperanzada, se fue apagando ante la sordera generalizada hasta retumbar tenuemente en la fría soledad de su muerte, soledad sonora criminal con la que la ignorancia y el miedo se recrean mientras comprueban satisfechas el último hálito que pone fin a la vida. Desde los sectores más conservadores y fascistas de sus respectivos países se les consideró a ambos una terrible amenaza para el presente y para el futuro urdidos, y frente a tal amenaza la muerte y el acabamiento cobran mil formas infames. Tuvieron, sin embargo, la oportunidad de conocerse y entablar una bella amistad cuando el sueño de la imaginación y la esperanza en el mañana los mantenía abandonados en grandes preocupaciones y en el trabajo intenso, frenético también como el correr de los años en la vida del joven Lorca.

Pero ralenticemos nosotros el paso y contemos con los precedentes históricos durante los primeros años de formación de Jorge Zalamea, equipaje esencial con el que viajaría a España andando el tiempo. Hemos de tener en cuenta que la Colombia en la que nació acababa de entrar en el siglo xx con la resaca de la sangrienta Guerra de los Mil Días. La sociedad del momento, señorial y monárquica como la española, conllevaba lo que se ha llamado una estética de la *dominación* y la *simulación*.¹ Se trataba de un Estado conservador anclado en el viejo lenguaje bipartidista, ultracatólico y reaccionario en el caso de unos; positivista y siguiendo las pautas francesas y norteamericanas en el caso de otros. La corrupción, la desatención ante las necesidades del pueblo, la dependencia de los intereses particulares de la clase latifundista en connivencia con la Iglesia y con los dictámenes del gobierno de los Estados Unidos, la falta de valores y de una identidad propia marcaban el ritmo desesperado de la historia colombiana de aquellos años.² Zalamea creció rodeado de

semejante ambiente asfixiante, donde no se atendía a las convulsiones que literaria, cultural y socialmente se estaban produciendo en otras partes de Latinoamérica con José Martí (1853-1895), Rubén Darío (1867-1916), José Enrique Rodó (1871-1917), o Leopoldo Lugones (1874-1938), como abanderados de la defensa de un arte que quiere ser independiente, buscando lo propio sin desdeñar de plano lo ajeno. Habría que esperar unos años para ver las respuestas ante semejante situación, pues la literatura y el arte oficiales apenas dejan respirar a ciertas corrientes de renovación y modernidad representadas en el colombiano José Asunción Silva (1865-1896), que intenta romper con el romanticismo y el clasicismo trasnochados e impuestos desde España. El 6 de junio de 1925, paralelamente a lo que viene ocurriendo en la no siempre felizmente llamada «Madre Patria», aparece por primera vez en Bogotá la revista *Los Nuevos*, con Felipe Lleras Camargo como director, seguido de un importante grupo de jóvenes escritores –al que se sumaría Jorge Zalamea– que se proponía precisamente, por un lado, luchar, desde el punto de vista cultural y artístico, contra aquel romanticismo y provincialismo cerril, ignorantes de los problemas que estaban sucediendo en el mundo; y por otro lado, reivindicar un Estado económicamente independiente y un sistema educativo moderno. Hay que decir que bajo la presidencia del liberal y reformista Alfonso López Pumarejo (1886-1959) sería nombrado Zalamea, en 1936, secretario general del Ministerio de Educación. Con todo, el lenguaje se pondrá al servicio de la manifestación de sus propuestas, descargándolo del adorno inútil y haciendo de las formas expresivas tradicionales un instrumento idóneo de comunicación y de transmisión poética de vivencias y anécdotas más personales y menos imaginarias. La experiencia con *Los Nuevos* fue crucial para el joven Zalamea, pues las semillas que alimentaron al grupo configuraron una parte importante de su ideario político, social y estético, que lo llevó a un fácil entendimiento con los principios promulgados por la generación de la República y la labor desempeñada durante el tiempo que esta duró. Tales semillas se encuentran en la influencia que dos personajes, pertenecientes a los llamados Panidas –encabezados por uno

1 Fabio Rodríguez Amaya: *Ideología y lenguaje en la obra narrativa de Jorge Zalamea*, Ímola, Universidad de Bolonia, 1995, p. 16.

2 *Ibíd.*, p. 19.

de los más importantes poetas del siglo xx en Latinoamérica y gran amigo de Jorge Zalamea, el medellinense León de Greiff (1895-1976)– ejercieron en el grupo: el caricaturista político Ricardo Rendón (1894-1931) y el gran cronista, mordaz y batallador de aquella época en Colombia, Luis Tejada (1898-1924). Estos dos importantes críticos de la sociedad ayudaron determinadamente a crear conciencia en el país de los problemas sociales y políticos que se estaban viviendo a finales de la década del año 10, y a demostrar cómo era posible a través de una particular estética hacer tambalear los cimientos del viejo poder hegemónico.

Es a partir de ello, de su formación, de su experiencia como escritor, periodista, político o diplomático, cuando conoce a Federico García Lorca –quien le dedicara el «Poema de la soleá», perteneciente al espléndido *Poema del cante jondo* (1921)– y comprende y asimila su magna labor en toda su dimensión. Con la visita que el escritor colombiano hace a Madrid en 1928, como consejero comercial de la legación colombiana, en plena explosión de un arte transgresor e innovador del que es artífice la generación republicana, encontró el verdadero caldo de cultivo de la modernidad en materia de cultura. Aquel grupo lo representaban, entre otros, los mejores poetas y escritores jóvenes –y alguno no tan joven– del momento, los más comprometidos y más emprendedores en el campo de la literatura, productores de un arte nuevo y único, alejados radicalmente de la estética romántica y sentimentalista agotada en los excesos expresivos; un arte donde cada una de las voces individuales, con la Residencia de Estudiantes como lugar de inolvidables y fructíferos encuentros y la *Revista de Occidente* o *Cruz y Raya* como instrumentos abiertos de expresión, se entrelazan en otra común. En el capítulo titulado «Viaje por la literatura de España», que forma parte del genial ensayo publicado en 1941, *La vida maravillosa de los libros*, Jorge Zalamea nos habla de lo que estaba ocurriendo alrededor de 1920 con la poesía española y la renovación en forma y en contenidos a la que aquella estaba siendo llamada. Las fórmulas y combinaciones diversas utilizadas y explotadas hasta la saciedad por los grandes poetas de antaño, se reconvierten en un

nuevo gesto, en un nuevo tono, en una nueva actitud que consigue propagarse a un grupo y contagiarlo. Los nuevos valores y principios son recogidos por la sociedad entera a raíz de los cambios que viene sufriendo. «Al reflejar el poeta en sus obras esta mutación universal de valores, crea automáticamente una nueva poesía»,³ nos dirá en una ocasión. Ciertamente vería en el genio de Federico García Lorca, intérprete de la voz y el clamor del pueblo, adalid del decir poético de raigambre árabe y andaluza, la máxima expresión de dicha poesía, representante indiscutible de una España donde lo culto, lo clásico, la edad dorada se conjugan con lo popular; lo mágico e imaginativo con lo real; la alegre vitalidad y la gracia con la tragedia profunda; y todo desde la imagen simbólica y la entraña genuina del ser andaluz. La comprensión cabal que del poeta español tenía el escritor colombiano sólo era posible en un hombre que observaba detenidamente el mundo que le rodeaba, e incluso cercaba, en sus infatigables intentos de hacerse eco del palpitar de su pueblo, el colombiano. Se dice de él que desde muy joven «se distingue entre sus compañeros de generación por el temperamento combativo, la lucidez analítica y la voluntad de servir a su país con las armas del intelecto y la cultura».⁴

Y es con esa actitud y ese sentir con los que viaja por tantas tierras del mundo, representando en numerosas ocasiones a su nación con diversos cargos diplomáticos, entre otros y además del mencionado que desempeñó en Madrid, el de miembro de la delegación colombiana ante las Naciones Unidas o el de secretario del Consejo Mundial de la Paz. Jorge Zalamea, no obstante, y antes de consolidar su larga carrera, ya había hecho sus primeras incursiones como actor de teatro y como autor dramático con la publicación en Costa Rica, en 1927, de su obra *El regreso de Eva*; otra razón, por tanto, que lo une a Lorca, quien fuera amante de la farándula, quien además de escribir poesía y cantarla, lle-

3 Jorge Zalamea: «La vida maravillosa de los libros» (Bogotá, Librería Siglo XX, 1941), *Literatura, política y arte*, selección de textos a cargo de J.G. Cobo Borda, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 240.

4 Fabio Rodríguez Amaya: Ob. cit. (en n. 1), p. 27.

garía a escribir bellos dramas como *Bodas de sangre* o *Yerma*, difundiendo por los pueblos de España el fruto de su trabajo como director y como autor. No es raro que Álvaro Mutis dijera de su amigo colombiano, al referirse a su experiencia inicial en una compañía hispanoamericana de comedias, que «debió ser definitiva en la determinación de su futuro destino»⁵. Destino, en cualquier caso, que no sólo lo llevaría a admirar el valor dramático de las obras de Lorca, sino también a reflejar en sus novelas, su poesía e incluso sus discursos literarios y políticos ante el público el valor dado a la palabra viva, a la palabra en acción, de tal manera que encontramos cierto tono épico, declamatorio, ceremonial en obras suyas como *El Gran Burundún Burundá ha muerto* (1952), donde el protagonismo que atribuye a la figura del dictador hispanoamericano, a quien ataca sin tregua, viene dado por un carácter que toca lo esperpéntico y por la exageración acertada, en su forma y en su fondo, de todo el aparato de actores-personajes que gira en torno al mundo represivo y represor del perfecto tirano. (Valga añadir, a manera de inciso, que en esa figura, en una suerte de simbiosis con lo europeo, no es extraño que se hayan visto características propias de ciertos dictadores, entre ellos el mismo Franco.)⁶

En relación con sus intervenciones en público, las coincidencias entre Zalamea y Lorca no pueden ser más evidentes cuando, por un lado, Mutis nos dice del primero que «la belleza de sus manos elocuentes y el timbre sonoro, lleno, profundo, cálido y varonil de su voz, se hicieron pronto más conocidos en Bogotá que sus dotes de escritor»,⁷ y cuando, por otro lado, el

propio Zalamea dice del segundo que «recita con un poder mímico y una fuerza expresiva desconcertantes. Es una especie de juglar que no se aviene con la letra impresa», pues considera el objeto poético como algo vivo al que se le debe poner voz.⁸

En efecto, el escritor colombiano nos explica que el cometido de Lorca era viajar por España para regresar contando lo visto y aprendido, «estudiando sus danzas, repitiendo sus canciones infantiles, anotando sus romances de ciego, sus papeles de aluluyas, embobándose con los títeres, conversando con los torerillos [...]».⁹ Y así resulta ser el planteamiento estético de quien dice estas palabras. El entendimiento, la influencia, la asimilación, la coincidencia entre uno y otro son evidentes, de tal manera que años después explicaría que la misión del poeta es dar testimonio: «Y queda, desde luego, el poeta vivo. El poeta debe salir a los caminos, a las plazas públicas, a las universidades, a las pequeñas ciudades y a las aldeas perdidas».¹⁰ Con la firme convicción en esta idea del oficio del poeta, había creado en 1959 el proyecto Poesía al aire libre, donde se asientan las bases de su estética, esto es, poesía viva y en libertad, expresada a través de la voz humana y a la espera de ser escuchada por el público; en definitiva, «para que el poeta sea más oído que leído».¹¹

El deseo de libertad de Lorca brotaba a través de todos sus poros, mas la vitalidad que rebosaba allá por donde pasaba, el genio de poeta que casi de forma mágica le traspasaba al hablar, al cantar, al recitar, al interpretar, se ahogaba las más de las veces en los

5 «Testimonios sobre Jorge Zalamea» (palabras para presentar, dentro de la serie *Voz Viva* de México, Universidad Autónoma de México, un disco con la voz de Jorge Zalamea editado en 1963), ob. cit. en n. 3, p. 845.

6 El gran Burundún «es fanático como Hitler, charlatán y megalómano como Mussolini; taimado y ladino como Franco; cruel como Trujillo; agorero y mojigato como García Moreno» (ver Alfredo Iriarte, ensayo crítico en Jorge Zalamea: *El gran Burundún Burundá ha muerto*, La Habana, Colecc. La Honda, Casa de las Américas, 1968, p. 188).

7 Álvaro Mutis: «Testimonios sobre Jorge Zalamea», ob. cit. en n. 3, p. 848.

8 Jorge Zalamea: Ob. cit. (en n. 3), p. 245. Cabe decir que Lorca establecía un fuerte nexo entre teatro y poesía, pues decía que esta se convierte en aquel cuando se sale del papel y se humaniza, *habla y grita, llora y se desespera*, convirtiéndose así en el verdadero drama (ver Federico García Lorca: *Obras completas III*, Madrid, Aguilar, 1987, p. 673).

9 Jorge Zalamea: Ídem.

10 Encuesta realizada a Jorge Zalamea en «El papel del intelectual en los movimientos de liberación nacional», *Casa de las Américas*, No. 35, marzo-abril de 1966, pp. 98-99.

11 Alfredo Iriarte: «Testimonios sobre Jorge Zalamea», ob. cit. en n. 3, p. 150.

silencios, en la medida de las formas, en la contención impuesta, en la quietud aprendida de su sentir más profundo y más humano.¹² En cualquier caso, en la época que le tocó vivir, ciertamente era más difícil expresar y manifestar abiertamente ciertas inquietudes, pensamientos, sentimientos, y no solamente los referidos a su condición sexual, a su condición de hombre *diferente* para la sociedad de la época (e incluso de ahora).¹³ El escritor, por suerte, encontraba muchas veces la forma de desahogar su sensibilidad ante sus amigos más íntimos, esa sensibilidad que muchos otros no entendían. Jorge Zalamea no sólo entabló una fructífera relación con Lorca por cuestiones artísticas, sino también por las experiencias personales que ambos estaban atravesando. El poeta andaluz sabía a quién escoger para compartir sus confidencias y es por ello por lo que encontramos en la correspondencia que mantuvieron después de que el escritor colombiano dejara España un grado de complicidad que Lorca sólo reservaba a unos pocos. Según la recopilación hecha en 1997 de dicha correspondencia por parte de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer,¹⁴ se conservan cinco hermosas cartas que Lorca dirigió a su amigo. La confidencia y la confesión de sus más profundas inquietudes y sentimientos son dos de sus rasgos esenciales («Te hablo de estas cosas, porque tú me lo pides»,¹⁵ le aclara en una ocasión tras describirle su estado de ánimo). Las opiniones, comentarios y disquisiciones en materia poética, como cabría esperar, alternan con la actitud particular que toma el granadino ante el bogotano, a quien advierte estar mostrando versos suyos inéditos, como los que se refieren a la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar»:

12 Esta actitud sería más acusada durante su «etapa aséptica», que como apunta Ian Gibson es la «etapa de contención, de disciplina, de límites y términos» (*Federico García Lorca, I. De Fuente Vaqueros a Nueva York, 1898-1929*, Barcelona, Grijalbo, 1985, p. 576).

13 Antonio Ferrera Comesaña: *Federico García Lorca. Vida, obra, muerte*, Sevilla-Bogotá, Muñoz Moya Editor, 1996, p. 172.

14 Federico García Lorca: *Epistolario completo*, Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (eds.), Madrid, Cátedra, 1997.

15 Ian Gibson: Ob. cit. (en n. 12), p. 559.

[...] Yo hablo siempre igual y esta carta lleva versos inéditos, sentimientos de amigo y de hombre que no quisiera divulgar. Quiero y retequiero mi intimidad. Si le temo a la *fama estúpida* es por esto precisamente. El hombre famoso tiene la amargura de llevar el pecho frío y traspasado por linternas sordas que dirigen sobre él *los otros* [...].¹⁶

Ya comentaba Vicente Aleixandre que no podía ignorar una de las personalidades de Federico que se debatían en su interior y que no le resultaba fácil o adecuado mostrar.¹⁷ Zalamea le tranquilizaría en una carta posterior, a pesar de estar pasando él también por un mal momento: «No temas nunca la exhibición de tus cartas. Te quiero y me quiero demasiado para jugar a los manuscritos famosos».¹⁸ Es importante señalar, por otra parte, un dato significativo que tiene que ver con esa admiración que Zalamea sentía por su amigo, y es que en esas cartas deja tan claro que experimenta una especial atracción por la actividad poética que se está fraguando en España, por ese arte nuevo, que se plantea convenir con el deseo de Lorca de verlo en Granada («¿Tú no vienes a Granada? ¡Ven!»,¹⁹ le propone más de una vez). A eso habría que añadir la difícil situación personal por la que estaba pasando y la crisis artística, el cúmulo de dudas y el estado de confusión que le asolaban por aquellos años y de los que no sabía cómo salir. Le contestará en otra carta: «¿Debo ir a Granada? Siento que lo necesito. Me has mostrado un camino nuevo y sería estúpido (e inútil) no seguirlo».²⁰ Finalmente, Zalamea no llegó a ir a Granada, y además tuvo que esperar todavía unos años para salir de aquella crisis espiritual y artística, cuando a través del conocimiento

16 Federico García Lorca: Ob. cit. (en n. 14), p. 577.

17 «[...] Pero yo gusto a veces de evocar a solas otro Federico, una imagen suya que no todos han visto: al noble Federico de la tristeza, al hombre de la soledad y pasión que en el vértigo de su vida de triunfo difícilmente podía adivinarse [...]». (Ver Antonio Ferrera Comesaña: Ob. cit. [en n. 13], p. 174.)

18 Ian Gibson: Ob. cit. (en n. 12), p. 558.

19 Federico García Lorca: Ob. cit. (en n. 14), p. 578.

20 Ian Gibson: Ob. cit. (en n. 12), p. 558.

de la obra poética del Nobel francés Saint John-Perse, de quien se ha dicho fue uno de los mejores traductores en lengua castellana, no sólo comprueba con mayor profundidad y convicción la existencia del código secreto de la música en el verso y en la palabra, los mensajes traídos a la imaginación y los grandes cuestionamientos que asaltan a la razón, sino además y sobre todo descubre la verdadera causa de su oficio como traductor, aquella que tiene que ver con la parte más emocional, la más próxima al corazón, de tal manera que la obra poética se convierte en *confidente*.²¹

Antes de que Zalamea llegara a encontrar explicación y solución al conflicto artístico que experimentaba, Lorca le había anunciado en otra de sus cartas la *actividad poética de fábrica* en la que se veía sumido y a la que denominaba una poesía *evadida* de la realidad. Hablamos, naturalmente, de su vena surrealista, pero ni con esa fórmula ni lógica poéticas consistentes en *abrirse las venas*, sin frenos ni límites, como señala el poeta, logra salir de los conflictos sentimentales o personales que como a su amigo lo atormentan.²² No obstante, Federico García Lorca insistirá en esas cartas explicándole que a pesar del tormento y la angustia hay que evitar dejar que tal sentir aflore en la poesía; le aconsejará: «¡Que estés alegre! Hay necesidad de ser alegre, el deber de ser alegre. Te lo digo yo, que estoy pasando uno de los momentos más tristes y desagradables de mi vida».²³ La alegría o al menos la solución a su problema, como ya se dijo, la encontraría con el descubrimiento de la obra poética de Saint John-Perse durante su oficio como traductor. Curiosamente, es en Madrid donde se familiariza con esta labor al conocer al escritor y crítico republicano español (aunque nacido en Cuba) Ricardo Baeza (1890-1956). Oficio que desarrollará fuera de España y al que dignificará por el importante valor cultural que implica. Valga decir que ni en Colombia ni en muchas otras partes se conocía el papel de las vanguardias, ni la producción artística de

los grandes escritores. El profesor Fabio Rodríguez Amaya nos explica lo siguiente:

[...] casi nadie, por entonces, ha leído a Juan Ramón Jiménez, a Ortega y Gasset, a Unamuno, a Neruda, a Vallejo, a García Lorca, a Altolaguirre, a Alexandre, a Guillén y a todo el grupo del 27 español y, con retardo, llegan las antologías de Gerardo Diego y Federico de Onís [...].²⁴

La preocupación de Jorge Zalamea ante tal situación de desconocimiento y ante tanta precariedad cultural, propiciada por el conservadurismo y la censura oficial, le lleva a advertir la necesidad urgente que tienen los pueblos de acceder a la lectura y comprensión de las obras de escritores de otras lenguas, «en el afán de demostrar que la cultura ante todo no es propiedad privada o limitada a una pequeña casta, sino que representa la memoria y el patrimonio de toda la humanidad».²⁵ Hay que recordar que trabajó activamente con el presidente liberal Alfonso López Pumarejo durante sus dos períodos de mandato (1934-1938 y 1942-1945). Con él compartía la idea de renovar la educación en Colombia, estancada en el mantenimiento de valores caducos que impedían el desarrollo cultural del país. Como ya se dijo en otro momento, fue nombrado secretario general del Ministerio de Educación de Colombia, justo en el año en que se inicia la Guerra Civil en España con el asesinato de su amigo Federico García Lorca y con la pretensión de poner fin a la batalla cultural y educativa que se venía practicando también en el país desde la formación del grupo llamado del 27 y durante la República, en ese afán de contrarrestar el analfabetismo tenaz en el que se estaba con Alfonso XIII y el general Primo de Rivera. Aunque ya no estuviera en España, el poeta y traductor colombiano seguiría los acontecimientos que se iban sucediendo allá, a la vez que nunca dejaría de traducir las obras de grandes escritores como Sartre, Valéry o Faulkner, además del ya mencionado Saint John-Perse. La idea que tiene de la

21 Jorge Zalamea: «La consolación poética», ob. cit. en n. 3, p. 338.

22 Ian Gibson: Ob. cit. (en n. 12), p. 573.

23 Federico García Lorca: Ob. cit. (en n. 14), p. 588.

24 Fabio Rodríguez Amaya: Ob. cit. (en n. 1), p. 35.

25 *Ibíd.*, p. 36.

función y responsabilidad social que implica el oficio de traductor lo llevará a escribir *La poesía ignorada y olvidada*, libro por el cual recibiría en La Habana en 1965, cuatro años antes de su muerte, el Premio Literario Casa de las Américas. Se trata de un hermoso ensayo que es una expedición por la poesía (traducida al castellano) que nunca figura en los libros de historia de la literatura, en esa idea de que aquellas tierras cuya cultura puede resultar todavía lejana no pueden quedar en el anonimato, no pueden ser ignoradas, puesto que *en poesía no existen pueblos subdesarrollados* y esta ha de darse a conocer a través de la traducción más precisa. ¿Por qué si no Lorca sale a los campos y aldeas de toda España a recoger los cantos y romances de los pueblos?, ¿por qué escapa de ateneos y bibliotecas y se va por los caminos para escuchar aquello que la tierra reclama?, ¿por qué no se queda y entretiene únicamente en la clásica poesía, en el verso culto, en la palabra acharolada?, ¿por qué respeta y se preocupa por la palabra llana, la alegría y el dolor humildes del canto, la belleza de su verso, el llanto musical de su frustración o su esperanza?, ¿por qué le da voz a tanta gente anónima? En estas preguntas encontraríamos la explicación al desarrollo innato de la poesía de los pueblos de la que habla el autor colombiano, ya que la gente de cada parte ignorada y olvidada del mundo merece ser escuchada y conocida a través de sus particulares formas de expresión, pues es con ellas y con su difusión como se le otorga esa parcela de libertad que le urge conquistar. En el prólogo a la obra dramática, interesantísima desde el punto de vista histórico, *Destino del unicornio. Muerte de Federico García Lorca* (2001), del colombiano Enrique Vargas Ramírez (1925), el periodista Alberto Zalamea (hijo de Jorge Zalamea) alude a la importancia de este hecho cuando se pretende acabar con la poesía y silenciar a quienes la representan o simbolizan:

Para el mundo romano-hispánico la ejecución de Lorca –como se le llamó desde entonces en todos los países latinos– fue una fecha crucial, aterrador, augural, en la que se conjuraron todas las fuerzas del mal contra el bien, la belleza y la poesía. Un

poeta entre los más grandes, sacrificado en el ara gigantesca de la estupidez animal.²⁶

Ciertamente con su muerte, como todos sabemos, se pretendía acabar con la inteligencia, el desarrollo y la libertad que exigía el pueblo español, ignorado y olvidado como muchos otros desde tiempo inmemorial. No hubo ocasión por parte de Jorge Zalamea para convencer a Federico García Lorca de que saliera de Granada rumbo a Colombia, como le propuso de forma urgente. La situación de peligrosidad que se cernía sobre el futuro de España vendría a coincidir con la violencia partidista en la tierra del colombiano y con el holocausto que tendría lugar años después, cuando este, tras terminar López Pumarejo su segundo mandato, vuelve a Colombia en 1948 después de su último encargo como miembro de la delegación colombiana ante las Naciones Unidas. En Colombia será presa del acontecer político con la dictadura civil de Mariano Ospina Pérez, que duró de 1946 a 1950, viéndose obligado a intervenir a raíz del asesinato en abril de 1948 del líder de la Unión Nacional Izquierdista Revolucionaria, Jorge Eliécer Gaitán, defensor de las reformas liberales y de la secularización del Estado. Su intervención desde la Radio Nacional y como miembro de la Junta Revolucionaria de Gobierno, intentando orientar a las muchedumbres que se lanzaron a la calle en protesta por el crimen, le valió la cárcel y ser acusado y procesado por animar al desorden popular. La oleada de violencia que se produjo en todo el país, el «bogotazo», no era otra cosa que la manifestación más desgarrada de todo un pueblo que había puesto sus esperanzas en la figura de un hombre que podía impedir la intromisión del fascismo en el país. Efectivamente, la situación que vivía Colombia en aquellos años no estaba en nada desligada de lo que ocurría en el contexto internacional, y el paralelismo con el caso español que dio fin a la Segunda República Española responde a los mismos intereses que desde las fuerzas dirigentes imperialistas y totalitaristas pretenden el acabamiento de los regímenes democráticos o de aquello que se le parezca.

26 Enrique Vargas Ramírez: *Destino del unicornio. Muerte de Federico García Lorca*, Bogotá, Villegas Editores, 2001, p. 15.

En este contexto Jorge Zalamea publicaría la revista *Crítica* como bofetada intelectual en Colombia a la dictadura conservadora, con obras y autores hasta el momento desconocidos, muchos de ellos traducidos al español, y la toma de posición combativa contra la violación de derechos. Pronto fue censurada y la revista se cerró. Publicaría posteriormente, como ya se dijo, *El gran Burundún Burundá ha muerto*, contra las dictaduras fascistas. Realizará, en fin, varios viajes, entre otros aquellos en los que mantuvo importantes relaciones culturales entre su país y las repúblicas socialistas; escribirá una obra en defensa de la Revolución de Cuba, *Antecedentes históricos de la Revolución Cubana*; y es precisamente en este país, en 1962 y con una tirada de veinte mil ejemplares, donde sale a la luz su libro *Cuba, oprimida y liberada*. Por otra parte, la revista *Casa de las Américas* adelantaría un fragmento de su extenso poema póstumo *Cantata del Che*.²⁷ Dada su continua defensa de la paz en oposición a la injusticia, la violencia y la guerra, recibe en 1968 el Premio Lenin de la paz. Zalamea era plenamente consciente de la utilidad que para los hombres del siglo xx había supuesto la presencia y la cercanía de la muerte. Nos dirá:

[...] hemos tenido el tenebroso privilegio de asistir a dos guerras mundiales, a la guerra civil de España, a los genocidios hitlerianos, a la destrucción de Hiroshima y Nagasaki por la bomba atómica, a la abominable guerra del Vietnam [...].

27 Ver revista *Casa de las Américas*, No. 51-52, noviembre-febrero de 1968-1969, pp. 39-43.

Porque la utilidad de todo ello se encuentra en cómo estas guerras han salpicado al resto del mundo y cómo los poetas nos han dado el cruel testimonio de todo un siglo.²⁸ El mismo Jorge Zalamea lo hizo con su labor impagable, convirtiéndose en vocero de los pueblos, contribuyendo con su magna obra y su intachable acción a no permitir que otros grandes poetas cayeran en el olvido, recordando a su compañero Federico García Lorca como poeta único y como hombre ejemplar, cuya obra se extiende a todas partes en sucesivas traducciones y se hace eco de los hombres que aman la cultura y la libertad sobre todas las cosas. Los valores que su figura representó y la repercusión que esta tuvo dentro y fuera de España fueron la causa tanto de que el escritor colombiano y muchos amigos se sintieran en deuda con él, como –por el contrario– el motivo de que hubiera quien quisiera acabar con su vida, ya que según sus propias palabras, «le asesinaron entre la sombra por razones políticas».²⁹ No siendo suficiente con ello, la figura de Zalamea y sus trabajos literarios han querido ser silenciados y olvidados por razones políticas también, por la denuncia incansable de la violencia desatada dentro y fuera del propio país. A pesar de ello luchó hasta su muerte, consciente de que este tiempo, como decía, desde todos los puntos de vista «es de revolución», pues al artista le corresponde «tratar de participar en la mudanza de la sociedad de manera más eficaz, constante, valerosa y verdadera».³⁰ **C**

28 Jorge Zalamea: *Erótica y poética del siglo xx*, Santiago de Cali, Ediciones Universidad del Valle, 1992, p. 95.

29 Jorge Zalamea: Ob. cit. en n. 3, p. 248.

30 Encuesta realizada a Jorge Zalamea: Ob. cit. (en n. 10), p. 98.

RAFAEL ACOSTA DE ARRIBA

Octavio Paz y la crítica de arte, un lugar de encuentro para el pensamiento

Cualquier cosa es dudosa. Es empujar la idea de la duda de Descartes a un punto mucho más lejos al que lo llevaron en la escuela cartesiana: la duda en mí mismo, la duda en todo.

MARCEL DUCHAMP

Desde sus iniciales escritos recogidos en una compilación bajo el título de *Primeras letras*,¹ el mexicano Octavio Paz abordó temas y conceptos sobre el arte demostrativos de una real preocupación sobre el particular. Contaba entonces con veintiún años de edad y ya escribía ideas como estas: «El arte no es un reflejo de la vida. Tampoco es una profundización de la vida, una visión más pura y más limpia. Es algo más: limita el acontecer, extrae del fluir de la vida unos cuantos minutos palpitantes y los inmoviliza, sin matarlos».

Y, «El arte opera con la vida real como Dios con el tiempo. No sólo da unidad a la vida dispersa, abandonada a su propio fluir o a los estrechos cauces en que el hombre la encierra [...]».

Como se podrá advertir son ideas primaverales abriéndose camino en una juventud temprana plena de vísperas y vislumbres. Esos párrafos, tomados de un cuaderno de apuntes que tituló *Vigilias, diario de un soñador*² y que llevó intermitentemente durante seis años (1935-1941), mostraban ya las vertientes principales en las que discurriría su obra literaria futura: la poesía y el ensayo.

Por esos mismos días escribió un texto breve, «Ética del artista»,³ en el que se refirió a cuestiones relativas a los artistas dividiéndolos en dos

1 Octavio Paz: *Primeras letras*, Barcelona, Colecc. Biblioteca Breve, Seix Barral, 1990.

2 O.P.: «Vigilias: diario de un soñador», ob. cit., pp. 63-109.

3 O.P.: «Ética del artista», ob. cit. (en n. 1), pp. 113-117.

grupos: los que hacen lo que él denominó arte puro, y el otro bando, que realiza arte doctrinario, religioso o político, es decir, en funciones y con motivos extrartísticos. Lo más interesante de este escrito es que ya se advierten lecturas de Kant, Nietzsche, Cocteau, Plotino, Waldo Frank, Paul Ludwig y Drieu de La Rochelle, autores que van conformando un sedimento cultural que con los años alcanzará una erudición como pocas en el universo intelectual latinoamericano y mundial del pasado siglo.

Por primera vez en este texto se refiere al surrealismo, movimiento espiritual y artístico que más tarde tendrá una fuerte influencia en su poesía, y al que se incorporará tardíamente en su segunda estancia europea. Siguiendo este rastro, nos encontramos un breve apunte sobre su coterráneo Juan Soriano,⁴ años después, por 1941, en su primer acercamiento puntual a un creador de las bellas artes. En él se advierte incipientemente lo que será uno de los rasgos de su acercamiento al arte, al tratar de encontrar desde la prosa poética la esencia de una obra, el núcleo germinativo de la estética de un creador.

Con el pasar de los años y arribando a la madurez, la mirada inquieta de Paz se detiene en zonas, etapas y creadores tanto mexicanos como de otras latitudes que conforman, con su estilo peculiar, una forma de recrear el hecho artístico denominado por algunos «crítica poética» y que ha tenido precisamente en Octavio Paz a un emblemático representante.

La producción escrita de Paz sobre arte es vasta y ocupa detrás de su poesía, la crítica literaria y los trabajos políticos, un lugar preferencial. Solamente sobre arte mexicano se armó un volumen de quinientas páginas titulado *Los privilegios de la vista*,⁵ y en el que los ensayos y artículos se dividen en «Arte precolombino», «Arte moderno», «Pintura mural», «Arte contemporáneo» y una sección dedicada exclusivamente a Rufino Tamayo, uno de los creadores que más ha concitado la atención de Paz. Por las páginas de este libro se despliegan mira-

das luminosas sobre los más importantes creadores mexicanos: José Guadalupe Posada, Luis Barragán, Alvar Carrillo Gil, Pedro Coronel, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, de nuevo Juan Soriano y otros más, conformando un amplio diapason del arte moderno de su país. Más adelante escribió numerosos textos sobre creadores de otros países como Remedios Varo, Wolfgang Paalen, Picasso, Monet, Miró, Matta y otros.

Otro de los artistas que ha sido objeto de extensos y vigorosos juicios de Paz es Marcel Duchamp, a quien dedicó el volumen *Apariencia desnuda*,⁶ publicado a la edad de sesenta años, aunque recogía textos anteriores debidos también ya a su madurez. Sobre el vínculo Paz-Duchamp volveré más adelante: lo amerita no sólo la importancia capital de la obra del francés en el arte contemporáneo, sino el papel que ocupa en la crítica poética de arte de Octavio Paz.

Una primera precisión para ir dibujando el talante de dicha crítica, el modo de pensar de Paz, lo encontramos en su correspondencia con el poeta y ensayista catalán Pere Gimferrer cuando le dice, refiriéndose al escritor mexicano Alberto Ruy Sánchez, a quien concibe idóneo para escribir una determinada reseña: «[...] sus preferencias literarias no están muy lejos de las tuyas. La simpatía es una condición de la crítica. Sin ella no puede haber ni comprensión de la obra ni juicio sobre ella».⁷

Probablemente sea el prestigioso crítico de arte argentino Damián Bayón quien haya elaborado uno de los acercamientos más acabados sobre la crítica artística de Paz. En dos trabajos de corte ensayístico breve, Bayón caracteriza la trayectoria crítica de un crítico que no es ni teórico ni historiador de arte. En el primero, «Octavio Paz: una visión del mundo a través del arte»,⁸ califica al mexicano como una excepción en las letras latinoamericanas, reconoce que su crítica se realiza sólo bajo

4 O.P.: «Juan Soriano», ob. cit. (en n. 1), pp. 199-200.

5 *México en la obra de Octavio Paz*, 3 vols., *Los privilegios de la vista. Arte de México*, vol. III, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1987.

6 O.P.: *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México, D.F., Ediciones Era, 1979.

7 O.P.: *Memorias y palabras: cartas a Pere Gimferrer, 1966-1997*, Barcelona, Colecc. Biblioteca Breve, Seix Barral, 1999.

8 Damián Bayón: «Octavio Paz: Una visión del mundo a través del arte», *Pensar con los ojos*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1993.

inspiración del objeto de la mirada, creando, de esta forma, «una meditación que no se contenta con sólo ser paralela de la realidad visual, sino que con mayor ambición se propone crear su propia realidad verbal». Considera Bayón que Paz ha abordado el arte oriental también con gran familiaridad lo cual se explica por las profundas investigaciones que realizó durante décadas sobre culturas artísticas y filosóficas como la de la India y Japón, países en los que estuvo radicado como diplomático. Bayón llama *magia simpática* a la forma en que Paz se asoma a las manifestaciones artísticas precolombinas, a sus objetos e iconos y a la vida plena de animismo que sustentó a los pobladores oriundos del Continente. Como de soslayo, el argentino señala dos fórmulas recurrentes en la ensayística paciana que también han sido marcadas por otros escritores (Monsiváis uno de ellos): me refiero al repetido uso de generalizaciones y cierta manía clasificatoria que no son sólo detectables en sus escritos sobre arte sino también en los de temas literarios y políticos. Otro de los elementos característicos que señala Bayón sobre la fórmula paciana es la constante contextualización de obras y autores, lo que ve plasmado de modo ejemplar en su acucioso análisis sobre el muralismo mexicano y sus connotaciones políticas y nacionalistas.

Una comparación de Paz con André Malraux y Elie Faure pone más sal a este primer ensayo de Bayón lleno de iluminaciones sobre la crítica poética del mexicano, la que denomina *literatura de arte de Paz*. En ambos paralelismos ve la capacidad de los tres autores de revivir artistas, momentos y obras con «una prosa tan refinada y exacta que debe haber llevado a infinidad de espíritus sensibles, primero al descubrimiento y más tarde a la conversión de ese puro lenguaje plástico».

Donde Bayón no coincide para nada y toma distancia con Paz es en la defensa apasionada que este hace de Duchamp, pues para el argentino el artista francés merece admiración mayormente como «agitador». De ahí que a este importante libro de Paz, *Apariencia desnuda*, sólo le vea valores en el plano de la polémica, otro de «sus proteicos aspectos» como escritor de arte, aunque a la vez señale como defecto cierto «autoritarismo» en las sentencias y juicios expresados en el volumen.

En cuanto al segundo ensayo, «Los privilegios de la vista», de Octavio Paz,⁹ Bayón no aporta mucho más a la exégesis de la crítica de arte del mexicano; sin embargo, anoto tres cuestiones que me llaman la atención en este texto. En primer lugar, me sorprende que Bayón haya pasado por alto la evidente influencia que tuvo la crítica artística de Charles Baudelaire en Paz, algo reconocido por el propio Paz en una o dos ocasiones. En segundo término, coincido con él en que el mexicano cuando se adentra en los predios del arte contemporáneo

se siente más inseguro en el tembladeral de lo que se está haciendo en el momento que escribe, y añora tal vez el terreno de lo pretérito sobre el que tenemos una perspectiva histórica ya intachablemente trabajada.

Y, por último, coincido también en el valor premonitorio de las páginas que Paz le dedica a los nefastos efectos del mercado en las artes contemporáneas: «El verdadero amo se llama mercado. No tiene rostro y su marca o tatuaje es el precio», acierta Paz.

Otra aproximación al sistema crítico del mexicano, si es que así puede catalogarse, es el ensayo «Los caminos de la crítica poética de arte en Latinoamérica»,¹⁰ de su coterráneo el artista plástico Pablo Helguera, quien evidencia una seria investigación sobre el tema que nos ocupa y cuyos referentes son mucho más actuales que los utilizados por Bayón década y media atrás.

Un primer valor de este acercamiento es el de poner sobre el tapete la tradición previa a Paz que se ofrece como sustrato intelectual a su tentativa crítica. Helguera dice, a mi juicio con toda razón:

La crítica de arte en Latinoamérica ha tenido un desarrollo peculiar y casi único en relación con el resto del mundo. En general su crecimiento ha sido

⁹ *Los privilegios de la vista*, ob. cit. (en n. 5).

¹⁰ Pablo Helguera: «Los caminos de la crítica poética de arte en Latinoamérica», Boletín digital *Arte al Día*, Nos. 80 y 81, Consejo Nacional de las Artes Plásticas, CNAP: www.cnap.cu

desigual: muchas veces prolífico, pero otras incipiente, y esto quizá en los momentos más esenciales. Esta carencia de continuidad se puede explicar relativamente si analizamos el complejo papel que ha jugado el medio literario en relación con el visual, en cuanto a que lo ha interpretado, apoyado, utilizado como inspiración, y eventualmente marcado una brecha de separación que hoy es más clara que nunca. Mientras que en otros países estudiar la relación entre el mundo literario y el visual no tendría demasiado interés, en Latinoamérica es vital siendo que los escritores fueron una fuerza primordial en la construcción de los modelos de soporte de la cultura.

Helguera señala cómo en nuestro Continente, desde la pregnancia intelectual de Ortega y Gasset, pasando por las obras clave de Samuel Ramos, Vasconcelos, Leopoldo Zea, José Juan Tablada y Alfonso Reyes en México, y de otros escritores sustanciales para conformar un cosmos identitario, como Huidobro en Chile y Oswald de Andrade en Brasil, «fueron los escritores los que articularon en el siglo xx los manifiestos de modernidad y que defendieron y apoyaron a los artistas visuales para emprender sus obras». De manera que desde *La deshumanización del arte*, de 1925, de Ortega y Gasset, a pesar del eurocentrismo inmanente de sus tesis, la necesaria relación entre el pensador y el artista visual queda desplegada para consumo, enriquecimiento y continuidad por los autores de estas tierras. Ortega, cita Helguera, escribió:

El expresionismo, el cubismo, etcétera, han sido, en seria medida, intentos de verificar esta resolución en la dirección radical del arte. De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos.

Cuando analizo un bellissimo opúsculo dedicado por Octavio Paz a Rodolfo Bresdin, grabador francés del siglo xix, hombre apoyado y estimulado por Baudelaire, aunque sin mucha fortuna entre los medios artísticos parisinos de entonces, advierto las similitudes de enfo-

ques con la labor iniciática de Ortega. Veamos. Dice Paz: «Bresdin pertenecía a la misma familia espiritual de los poetas y pintores simbolistas, es decir, a ese linaje de artistas que comparten el secreto de saber mirar no el exterior sino hacia dentro».¹¹ Son miradas coincidentes.

Desde luego, entre el libro de 1925 de Ortega y Gasset y este texto de 1984 de Octavio Paz hay seis décadas de diferencia en las que el poeta mexicano había desarrollado una obra de indudable audacia intelectual, y en la cual se inscribe la propia crítica del pensador madrileño. Pero hago la precisión para subrayar el sesgo de las continuidades en el pensamiento de este hemisferio, también muy bien descrito por José Gaos, que devela las fuentes y los orígenes entre los que Ortega y Gasset es esencial.

Para Helguera, la siguiente etapa crítica la marcó la influencia del surrealismo en México. Es conocida la presencia de André Breton en el país, así como la de creadores de la talla de Antonin Artaud, Remedios Varo y Luis Buñuel quienes «ayudaron a establecer el territorio del subconsciente como un campo común donde las literaturas y las artes visuales no se pueden desligar entre sí y donde la metáfora visual se convierte en la moneda de cambio».

A juicio del ensayista, los escritos sobre artes visuales de este momento en Latinoamérica se podrían agrupar en tres modalidades. A saber: el ensayo histórico-biográfico,

[a] veces de naturaleza crítica y semiliteraria, pero por lo general enfocado a la agenda nacionalista o al pasado [ejemplos son Luis Cardoza y Aragón, José Moreno Villa, posteriormente Paul Westheim]; la interpretación poética [aún practicada por muchos escritores], y la narrativa monumental o ensayo de gran aliento.

Cabe decir aquí que uno de los libros principales en esta última vertiente es *El laberinto de la soledad*, de 1950, del propio Paz, profunda e inteligente inmersión en

11 Octavio Paz: *Al paso*, Barcelona, Colecc. Biblioteca Breve, Seix Barral, 1992.

la historia cultural de México, en sus mitos, idiosincrasia e identidades, escrito con una prosa poética que lejos de añejarse o perder su vigor, lo cobra cada vez más.

Un punto de discrepancia, quizá el único, que sostengo con el ensayo de Helguera es su desconocimiento de la obra sobre artes visuales de Alejo Carpentier y José Lezama Lima, carencia que salta a la vista en medio de una investigación a todas luces acuciosa y exhaustiva. Aprovecho para caracterizar, de pasada, a estos dos grandes escritores en cuanto su abordaje de las artes.

Carpentier desplegó casi todo su pensamiento sobre artes en la columna periodística que durante diez años mantuvo como cronista de *El Nacional*¹² de Caracas. Allí, en breves crónicas de sumo interés, vertió sus amplios conocimientos acerca de la música, el cine, el ballet, el teatro y las artes plásticas, entre otros temas. La arquitectura, la historia del arte, pintores y escultores, los diferentes «ismos», hallazgos arqueológicos y reseñas sobre libros, fueron sometidos a miradas de múltiples entrecruzamientos y asociaciones de ideas, propias de su vastísima cultura. Desde luego que en este tipo de formato periodístico era imposible desplegar una auténtica crítica del arte, pero sus crónicas son brillantes ejemplos de cómo decir mucho con pocas palabras. Advierto, dada la importancia de su figura en el objeto del presente trabajo, que su desconocimiento de Duchamp es inexplicable si nos atenemos a su antigua filiación surrealista, de la que luego Carpentier tomaría distancia hasta el final de sus días.

Lezama Lima sí practicó el artículo de largo aliento en el ensayo de crítica de arte con presupuestos muy similares a los de Paz, aunque las prosas de uno y otro sean tan diferentes. Los dos libros sobre su vinculación con el arte, una compilación de sus trabajos sobre el tema¹³ y el otro, un puñado de ensayos sobre su personalidad y su literatura,¹⁴ escritos por un reconoci-

do escritor cubano, dan fe de otro ejemplo representativo de la llamada crítica poética de arte. Lezama coloca la imagen como el símbolo por excelencia de las artes para mediar entre Dios y los hombres, y sus textos, al igual que los de Carpentier y Paz, son territorios con infinitos cruces de caminos en sus vastos conocimientos y destellantes sentencias con que salpica las obras y los autores blanco de su mirada.

Pero volvamos a Octavio Paz. Helguera afirma que su importancia en la elaboración de un código crítico en las artes visuales en Latinoamérica es culminante, así como

[e]l peso de sus juicios [y yo añadiría, de los prejuicios] en relación con lo visual. Mientras que el poeta rara vez comentó sobre música, en contraste sus ideas sobre el arte fueron apasionadas, y han sido determinantes para la formación de toda una actitud intelectual en torno a esta disciplina.¹⁵

Sobre esto último personalmente guardo algunas dudas. Más bien creo que la crítica de arte de Paz se ha consumido como literatura pura, más que como una opinión autorizada en la materia. Una prueba de ello es que salvo los acercamientos mencionados, Bayón y Helguera, algún que otro ensayo o artículo (Ruy Sánchez, Farakos, Antonio Luque, Conrado Tostado y el que suscribe) cuando se revisa la bibliografía pasiva del poeta mexicano se puede constatar que no son sus acercamientos a las artes visuales la parte más atendida de su obra. La causa puede estar en el hecho de que los cotos de la crítica de arte son cerrados: se trata de cofradías de profesionales que, entre teóricos, filósofos y críticos-críticos, defienden una suerte de exclusividad en cuanto al reconocimiento mutuo de los cofrades. Algo absurdo ciertamente si atendemos a que las artes visuales, por muy elitistas que sean, no dejan de ser una actividad pública y socializada, al menos para los interesados con o sin opiniones.

De cualquier manera, los textos de Paz sobre arte son atendibles por muchas razones la primera de ellas,

12 Alejo Carpentier: *Letra y solfa. Artes visuales*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.

13 José Lezama Lima: *La visualidad infinita*, Leonel Capote (comp. y pról.), La Habana, Letras Cubanas, 1994.

14 Reynaldo González: *Lezama, el ingenuo culpable*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.

15 Pedro Helguera: Ob. cit. (en n. 10).

porque se trata de una mirada que condensa un entramado intelectual cuyos referentes teóricos y filosóficos sobrepasan con mucho a los que puedan exhibir la mayoría de los profesionales de la crítica-crítica de artes. Añado que están escritos desde una prosa que exalta algo tan obvio y necesario en materia de literatura como es el placer de la lectura: prosa poética, mirada inspirada, pasión crítica.

Sin duda, la propia existencia de Paz, una existencia vivida con una intensidad intelectual poco común, verdadero ciudadano del mundo, y su infinita curiosidad, ayudaron a engendrar una visión multifacética y multicultural, una mirada plural que se introdujo en disímiles vericuetos de la rica y compleja historia que le tocó vivir. Sus relaciones con otros creadores de valía, en particular artistas plásticos como Duchamp, Lam, Matta, Cuevas, Gironella, Tamayo, Carrington, Varo, y otros, y con intelectuales como Ortega y Gasset, Breton, Sartre, Cage, Cioran, Segre, Reyes, Neruda y Alberti, por citar sólo algunos muy importantes, contribuyeron a vincular conocimientos, enfoques y puntos de vista que luego fueron a parar con lucidez a sus escritos sobre arte.

Helguera, compatriota de Paz y artista plástico, tiene sobradas razones para afirmar que

[c]omprender el pensamiento de Paz en torno a las artes visuales es fundamental para captar la relación conflictiva actual entre escritores y artistas en México, porque después de Paz, ningún poeta o escritor mexicano ha conseguido enteramente escapar de su manera de ejercer la crítica de las artes visuales.¹⁶

Es decir, y en esto sí coincidimos, Paz ha desempeñado un papel de innegable proselitismo entre los poetas y escritores mexicanos en esa voluntad de reflexionar sobre el hecho artístico nacional.

Intentaré ahora caracterizar el modo crítico de Paz. Sin duda parte del cruce de múltiples asociaciones y enlazamientos de saberes, filtrados a través de la prosa poética y adobado con un puñado de generalizaciones provenientes, todas, de su enorme erudición, una mi-

rada afilada y una sensibilidad propia de la poesía. Las teorías, las modas críticas y las corrientes o vertientes de las historias del arte no desempeñan un papel esencial, más bien son referentes a los que acude en casos extremos. Importan la impresión que le produce la obra, la personalidad del artista, sus influencias y sus puntos de contacto con las grandes conclusiones que ya el poeta ha extraído de sus estudios culturales y sus investigaciones sobre crítica literaria y el devenir del pensamiento filosófico de la humanidad. Y la duda, siempre la duda. Tales son, a mi juicio, las herramientas utilizadas por Paz.

Pero si esta fórmula crítica o de método crítico se nos muestra eficaz en los artistas de pintura retiniana y olfativa, dejándonos admirables pinceladas poéticas sobre sus obras, en las que probablemente el abordaje a Rufino Tamayo sea la más apasionada de todas, es en su análisis de Duchamp y su original trabajo, donde Paz rotura un camino que, a mi modo de ver, debe ser atendido por todas las variedades de críticos o exégetas del arte.

Tomaré, en extenso, ya que me permite un buen pie forzado, una cita de René Gullón como plataforma para reflexionar sobre una cuestión esencial en el tema que nos ocupa: si es evidente –como ya anoté al referirme a Bayón y sus textos sobre Paz– que para el mexicano el arte más actual parece resultar incómodo o menos amable que el moderno o tradicional, ¿por qué entonces esa atracción por el artista que marcó el gran cisma en el arte del siglo xx?

Dice Gullón:

¿Habría que preguntarse cuáles fueron las razones últimas por las que Paz decidió escribir un largo ensayo, casi un libro, dedicado a Marcel Duchamp, el destructor sonriente del arte, tradicional y moderno –y acaso más del arte moderno que del tradicional–, el de las tomaduras de pelo más estupendas de una época en que bajo disfraces diversos se dieron algunas realmente divertidas. La intención de Duchamp va más allá de la voluntad de dejar turulato al burgués: a quien desconcierta es al simulador, y el hecho de colocar un inodoro, sin más, en una

16 Pedro Helguera: Ob. cit. (en n. 10).

exposición de objetos artísticos, revela, de modo algo oblicuo, el propósito de desenmascarar al seudo artista, al comercializador de lo nuevo [...]. El grande y constante desmitificador que fue Duchamp está a punto de entronización mítica. ¿Ha querido Paz soplar en la dirección canonizadora? En cierto modo su libro es una apología de Duchamp, y una explicación de por qué y cómo se produjo el fenómeno Duchamp, purificador de tantas mistificaciones, academicismos y confesiones como se produjeron en el ámbito del arte nuevo, por los años 20 y después. Explicar a Duchamp implica un cierto grado de asimilación e identificación con sus intenciones. Cerrar el círculo: mitificación, desmitificación, y vuelta a empezar.¹⁷

A mi juicio, Gullón no explica el razonamiento que lo lleva a la operatoria con que cierra su análisis. Simplemente se interroga. Intentaré llenar ese vacío con algunas ideas sobre el vínculo Paz-Duchamp que es lo más contemporáneo de toda la crítica de arte del mexicano.

En primer lugar, cuando Paz describe el itinerario artístico de Duchamp, afirma que fue, desde sus mismos inicios, un pintor de ideas, no de pinturas. Además, y no menos importante, Paz se identifica con el carácter eminentemente crítico del francés y su apuesta por la introducción de la metaironía en el arte. Otro motivo de acercamiento reside en el respeto e interés de Duchamp por el valor y el peso específico del lenguaje del arte, rasgo que Paz define «como el origen verbal de su creación pictórica». Advierte también que Duchamp gestó «algo» que no era arte ni antiarte sino un signo diferente, «un signo de interrogación o de negación» a la obra de arte despreciando, de hecho, la noción de gusto (malo o bueno), lo cual significaba, a su vez, una denuncia de la superstición del oficio del artista. En buena medida, Paz expresa que para Duchamp «el artista no es un hecador; sus obras no son hechuras sino actos», y definía

acertadamente que los *ready-made* no eran obras sino gestos que eran, a la vez, desafíos. Otro elemento que acercó a Paz y a su objeto de la crítica fue el desprecio que sentía este por «hacer dinero» como algo asociado a la vocación de hacer obras o lo que el propio Duchamp llamó «el endiosamiento del valor artístico» del arte de los últimos dos siglos, y en tal sentido Paz sintió que los *ready-made* del francés eran una vía purgativa o ascética dentro del maremágnum lucrativo del arte que ya por esos años, cuando algunas obras comenzaban a marcar altas cotas de dinero, se podía vislumbrar hacia dónde se movía y movería. También Paz descubrió y debió sentirse muy identificado con la incursión a nivel de las ideas y de sus obras que hizo Duchamp acerca del erotismo y el amor, habida cuenta de que, a mi modo de ver, Paz fue uno de los grandes estudiosos de ambos temas en la modernidad.

Originalidad, crítica del mito, metaironía, erotismo, complejidad intelectual del arte, vinculación implícita entre lenguaje e imagen visual, la voluntad filosófica del gesto o, con palabras de Paz, «esa belleza de indiferencia cuyo otro nombre es libertad», fueron motivos más que suficientes para desatar el acucioso examen sobre el trabajo de Marcel Duchamp, un verdadero ejercicio de crítica como biografía, de adentrarse con hondura en los secretos del trabajo del artista francés.

Paz presintió que el gesto final de Duchamp, retirarse de los predios del arte (relativa y aparentemente como después se descubrió) o, de otra manera, dejar un silencio abierto, podía prefigurar una expectación para lo que sobrevendría en el devenir artístico contemporáneo, pero no pudo calcular la dimensión de esa mutación: quedaba destrozada la ilusión de la obra de arte y este dejaba de ser una categoría divorciada de la vida.

Puede concluirse que Paz creyó que la obra de Duchamp no tenía como propósito la mera destrucción del arte, sino que fue una tentativa de llevar el arte moderno hacia sus límites pero sin llegar a su aniquilación. Se adentró en su obra con esa pasión crítica que le caracterizó siempre y con profundo respeto por el trabajo de su amigo, pero es obvio que no lo entendió cabalmente y mucho menos que pudiera advertir las consecuencias de su desmesura creativa. Mary

17 Ver «El universalismo de Octavio Paz», de René Gullón, *Octavio Paz, serie El escritor y la crítica*, Pere Gimferrer (ed.), Madrid, Tauros Ediciones, 1982, pp. 227-235.

Farakos,¹⁸ quien dedicó un extenso ensayo a analizar *Apariencia desnuda*, dijo:

Paz es un crítico merecedor de su materia. Su conocimiento es formidable, sus argumentos convincentes. Pero lo más loable de todo es que deja que el artista francés se escape con toda su contradicción –su seriedad y su burla– intacta.

Ciertamente no fue del todo así, puesto que Paz llegó a concluir que el silencio de Duchamp equivalía a su sentido crítico: la ironía. Tampoco comprendió exactamente, y en esto sí no hay mediaciones, la evolución del arte en la era posduchampiana.

Sería útil citar la frase de una entrevista que concedió poco después de la publicación del texto («El castillo de la pureza») que sirvió de antecedente a *Apariencia desnuda*. Dijo Octavio Paz:

Duchamp no está de acuerdo conmigo, tampoco en desacuerdo; en una carta reciente me dice «de tout ça, je ne sais pas!». Pero en general se ha mostrado interesado y entusiasmado con mi ensayo de unas cincuenta páginas.¹⁹

Probablemente la mayor prueba de que al final de su vida Octavio Paz no había comprendido cabalmente lo que ocurría después del cisma duchampiano y las agravaciones añadidas por Warhol y Beuys, se encuentra, a mi juicio, en una carta a su amigo Pere Gimferrer, fechada el 12 de julio de 1988, en México. Acaba de retornar de un periplo europeo de dos meses, del cual le interesa resaltar su estancia en la Bienal de Venecia a la que, para su sorpresa, fue invitado como jurado. Creo que debo citar el párrafo completo.

Sobre la Bienal podría escribirte muchas páginas pero me basta con decirte que confirmo mis ideas de la

18 Mary Farakos: «Octavio Paz y Marcel Duchamp: crítica moderna para un artista moderno», *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 410, agosto de 1984, pp. 78-96.

19 Müller Laus: «Octavio Paz, hoy: la crítica de la significación», *Diorama de la Cultura*, 16 de abril de 1967, p. 3.

situación del arte contemporáneo. Estamos ante las últimas expresiones de un poderoso movimiento que comenzó al despuntar el siglo. En las telas de los fauves, los cubistas y los futuristas comenzaba, con una suerte de violencia feroz y auroral, algo que literalmente nunca se había visto desde el renacimiento. Con ninguno de los artistas que hoy exponen en la Bienal comienza una nueva visión. No excluyo a talentos mayores –Jasper Johns, Chillida, De Kooning y otros–; tampoco a las elegantes variaciones de un Twombly. Representan un fin a ratos espléndido, otros melancólico [Matta] y con frecuencia más hábil que inspirado. Los italianos de la transvanguardia [¿que palabreja!] me decepcionaron. Recorrí con Marie Jose la sección Aperto, dedicada a los jóvenes, en el impresionante edificio que albergaba a los cordeles en el viejo Arsenal [¿lo conoces?] [...]. En esa sección había cosas interesantes, más del lado del ingenio y la curiosidad que de la invocación artística propiamente dicha. Unas cuantas excepciones, entre ellas la pieza, realmente poética, de Bárbara Bloom, una artista norteamericana que yo no conocía. Nos encantó y creo que influimos para que le diesen el premio destinado al mejor artista joven. La mayoría de esas obras obedece a la estética de la *trouville*, fuera del ámbito de la pintura y la escultura en sentido estricto. Triunfo póstumo del último Duchamp, *Étant donné* [...].²⁰

En esta carta está prácticamente dicho, de manera resumida, lo que me interesa apuntar cerrando el presente trabajo. Paz se percató de que toda una época en el arte moderno ha concluido, pero no advierte, o se niega a hacerlo, que la subsiguiente, iniciada por la revolución de su amigo Duchamp, se mantiene vital, evolucionando, y que, además, es como un tumor que ha hecho metástasis en el cuerpo disperso y fragmentado del arte más reciente. Faltan aún diez años para su muerte, pero sus opiniones sobre el arte ya no variarán un ápice, por lo que esta carta a Gimferrer es un indudable colofón o epitafio de lo que ha pensado y escrito

20 O.P.: Ob. cit. (en n. 7).

sobre el tema, en un período de casi seis décadas y media; lapso en el que el arte mutó de forma impresionante para llegar hasta lo que es actualmente. Con Duchamp, el arte llegó a lo que Arthur C. Danto calificó «el arte después del fin del arte», al ponerse en crisis la estética tradicional e imponerse el antiarte o el arte antiestético. Poco después, las aportaciones de Warhol, Beuys y otros, llegaron al anticlímax de todo lo que habían entronizado las ideas de Kant y Ortega y Gasset, es decir, a la desmesura: cualquier cosa puede ser arte y cualquiera podía ser considerado un artista. El arte se vinculaba así a lo social, anulando su antiguo deslinde y transformando el tradicional concepto de arte basado en la diferencia entre contenido y forma, es decir, un cambio o una transformación absolutamente radical.

Vuelvo a Helguera, por las coincidencias, por la penetración en el asunto y por plantear las interrogaciones que se abren a un análisis de la nueva etapa de la crítica de arte en Latinoamérica en el presente minuto, justo en el momento en que negar a Paz supone pensar cuál o cuáles deben ser los rumbos de los nuevos críticos. Helguera señala que mientras que Paz no le dedicó una línea a los artistas más importantes de los últimos años, escribió con profusión y encomio sobre creadores que no han tenido la menor repercusión en la renovación del arte, y se pregunta:

¿Por qué celebrar sólo la continuación de las variaciones de un modernismo pictórico y no la experimentación de algo nuevo? [Y se responde él mismo]. Esta pregunta podría parecer injusta al recordar que Paz sólo escribió en artes visuales sobre lo que le apasionaba, por razones subjetivas y como buen *dilettante*. Sin embargo, fue esta actitud la que contribuyó a generar el vacío en torno a las nuevas tendencias, y por ello no se puede ignorar.²¹

En su tentativa de explicarse el fenómeno, Paz como crítico de arte, señala que su estética visual fue compleja y contradictoria, y que su visión más trascenden-

21 Pablo Helguera: Ob. cit. (en n. 10).

te, la realizada sobre Duchamp, quedó contaminada por ser una «lectura moralizante» y reducida en el sentido de que sólo reconoció al francés como el único al cual se le podía admitir el uso y dominio de los *ready-made*, es decir, al único que podría aceptársele la terrible transgresión de lo retiniano. Es, precisamente, lo que Damián Bayón entendió aún menos, y ambas incomprendiones dan una idea del sesgo del temblor de tierra que había producido el artista-ajedrecista en los predios del arte moderno y tradicionalista.

Es evidente que Paz no caminó mucho más por estos senderos estremecidos y desflagrados por el nuevo arte conceptual y experimental, y a diferencia de Gullón, Helguera nos dice:

Paz no quiso aceptar el desafío duchampiano como algo que cambiaba para siempre la manera de interpretar el arte. En contraste, Paz lo explicó como una paradoja visual cerrada, un acto circular, que llevaba consigo la imposibilidad de su repetición —o sea, de convertirse en una nueva manera de hacer arte [...] pero no dio el paso decisivo de aceptar que el simple gesto podía ser considerado arte del todo, y mucho menos, que ese gesto le permitía de ahí en adelante a cualquier artista adoptar y ejercer esa misma libertad.²²

Atrás quedaban ideas sostenidas anteriormente por Paz sobre la tradición de la ruptura²³ y la aspiración a la originalidad del artista nuevo,²⁴ el dilema planteado por el arte conceptual o más experimental, a partir de las transformaciones operadas, las habían superado por completo.

22 Pablo Helguera: Ob. cit. (en n. 10).

23 «Creo en la tradición de la ruptura y no niego al arte moderno; afirmo que utilizamos nociones dudosas para comprenderlo y juzgarlo. Los cambios artísticos no tienen, en sí mismos, ni valor ni significación; la idea de cambio es la que tiene valer y símil. De nuevo no por sí misma sino como agente o inspiradora de las creaciones modernas», Octavio Paz: *Corriente alterna*, México D.F., Siglo XXI Editores, 1967.

24 «Si los artistas contemporáneos aspiran a ser originales, únicos y nuevos, deberían empezar por poner entre paréntesis las ideas de originalidad, personalidad y novedad: son los lugares comunes de nuestro tiempo», ídem.

Cinco años antes, en 1973, su referencia al arte conceptual y a Duchamp, había sido ambigua e insegura, la cubrió con su prosa vigorosa pero trastabilló sobre el concepto dentro del arte y anatematizó a los seguidores del autor del Gran Vidrio: «Hay que agregar que, además, con frecuencia se quedan sin el arte y sin el concepto. Apenas si vale la pena repetir que el arte no es concepto. El arte es cosa de los sentidos». ²⁵

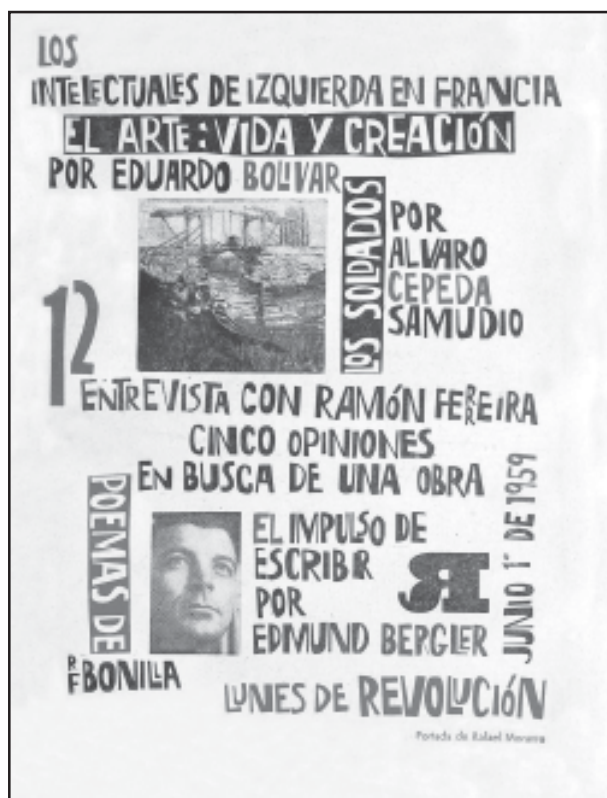
Se distanciaba así de convicciones anteriores, se hacía evidente que el nuevo arte y su mirada no eran compatibles. Concluye: «La religión artística moderna

25 O.P.: «El uso y la contemplación», *In/mediaciones*, Barcelona, Colecc. Biblioteca Breve, Seix Barral, 1981.

gira sobre sí misma sin encontrar la vía de salud, va de la negación del sentido por el objeto a la negación del objeto por el sentido». ²⁶ Juego de palabras que no conduce a ninguna parte, fuego de artificios ante una incompreensión que le desafía e incomoda.

La aventura de seguir el pensamiento sobre arte de Octavio Paz nos brinda el incomparable placer de la lectura. Se trata, en esencia, de una inmersión en las aguas oceánicas de un profundo conocedor de las más sustanciosas densidades de la historia del arte, en sus más prolijas combinaciones con el pensamiento y la literatura a lo largo de la historia de la cultura universal. **C**

26 O.P.: Ob. cit. (en n. 25).



RAFAEL MORANTE: portada del suplemento *Lunes de Revolución*, 1959



ROBERTO GUERRERO: portada del suplemento *Lunes de Revolución*, 1959

ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR

Varias maneras de mirar a un mirlo, digo, a una literatura*

Es obvio que he pedido en préstamo el título al poeta estadounidense Wallace Stevens, quien escribió «Thirteen Ways of Looking at a Blackbird», y el poeta cubano Eugenio Florit tradujo con el feliz endecasílabo sáfico «Trece maneras de mirar a un mirlo». Pero lo que en estas líneas invitaré a mirar, desde distintas perspectivas más que maneras, no es un pájaro, sino el bulto de una literatura, la cubana. Prescindo, como se comprenderá, de proponer la tautología de que dicha literatura sea vista sólo desde su mismidad, propuesta inaceptable en general y en particular cuando se habla de literatura comparada. Sobre la relación actual entre esta última y las literaturas nacionales, véase el ensayo de Eduardo F. Coutinho «Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone».¹ Por otra parte, ya sé que están en tela de juicio muchos de los vocablos/conceptos con que trabajamos. Al abordar «Literaturas emergentes y literatura comparada», escribió Wlad Godzich:

No podemos contar con un conocimiento fehaciente de lo que subyace a la agitación teórica de los últimos años, aunque conocemos algunas de sus consecuencias. Estas han ocupado, sin duda, un lugar prominente en las controversias. Una de las más sobresalientes ha sido la repentina incertidumbre en lo concerniente a nuestro propio objeto de estudio.²

1 *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, No. 3, 1996.

2 Wlad Godzich: *Teoría literaria y crítica de la cultura*, Josep-Vicent Gavaldá (trad.), Madrid, Frónesis, Cátedra, Universitat de València, 1998, p. 322.

* Conferencia inaugural del XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, que se realizó en Río de Janeiro entre el 30 de julio y el 4 de agosto de 2007. Para esta publicación en *Casa de las Américas* he traducido al español las citas procedentes de otras lenguas.

Criterio hasta cierto punto semejante expresó, en «Ejercer la crítica literaria cuando nadie tiene la certeza de lo literario»,³ Víctor Barrera Enderle, quien habló allí de

la incertidumbre de un oficio cuya materia prima se ha venido disolviendo con el paso de los años. [...] Nuestro oficio, tiempo atrás calificado de ciencia en potencia, hoy en día se esparce y se difumina entre los interminables campos de los estudios culturales [...]. [113]

Creo que fue Chesterton quien escribió que un pensamiento que debe evitarse es el que al producirse impide la marcha del pensamiento. No pretendo entrar en la manigua de las polémicas terminológicas que a menudo son encarnaciones de la «nueva vulgata planetaria» sobre la cual nos previnieron Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant. Pero, aunque los autores apuntaban más allá de nuestros estudios, es útil tener en cuenta sus palabras:

La difusión de esta nueva vulgata planetaria [...] es el producto de un imperialismo propiamente simbólico. Sus efectos son tanto más poderosos y perniciosos cuando este imperialismo no sólo es asumido por los partidarios de la revolución neoliberal (los cuales, so capa de modernización, entienden rehacer el mundo haciendo tabla rasa de las conquistas sociales y económicas resultantes de cien años de luchas sociales, y descritas ahora como otros tantos arcaísmos y obstáculos al nuevo orden naciente), sino también por productores culturales (investigadores, escritores, artistas) y militantes de izquierda que, en su gran mayoría, siguen pensándose como progresistas [...] // [H]oy día numerosos tópicos salidos directamente de confrontaciones intelectuales vinculadas a las particularidades y

3 Ponencia presentada en coloquio internacional realizado en 2002 en Valparaíso sobre *Orientaciones de la crítica literaria y cultural*. Víctor Barrera Enderle: *Ensayos sobre literatura y cultura latinoamericanas*, Santiago de Chile, Miscelánea Textual, 2002.

a los particularismos de la sociedad y de las universidades estadounidenses se han impuesto, bajo disfraces en apariencia deshistorizados, al conjunto del planeta. [...] // Es [...] un discurso estadounidense, aunque se piensa y se da como universal, y expresa las contradicciones específicas de la situación de universitarios que, cortados de todo acceso a la esfera pública y sometidos a una fuerte diferenciación en su medio profesional, no tienen otro terreno donde invertir su libido política que el de las querellas de campus disfrazadas de epopeyas conceptuales.⁴

Transcribiré a continuación una escueta frase: «Globalización es sólo otro nombre de la dominación estadounidense».⁵ Debemos la memorable definición a una autoridad en la materia (aunque no precisamente en el campo cultural): Henry Kissinger. No siempre contamos con brutales confesiones semejantes.

Vuelvo a mi canto llano y empiezo por la perspectiva española. En mi país, conmemoraremos el próximo año cuatro siglos de literatura cubana, pues se considera la primera obra literaria nuestra al poema épico *Espejo de paciencia*, escrito en 1608. Y al no haber sobrevivido areítos, ceremonias religiosas que incluían cantos y danzas de los aborígenes (ellos mismos fueron pronto exterminados), es indudable que la literatura cubana comienza como un desprendimiento de la española. Un desprendimiento, concretamente, de la literatura en lengua castellana, devenida lengua imperial, pues, a diferencia de España, no hay en la literatura cubana obras catalanas, ni gallegas, ni vascas. José Juan Arrom estudió «Las letras en Cuba antes de 1608».⁶ Letras, desde luego, de españoles. El primero, sin embargo, no lo era, pues se trató del mesiánico y pintoresco genovés Cristóbal Colón, quien pergeñó las páginas inaugurales en torno a nuestra Isla. Sobre la versión de su *Diario de*

4 Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant: «La nouvelle vulgate planétaire», *Le Monde Diplomatique*, mayo de 2000, pp. 6-7.

5 Cit. en Armando Gnisci: «Una historia diferente», *Casa de las Américas*, No. 219, abril-junio de 2002, p. 35.

6 En *Estudios de literatura hispanoamericana*, La Habana, Imprenta Úcar García, 1950.

viaje que ha llegado a nosotros, y sobre otros textos más o menos emparentados con él, Beatriz Pastor escribió su excelente libro *Discurso narrativo de la conquista: mitificación y emergencia*.⁷ Arrom escudriñó el inicio de las letras cubanas en obras de navegantes, cronistas y colonos que escribían en Cuba, trataban de ella o estaban íntimamente relacionadas con el desarrollo posterior de su cultura. Por descontado, dio un sentido bien lato a la literariedad. Al *Diario de viaje* de Colón lo consideró «la piedra angular de las letras de Cuba» (p. 18). José Lezama Lima, en su *Antología de la poesía cubana*,⁸ diría luego que es «libro que debe estar en el umbral de nuestra poesía» (t. I, p. [7]). Arrom se refirió también a fray Bartolomé de Las Casas, quien se dio a la tarea de defender, «en lenguaje vibrante y apasionado» (p. 18), el derecho del indígena a ser libre. Arrom afirmó que sería acto de justicia dar cabida en las letras cubanas a aquellos escritos de Las Casas que atañen directamente a la Isla. Los demás autores aludidos por el erudito ex profesor de Yale no tienen la relevancia del Almirante ni del gran dominico. Se ha añadido a Juan de Castellanos, quien en *Elegías de Varones Ilustres de Indias* incluye versos en los que se hace evidente que estuvo en Cuba. Y al republicarse en 2002, con un nuevo tomo, la *Antología de la poesía cubana* compilada por Lezama,⁹ Álvaro Salvador y Ángel Esteban la hacen preceder, en «anexo», de «un canto de setenta y cuatro octavas reales que pertenecen a un conjunto de varios miles de versos dedicados a describir el periplo americano de fray Alonso de Escobedo, franciscano andaluz» (t. I, p. xiv). Se trata de «Florida», alude a Baracoa y La Habana, lugares que el autor visitó, y se conjetura que fue escrito entre 1598 y 1600. Con criterios similares, el siglo XVI cubano puede ofrecer un muestrario, así sea magro, de cierta producción literaria. Se trata, sin duda, de una producción totalmente colonial, cuyos hacedores ni siquiera son cubanos. Y colonial seguirá siendo durante largo tiempo la literatura en Cuba.

7 La Habana, Casa de las Américas, 1983.

8 Tres tomos, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1965.

9 Madrid, Verbum, 2002.

Los indígenas de Cuba, como se sabe, no sobrevivieron al impacto con los europeos. Sobre esto, Las Casas dejó conocidas páginas lancinantes. La supervivencia de los aborígenes sólo ocurriría en palabras (las primeras americanas en penetrar en lenguas europeas), en especial en topónimos (el mismo nombre del país es prueba de ello, pues resistió a otros como Juana y Fernandina), en humildes viviendas, en alimentos, en costumbres como la del tabaco, al principio y al final tenido por diabólico. Fueron vencidos de verdad y para siempre, no como en los casos a que remiten los notables libros de Miguel León Portilla *Visión de los vencidos* (1959) y *El reverso de la conquista* (1964), ya que en buena parte de América hay millones de descendientes directos de los visionarios a que se refirió León Portilla. En consecuencia, no hay en Cuba, paralelamente a la de origen español, una literatura indígena, oral o amparada en ropaje español, como sí la hay, hasta nuestros días, en otros países americanos, según lo han señalado autores como Martin Lienhard y Gordon Brotherston.¹⁰ Es curioso, sin embargo, que hace algo más de cuarenta años Lezama diera al protagonista de su novela *Paradiso* (1966) el nombre de José Cemí: cemí se llama una imagen indocubana de destino religioso y quizá una deidad.

Caso bien distinto al del llamado «indio» es el del negro, «indígena “importado”», según lo llamó, en relación con zonas americanas más vastas, Alejandro Lipschütz.¹¹ Este otro «indígena» resultó factor esencial de lo que iba a ser lo cubano. Y al no arraigar en el país ninguno de los idiomas africanos traídos por los esclavos, el castellano acabó siendo su *lingua franca*: lo que, después de todo, les ocurrió también a los conquistadores y colonizadores venidos de España con el propio

10 Martin Lienhard: *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social (1492-1988)*, La Habana, Casa de las Américas, 1990; Gordon Brotherston: *La América indígena en su literatura: los libros del cuarto mundo*, Teresa Ortega Guerrero y Mónica Utrilla (trads.), palabras liminares de Miguel León Portilla, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1997.

11 *Perfil de Indoamérica de nuestro tiempo. Antología 1937-1962* (1968), La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1972, p. 9.

castellano, según he mencionado. El africano, llamado negro al margen de la variedad de sus orígenes étnicos, fue obligado a expresarse en castellano, aunque como lenguas rituales sobrevivieran varias, sobre todo el yorubá. Y en castellano dejaría ejemplos literarios como plegarias, cantos, leyendas, cuentos, refranes originalmente producidos en lenguas africanas (yorubá, ewe, bantú), que en el siglo xx iban a ser recogidos, en la estela de Fernando Ortiz, por autores como Ramón Guirao, Lydia Cabrera, Rómulo Lachatañeré¹² e incluso Lezama, en su *Antología de la poesía cubana*.¹³ Aquí es oportuno recordar que el de Cuba, en la clásica división de Darcy Ribeiro, no es un pueblo «testimonio» ni un pueblo «transplantado», sino un pueblo «nuevo», en que todos sus componentes han venido de fuera, y conocerían un proceso de fusión que en 1940 Ortiz llamó «transculturación», y no ha concluido. Este término, y otros más o menos cercanos a él, como mestizaje e hibridez, también están en discusión, según lo hizo ver, quizá como nadie, Antonio Cornejo Polar, pero no voy a detenerme ahora en dicha discusión, a la que contribuí con un comentario sobre un texto de Cornejo.¹⁴ Un libro aparecido el año pasado sobre la literatura y el arte de Cuba lleva el significativo título *Alma cubana: Transculturación, mestizaje e hibridismo*.¹⁵

12 Cit. en Roberto Fernández Retamar: «Introducción a la literatura cubana», *Temas. Cultura Ideología Sociedad*, No. 16-17, octubre de 1998-junio de 1999, p. 221, número extraordinario, nueva época.

13 «Cantos negros anónimos», ob. cit. en n. 8, t. III, pp. 171-187.

14 Ver. Antonio Cornejo Polar: «Mestizaje, transculturación, heterogeneidad» y mi comentario a dicho texto en *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*; ver José Antonio Mazzotti y U. Juan Zevallos Aguilar (coords.), Ann Arbor, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996, pp. 47-56. Ver también, de Antonio Cornejo Polar, «Mestizaje e hibridez: Los riesgos de las metáforas», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, No. 47, 1998, 1er. semestre.

15 Sussana Regazzoni (ed.): *Alma cubana: Transculturación, mestizaje e hibridismo. The Cuban Spirit: Transculturation, Mestizaje and Hybridism*, Madrid-Frankfurt-am-Main, Iberoamericana-Vervuert, 2006.

A mediados del siglo xvi, Cuba era una menguada factoría, en que el sistema monopolista que España impulsó a sus colonias sólo era roto por la piratería internacional y el frecuente contrabando. Precisamente en relación con estos se produce la primera obra conscientemente literaria originada en la Isla: el ya mencionado *Espejo de paciencia*, cuyas candorosas octavas reales, escritas en la villa de Puerto Príncipe, tratan de un encuentro no de españoles e indios, como en *La araucana*, de Alonso de Ercilla, sino de nativos y piratas. Su autor, Silvestre de Balboa Troya y Quesada, oriundo de las Islas Canarias, estaba radicado en Cuba, y casi seguramente había participado en la academia poética presidida en Las Palmas de Gran Canaria por Bartolomé Cairasco de Figueroa, quien, según Belén Castro,

influyó en la gestación del barroco español [...], fue el inventor de la primera mitificación poética de su isla [...], [y] trató temas muy afines a los de *Espejo de paciencia*: el de la piratería, que también amenazaba las costas de las Islas Canarias, y el de la defensa colectiva del patrimonio insular.¹⁶

Espejo de paciencia, pues, no es el resultado de una evolución literaria interna, de que entonces carecíamos aún, sino el trasplante de un producto canario adaptado a un tema y un ambiente del nuevo hogar del poeta. No se limitó a ello Balboa, sino que, a semejanza de lo que conoció en la mentada academia poética canaria, atrajo al cultivo de las letras a varios habitantes de la región, seis de los cuales le dedicaron sonetos laudatorios. Vale la pena subrayar que tanto en el texto como en uno de los sonetos que lo preceden aparece por primera vez en Cuba el vocablo «criollo». Aquí de nuevo debo citar a Arrom, cuya investigación «Criollo: definición y matices de un concepto»¹⁷ es el mejor estudio que conozco sobre el asunto. Según tal estudio, el vocablo había

16 Belén Castro: «La Arcadia caribe de *Espejo de paciencia*: ninfas, sátiros y desculturación», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, No. 50, 1999, p. 139, 2do. semestre.

17 En *Certidumbre de América*, 2da. ed. aumentada, Madrid, Gredos, 1971.

nacido en el portugués del Brasil, de donde se difundiría por otras lenguas, y antes de concluir el siglo xvi era de uso corriente en todo el Nuevo Mundo, donde implicaba haber nacido aquí, de ascendientes venidos del Viejo, sin importar, originalmente, el color de la piel, el estado político o la condición social. En efecto, en *Espejo de paciencia* un blanco «mancebo galán» es llamado «criollo de Bayamo», y un negro, «Salvador criollo, negro honrado»; mientras el capitán Pedro de las Torres Sifontes ofrece a Balboa un «soneto criollo de la tierra», donde no deja duda sobre el significado del término: es «de la tierra». Se trata de un rasgo en que lo americano (en este caso lo cubano) empieza a diferenciarse paulatinamente de lo del Viejo Mundo. Recuérdese, de paso, que un importante personaje del jocundo *Concierto barroco*, de Alejo Carpentier, Filomeno, es presentado como

biznieto de un negro Salvador, que fue, un siglo atrás, protagonista de una tan sonada hazaña que un poeta del país, llamado Silvestre de Balboa, la cantó en una larga y bien rimada oda, titulada *Espejo de paciencia*.¹⁸

Es notable este deseo de dos autores tan relevantes del siglo xx cubano como Lezama y Carpentier, de entroncar con el pasado local en sus obras de ficción.

No es necesario detenerse en el proceso multiseccular de diferenciación de la literatura de Cuba con respecto a la de España. De ello se han ocupado varios panoramas de la literatura cubana, el primero de los cuales, debido a Aurelio Mitjans, apareció incompleto, póstumamente, en 1890, con el título *Estudio sobre el movimiento científico y literario de Cuba*;¹⁹ y del más reciente, llamado *Historia de la literatura cubana*, obra colectiva preparada por el Instituto de Literatura y Lingüística de Cuba, han aparecido en 2002 y 2003 los primeros tomos, y es inminente la publicación de un tercero y último. Baste

18 Alejo Carpentier: *Concierto barroco*, México, Siglo XXI Editores, 1974, p. 20. Carpentier insiste en *Espejo de paciencia* entre las pp. 20-26.

19 Prólogo de Rafael Montoro, La Habana, Imprenta de A. Álvarez, 1890.

decir que antes del siglo xix la literatura de Cuba no contó con obras de la envergadura de las del Inca Garcilaso de la Vega o Sor Juana Inés de la Cruz; y que la diferenciación entre españoles y criollos blancos no avanzará mucho hasta el siglo xviii. A finales de ese siglo empieza a abrirse la grieta que acabará por separar a españoles y criollos blancos, y hasta cierto punto a sus literaturas respectivas. Entre los varios acontecimientos importantes ocurridos entonces, ninguno fue más trascendente para Cuba que la guerra del Saint Domingue francés que hizo extinguir allí la esclavitud y acabó por independizar en 1804 al país, el cual asumió su nombre indígena de Haití. Bloqueado este por varias metrópolis, y arruinadas sus industrias, Cuba pasa a ocupar su papel de colonia más rica del mundo, lo que implicará multiplicar las plantaciones sobre todo de caña de azúcar e incrementar la mano de obra esclava. Precisamente este último hecho impidió que la oligarquía cubana se sumara a la onda independentista que sacudió a la América española continental a partir de 1810, pues tal oligarquía temía que sumarse a la lucha por la independencia desembocara en sucesos como los de Haití. A la contradicción metrópoli/colonia sobreponía la de esclavistas/esclavos. Tales contradicciones recorren el siglo xix cubano, y se expresan también en su literatura, la cual en dicho siglo adquiere particular relieve. Sin querer forzar la mano, lo mejor de la valiosa literatura cubana de aquel siglo, con las excepciones de rigor, está recorrida por esas tensiones, y abocada a la independencia y la extinción de la esclavitud. Sus dos primeras grandes figuras literarias, el pensador y ensayista Félix Varela y el poeta José María Heredia, optan por la independencia, imposible entonces para la clase a que pertenecían, y mueren en el destierro. Los poetas Plácido y Juan Clemente Zenea serán fusilados por los colonialistas españoles. La cuestión de la esclavitud (que en Cuba sólo fue abolida oficialmente en 1886) se manifiesta en obras como las novelas *Sab* (1841), de Gertrudis Gómez de Avellaneda,²⁰ y *Cecilia Valdés* (1839 y 1862), de Cirilo

20 Ver Nara Araújo: «Raza y género en *Sab*», *Casa de las Américas*, No. 190, enero-marzo de 1993, pp. 42-49; y Luisa Campuzano: «*Sab*: la novela y el prefacio», ob. cit. en n. 15.

Villaverde. Al ir a finalizar el siglo XIX, los escritores cubanos de primer orden muy poco, si algo, debían a la literatura española de la época, en plena decadencia. Sobre tal literatura dijeron dos autores de una reciente historia de España: «Sin pena ni gloria para las letras transcurre el siglo [XIX]»,²¹ a pesar de Larra, Bécquer y Pérez Galdós. José Martí, cuya obra estuvo tan nutrida no sólo de literaturas extranjeras, sino de lo mejor de los clásicos de su idioma, había escrito que «los pueblos de habla española nada, que no sea manjar rehervido, reciben de España».²² Y Marcelino Menéndez y Pelayo apuntó que «el espíritu general de los literatos y de los hombres de ciencia en Cuba ha solido ser sistemáticamente hostil a España y manifestarse francamente como tal».²³ No en vano Cuba mantuvo durante casi treinta años, entre 1868 y 1898, una guerra para independizarse de España (y en su última etapa también para frenar al entonces naciente imperialismo estadounidense), que al cabo perdieron ambos contendientes, pues en 1898 los Estados Unidos intervinieron *pro domo sua* en dicha guerra y se quedaron con Cuba, primero como tierra ocupada, y después, hasta 1958, convertida en protectorado o neocolonia.

Cuba salió maltrecha de la contienda, lo que se hizo evidente en su pobre vida cultural durante las primeras décadas del siglo XX. Pero en el caso de España, entre lo que se dio en llamar generación del 98 y la Guerra Civil el país vivió un renacimiento cultural que influyó positivamente en Cuba. Pensadores y ensayistas como Unamuno y Ortega y Gasset, poetas como Juan Ramón Jiménez y los integrantes de la generación de 1927 alimentaron la creación literaria cubana, como se puso de manifiesto en autores que se nuclearon en torno a publicaciones como *Revista de Avance* (1927-1930), en la que no colaboraron ni Dulce María Loynaz ni Nicolás

Guillén, y *Orígenes* (1944-1956). Pero tras el fin desdichado de aquella Guerra Civil, el régimen impuesto en España apagó esa relación, que incluso después de la muerte de Franco no ha vuelto a tener intensidad.

Añadiré que no es indiferente el idioma empleado por los escritores cubanos. Cuando a principios del siglo XX, en España, gente mediocre le echó en cara a Rubén Darío que era un «meteco», el gran poeta nicaragüense quien inició la nueva poesía en español replicó diciendo que era «ciudadano de la lengua».²⁴ Eso somos los que urdimos fantasías y realidades otras en nuestro idioma, el cual hemos venido forjando en común, durante más de medio milenio, en ambas márgenes del Atlántico. Pero tampoco es cuestión de aceptar la *reductio ad absurdum* propuesta por Octavio Paz al decir: «No hay una literatura peruana, argentina o cubana; tampoco hay una literatura española, al menos desde el siglo XVI. No se clasifica a los escritores por su nacionalidad o su lugar de nacimiento, sino por su lenguaje».²⁵ Al aportar esta cita, Claudio Guillén añadió:

La lengua dista mucho de ser suficiente en bastantes casos. Una pluralidad de literaturas pueden compartir perfectamente un mismo idioma y sin embargo considerarse a sí mismas como específicas y nacionales. [300-301]

Quizá este sea buen momento para recordar que hoy de cada diez hablantes del español, nueve lo hacemos en América. Un fenómeno similar se da en cuanto al inglés y el portugués elaborados en tierras americanas. Por otra parte, algunos de los escritores cubanos que viven fuera del país se valen de otros idiomas, en particular el inglés. Queda por ver si seguirán siendo escritores cubanos o si se integrarán a otras literaturas, aun cuando los temas puedan ser cubanos. Sobre

21 Fernando García de Cortázar y José Manuel González Vegas: *Breve historia de España*, Madrid, Alianza, 1994, p. 518.

22 José Martí: «Francisco Sellén», *Obras completas*, 2da. ed., t. 5, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, p. 189.

23 Cit. en Roberto Fernández Retamar: Ob. cit. (en n. 12), pp. 226-227.

24 Rubén Darío: «Dilucidaciones», *El canto errante* (1907), *Poesías*, prólogo de Ángel Rama, edición de Ernesto Mejía Sánchez, cronología de Julio Valle-Castillo, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 301.

25 Cit. en Claudio Guillén: *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, 2da. ed., Barcelona, Tusquets, 2007, p. 300.

este y otros puntos, véase el libro *Memorias recobradas. Introducción al discurso literario de la diáspora*, selección, prólogo y notas de Ambrosio Fornet.²⁶

Hablaré ahora desde la perspectiva hispanoamericana. Sería de desear que este adjetivo hubiera sido asumido con el significado con que lo usó Pedro Henríquez Ureña, para quien, siendo Hispania, al igual que Iberia, el nombre de toda la península occidental de Europa (es decir, de España y Portugal), lo «hispanoamericano» abarcaba también al Brasil. Con ese criterio publicó en 1945 el libro fundador *Literary Currents in Hispanic America*.²⁷ Aunque sin conservar el sentido del sintagma propuesto por Henríquez Ureña, en general no aceptado, las literaturas americanas en español y en portugués (e incluso algo las caribeñas en francés e inglés) fueron estudiadas en la obra aparecida en Brasil, entre 1993 y 1995, *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*,²⁸ obra que, según su organizadora, Ana Pizarro, «comenzó proyectándose como una Historia de la Literatura Latinoamericana en el marco de la Asociación Internacional de Literatura Comparada», pero que «todas las dificultades con que se lleva a cabo la investigación de largo aliento en la cultura del Continente» transformaron «en tres volúmenes de ensayos dispuestos en orden cronológico» (t. I, p. 13). Tales ensayos están en español unos y en portugués otros. En 2004, y en inglés, apareció la obra, también en tres tomos y con muchos colaboradores, editada por Mario J. Valdés y Djelal Kadir, *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History*,²⁹ concebida, según Valdés, «más allá de la Historia Literaria» (t. I, p. xvii). En la introducción al primero de aquellos tomos, explicó Luisa Campuzano que esta historia incorpora, además de la literatura de la América española, la del Brasil, las diferentes expresiones de las culturas amerindias y afro-latinoamericanas, la literatura de las comunidades hispánicas en el seno de los Estados Unidos, y las de otras

minorías y culturas alternativas, como las obras de escritores judíos, mujeres, gays y lesbianas, pero no incluye explícitamente las culturas de lengua inglesa, francesa y holandesa del Caribe.

A finales del siglo XVIII, Alejandro de Humboldt escribió:

Los criollos [término que a la sazón implicaba a los considerados blancos] prefieren que se les llame *americanos*, y desde la paz de Versalles, y especialmente después de 1789, se les oye decir muchas veces con orgullo: «Yo no soy *español*: soy *americano*».³⁰

La conciencia nacional acabaría por conducir, en los países continentales de la América española, a la violenta separación política de España a partir de 1810, mientras en la América portuguesa conocería un proceso evolutivo que también la llevaría a la independencia, en 1822. Según se ha repetido mucho, a la independencia política la acompañará la voluntad de independencia intelectual, que se ha visto encarnada en la silva de Andrés Bello «Alocución a la Poesía», aparecida, como una suerte de editorial, en el tomo primero de la *Biblioteca Americana*, publicado en Londres en 1823. Ese tomo, dedicado «Al Pueblo Americano» (es decir, de nuestra América), es rigurosamente coetáneo de la Doctrina Monroe. Tal poema programático ha sido comparado con el texto «The American Scholar», que Emerson dio a conocer en 1837.³¹ En 1824, la victoriosa batalla de Ayacucho sellará la secesión política de la América española continental. Ya se mencionó el caso singular de Cuba, que por las razones aludidas permanecerá como colonia española durante casi todo el siglo XIX. Pero se sentirá en muchos aspectos afín a la América independiente. Un valioso ejemplo de ello lo ofrecen las primeras antologías de la poesía de la América española, estudiadas por Rosalba Campra.³² Si la inicial, *América poética*, que

26 Santa Clara, Ediciones Capiro, 2000.

27 Cambridge, Harvard UP, 1945.

28 São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993-1995.

29 Nueva York, Oxford UP, 2004.

30 Cit. en José Juan Arrom: Ob. cit. en n. 17, p. 22.

31 Pedro Henríquez Ureña: Ob. cit. (en n. 27), p. 100.

32 «Las antologías hispanoamericanas del siglo XIX. Proyecto literario y proyecto político», *Casa de las Américas*, No. 163, mayo-junio de 1987, pp. 37-46.

comienza con la silva de Bello, fue compilada por el argentino Juan María Gutiérrez e impresa entre 1846 y 1847 en Valparaíso, la segunda, con el mismo título, tuvo como uno de sus compiladores a Rafael María de Mendive (quien sería maestro de Martí), y sus dos tomos se publicaron en La Habana entre 1854 y 1856. En cuanto a los autores mismos, Heredia ha sido equiparado a Bello y Olmedo por quienes lo consideraron neoclásico, y tenido como iniciador del romanticismo americano por otros, entre quienes me cuento. En las últimas décadas del siglo XIX comenzó a manifestarse el modernismo hispanoamericano (representado en lo que respecta a Cuba por escritores como José Martí y Julián del Casal), cuya influencia vivificó la literatura de España. En el siglo XX y lo que va del XXI, la literatura cubana es sin duda parte esencial de la compleja literatura hispanoamericana. Al producirse, a raíz del triunfo de la Revolución Cubana en 1959, la amplia recepción mundial de la narrativa hispanoamericana, entre sus representantes o beneficiarios (al margen de los criterios de cada cual sobre el acontecimiento histórico que hizo volver los ojos del planeta hacia nuestra América) se hallarán cubanos como Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas. La estrecha relación entre la literatura cubana y la del resto de Hispanoamérica es de interliterariedad, de acuerdo con el término propuesto por Dýonisz Durisin, «resultado», según Franca Sinopoli, «de la relación recíproca entre las comunidades interliterarias, por ejemplo las de las literaturas europeas o las de las literaturas latinoamericanas».³³

¿Cabe hablar de una literatura americana en conjunto? Por supuesto que es dable comparar, a menudo con provecho, obras de nuestra América con otras de los Estados Unidos y Canadá. Así procedieron, entre varios, José Ballón en *Autonomía cultural de América: Emerson y Martí*,³⁴ Bell Gale Chevigny y Gari

Laguardia al editar el volumen colectivo *Reinventing the Americas. Comparative Studies of Literature of the United States and Spanish America*,³⁵ volumen en que hay contribuciones de los cubanos Pablo Armando Fernández y Edmundo Desnoes, y Vera Kutzinski en *Against the American Grain: Myth and History in William Carlos Williams, Jay Wright, and Nicolás Guillén*.³⁶ Pero tales libros no dan por sentado que traten obras de una misma literatura. En cambio, Gustavo Pérez Firmat se interroga desde el título de su compilación: *Do the Americas Have a Common Literature?*³⁷ En la introducción, Pérez Firmat menciona que hemos dado una respuesta negativa a la pregunta el filósofo mexicano Edmundo O'Gorman y yo. Y añade:

Ciertamente Fernández Retamar tiene razón al señalar las enormes diferencias históricas y políticas entre los Estados Unidos e Hispanoamérica. [...] aun así, la posición histórica no es siempre idéntica a la posición cultural, y los ensayos en este volumen tienden a demostrar que aun cuando la comparación involucra a autores y textos del Primer y el Tercer Mundos es posible encontrar sustancial terreno común.

Pero a continuación Pérez Firmat añade:

Dicho lo anterior, debo señalar que el título del libro no se propone como una pregunta a la cual su contenido dé una respuesta. De hecho, los ensayos mismos proponen preguntas que sugieren cuán difícil sería responder al título, tanto por el alcance de la pregunta como por los términos en que está formulada. [5]

No sé qué pensará ahora, diecisiete años después de publicadas, el autor de esas líneas. Por mi parte, me

33 Franca Sinopoli: «La historia comparada de la literatura», *Introducción a la literatura comparada*, al cuidado de Armando Gnisci, Luigi Giuliani (trad.), Barcelona, Crítica, 2002, p. 271.

34 Madrid, Pliegos, 1986.

35 Cambridge, Cambridge UP, 1986.

36 Baltimore, John Hopkins UP, 1987.

37 Durham y Londres, Duke UP, 1990.

gustaría que a la pregunta de marras se la pudiera responder afirmativamente, pero de momento lo sigo viendo difícil. Y me parece interesante que de los trece ensayos incluidos en el volumen, seis tengan que ver con Cuba, donde nació Pérez Firmat.

Aunque sin mencionar siquiera el libro editado por este, Earle E. Fitz parece hacerle eco, con un abanico más vasto, en *Rediscovering the New World. Inter-American Literature in a Comparative Context*,³⁸ en cuya introducción el autor afirma:

Mi propósito al escribir este libro era mostrar que, dado el conjunto singular de circunstancias históricas que rigieron el descubrimiento, la conquista y el establecimiento europeos en el Nuevo Mundo, uno podría abordar al Canadá anglófono y francófono, los Estados Unidos, Hispanoamérica y Brasil como integrantes de una comunidad de culturas literarias relacionadas entre sí en virtud de sus orígenes, sus diversas interrelaciones y sus evoluciones sociopolíticas, artísticas e intelectuales. A pesar de sus diferencias reales, las naciones del Nuevo Mundo comparten lo bastante una historia común como para ser estudiadas legítimamente como una unidad [...]. [xi]

¿Es cierto que las naciones del Nuevo Mundo comparten lo bastante una historia común como para que legítimamente puedan ser estudiadas como una unidad? No estoy nada seguro de esto. Pero me llama la atención que en 1993 alguien tan confiable como Mary Louise Pratt haya publicado el ensayo «La liberación de los márgenes: literaturas canadiense y latinoamericana en el contexto de la dependencia».³⁹ Para esta autora,

[e]l tema general que anima este ensayo ha sido obsesivo tanto en la crítica canadiense como en la latinoamericana desde los comienzos de ambas. Se trata, por una parte, del proyecto de formular los

vínculos existentes entre esas literaturas, y entre sus historias, como sociedades dependientes coloniales y neocoloniales, por la otra. [25]

Pratt pasa luego a señalar semejanzas entre obras de las dos literaturas, en lo esencial glosando un trabajo de Jean Franco,⁴⁰ y menciona novelas de Carpentier y Lezama. Sin embargo, es evidente que hoy no se podría presentar la literatura de los Estados Unidos como propia de una sociedad dependiente colonial o neocolonial. Ignoro qué nuevos aportes se han hecho últimamente a esta cuestión sin duda relevante.

Me ocuparé por último de la perspectiva caribeña. Ya hace décadas se ha reconocido la importancia en varios órdenes de la cuenca del Caribe, la región americana a la que llegó Colón por primera vez y donde comenzó la colonización española. Y en tal región, escasa en metales preciosos, pronto fue establecido el sistema de plantaciones, vinculado especialmente a la industria azucarera, sistema que implicó la esclavitud sobre todo de millones de criaturas descuajadas de África, y luego, con otras denominaciones, también de Asia. En esas empresas, modernas y terribles, participaron varias metrópolis europeas que provocarían la pluralidad del Caribe ostensible en lo idiomático y en distintas realidades políticas. El primer país del área en obtener su independencia fue el muy caribeño Haití, en 1804. Otros, en cambio, todavía son colonias, con un nombre u otro, de metrópolis como Francia, Holanda y los Estados Unidos, y el Caribe inglés empezó a obtener su independencia en 1962. En el caso de Cuba, el temor experimentado por su oligarquía de ver repetirse en la Isla los sucesos haitianos la sustrajo a las luchas libertadoras iniciadas en la América española continental a partir de 1810, como ya se mencionó, y ello hizo que en 1895, al iniciarse la segunda etapa de su demorada guerra de independencia contra España, las clases al frente de esa etapa fueran ya de extracción popular, y las metas

38 Iowa, Iowa UP, 1991.

39 *Casa de las Américas*, No. 190, enero-marzo de 1993, pp. 25-33.

40 «La parodie, le grotesque et le carnivalesque: quelques conceptions du personnage dans le roman latino-américain», *Idéologies, littérature et société en Amérique latine [...]*, Bruselas, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1975.

desbordaran los fines anticolonialistas, para ser también antimperialistas y de justicia social, según el proyecto radical de José Martí. La intervención estadounidense en aquella guerra obligó a posponer la realización de tales metas, que al cabo se alcanzaron a partir de 1959, y llevarían al país, violentamente hostigado por los gobernantes estadounidenses, a iniciar la construcción del socialismo. El Caribe incluye, pues, junto a colonias de las viejas metrópolis y de una relativamente nueva, al primer país libre de nuestra América (y el primero en el mundo en abolir la esclavitud), y a su primer país socialista. En el Caribe se fusionan etnias y creencias de orígenes europeos, africanos y asiáticos, se hablan cuatro lenguas de origen europeo, varios creoles y probablemente lo que los lingüistas llaman un *sabir*: el papiamentu. Pero más allá de las cuestiones que lo diferencian, se encuentran las que lo hacen una original unidad, con planteos desafiantes e intensa música, que más de uno ha considerado anuncio del porvenir humano.

Se tardó en ver al Caribe como una unidad o subunidad. Quizá la primera vez que ello ocurrió fue en el libro ameno y superficial de Germán Arciniegas *Biografía del Caribe*, que vio la luz en 1945.⁴¹ Hubo que esperar a 1970 para que se ofrecieran serias visiones de conjunto, las cuales fueron hechura de dos importantes figuras de la región, quienes publicaron el mismo año sendas obras casi homónimas: Juan Bosch, *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe, frontera imperial*;⁴² y Eric Williams, *From Columbus to Castro. The History of the Caribbean 1492-1969*.⁴³ Siempre he creído que tales títulos comunes son deudores del epílogo a una segunda edición (la primera fue de 1938) del gran libro de C.L.R. James *The Black Jacobins. Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*.⁴⁴ Tal epílogo se llama «From Toussaint L'Ouverture to Fidel Castro».

Si hubo que esperar tanto para contar con aceptables historias del Caribe, no es extraño que hubiera que espe-

41 Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1945.

42 Madrid, Alfaguara, 1970.

43 Londres, André Deutsch Ltd., 1970.

44 2da. ed., revisada, Nueva York, Vintage Books, 1963.

rar todavía más para ver aparecer una historia conjunta de la literatura de la zona. Ella es *A History of Literature in the Caribbean*, cuyos tres volúmenes fueron publicados en inglés, entre 1994 y 1997,⁴⁵ editados por A. James Arnold, como parte de *A Comparative History of Literatures in European Languages* que auspicia la Asociación Internacional de Literatura Comparada. En el primer tomo se estudian las literaturas de lenguas española (y por tanto la cubana) y francesa; en el segundo, las literaturas de lenguas inglesa y holandesa: en los tres últimos casos, con los correspondientes creoles; el tercer tomo se consagra a «Cross-Cultural Studies».

En la Cuba del siglo XIX no se solía hablar aún del Caribe, sino de las Antillas. Ellas fueron preocupación cardinal de José Martí, quien se sintió atraído, junto con los puertorriqueños Ramón Emeterio Betances y Eugenio María de Hostos y el haitiano Antenor Firmin, por la idea de una confederación antillana.⁴⁶ Entre los muchos ejemplos del interés que para Martí tuvieron Las Antillas, a las que llamó «las islas dolorosas del mar»,⁴⁷ se encuentra la última carta suya a su fraterno amigo mexicano Manuel A. Mercado, que fue hecha la víspera de morir combatiendo y ha sido considerada su testamento político:

ya estoy todos los días, [escribió allí], «en peligro de dar mi vida por mi país y por mi deber [...] de impedir a tiempo con la independencia de Cuba que se extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza más, sobre nuestras tierras de América.»⁴⁸

En el siglo XX cubano nos acercaron a preocupaciones del área muchos estudios de Fernando Ortiz, la obra de Ramiro Guerra *Azúcar y población en Las Antillas*

45 Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1994-1997.

46 Ver Antenor Firmin: «Betances, Martí y el proyecto de Confederación Antillana», *Casa de las Américas*, No. 233, octubre-diciembre de 2003, pp. 89-91.

47 José Martí: «Nuestra América», ob. cit. en n. 22, t. 6, p. 23.

48 José Martí: Ob. cit. en n. 22, t. 20, p. 161.

(1927), y en lo estrictamente literario el libro de poemas de Nicolás Guillén *West Indies Ltd.*, de 1934. Diez años después de publicado este, Guillén estuvo entre los editores de la habanera *Gaceta del Caribe. Revista Mensual de Cultura*, en cuyo primer editorial se leía:

Si se nos pidiera justificar el título, diríamos que arrancando de lo hondo de esta isla nuestra, centro geográfico del mar de las Antillas, queremos dar el latido pleno del archipiélago dentro del ámbito continental, pero con una alerta conciencia de universalidad. Por otra parte, huelga declarar que no pretendemos imponer determinado «meridiano», y que sólo nos guía el afán de servir a la cultura en esta parte del mapa con un limpio espíritu solidario hacia los pueblos con los que estamos hermanados en el Caribe.

En 1948, Guillén dio a conocer su *Elegía a Jacques Roumain, en el cielo de Haití*. Y en 1949 Alejo Carpentier, a partir de un viaje revelador a Haití, publicó *El reino de este mundo*, e inició así un ciclo de novelas cuyo centro temático es el Caribe.

Aunque en 1960 yo conocía ya esas obras y me consideraba latinoamericano, mi amistad, anudada ese año en París, con el escritor martiniqueño Édouard Glissant empezó a hacerme consciente de mi condición, también, de caribeño. Ambos proyectamos entonces publicar en París una revista con textos latinoamericanos para la que solicité y obtuve el respaldo de Alejo Carpentier. Pero el proyecto, por diversas causas, no se hizo realidad. Cuando mucho después, en 1975, dediqué un número de la revista que dirigía y dirijo, *Casa de las Américas*, a *Las Antillas de Lengua Inglesa*,⁴⁹ objeté en un largo editorial el empleo de *West Indies*, consagración de un error geográfico, para nombrar al Caribe anglófono, y sugerí que bastaría el sintagma «América Latina», más allá de lo que originalmente significara, para abarcar todos nuestros países. Criterio similar mantuve cuando, en el VIII Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, que se celebró en 1976

49 *Casa de las Américas*, No. 91, julio-agosto de 1975.

en Budapest, leí la ponencia «La contribution de la littérature de l'Amérique latine à la littérature universelle au xxe. siècle»,⁵⁰ cuyo tema y cuyo título me fueron sugeridos por los organizadores del Congreso. Ese año se incluiría en el Premio Literario Casa de las Américas la literatura caribeña anglófono, y en 1979 la literatura caribeña francófono, más sus correspondientes creoles. También ese año 1979 fue creado por la Casa de las Américas su Centro de Estudios del Caribe (que a partir de 1981 contaría con su publicación periódica, *Anales del Caribe*), y se realizó en Cuba, después de haberlo hecho en Guyana y Jamaica, el III Carifesta, el Festival de las Artes del Caribe, como parte del cual tuvo lugar en la Casa de las Américas un simposio sobre la identidad cultural caribeña cuyos materiales fueron recogidos en la revista *Casa de las Américas*.⁵¹ Que todavía no estaba en uso la expresión «América Latina y el Caribe» lo ejemplifica, además, que el útil *Panorama histórico-literario de nuestra América* (tomo I 1900-1943, tomo II 1944-1970), editado por la Casa de las Américas en 1982, llevara tal título, de clara raíz martiana, para dar a entender que el panorama englobaba a todas las regiones de nuestra América. Incluso este mismo año 2007 hemos contemplado el cambio de nombre de la más importante de las colecciones que publica la Casa, la Colección Literatura Latinoamericana, que ha pasado a ser Colección Literatura Latinoamericana y Caribeña al incluir *Los placeres del exilio*, de George Lamming, quien ya había visto publicada en dicha colección en 1979, cuando sólo se llamaba Literatura Latinoamericana, su primera novela, *En el castillo de mi piel* (1953).

En aquel simposio celebrado en 1979 en la Casa de las Américas, dijo Victor Stafford Reid: «Nosotros, los del Caribe, somos hoy día el último conglomerado importante de cultura en llamar la atención».⁵² En efecto, en apreciable medida, estamos ante una literatura emer-

50 Incluida, en español, en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, primera edición completa, Santafé de Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1995.

51 *Casa de las Américas*, No. 118, enero-febrero de 1980.

52 Víctor Stafford Reid: «Identidad cultural del Caribe», ob. cit. en n. 51, p. 48.

gente. Al frente de *The Oxford Book of Caribbean Verse*, aparecido en 2005, se afirma:

Hace cien años hubiera sido inconcebible que el Caribe, sitio durante centurias de las peores atrocidades de la historia humana, produciría lo que pudiera considerarse el cuerpo de poesía más vitalmente afirmativo y espiritualmente elevado del siglo veinte.⁵³

Pero los antólogos parecen tener insuficiente conocimiento de la poesía de lengua española. En todo caso, admiten que «la cultura de, digamos, Cuba difiere en cuestiones fundamentales de las de Haití o Jamaica», y que «la poesía de “lengua inglesa” de la región forma el núcleo de esta colección» (p. xx).

Por eso pueden decir:

La poesía caribeña ha crecido tanto en volumen como en estatura a lo largo del siglo veinte a partir de algo que apenas existía –al menos en lo que a la línea central concernía– hasta un cuerpo de cultura verbal [...] que es reconocido generalmente como integrante del conjunto del verso contemporáneo más rico, más accesible y sin embargo técnicamente más audaz. [...] // En verdad, la poesía caribeña es esencialmente un fenómeno del siglo veinte. [...] [xvii]

No es dable aceptar que la poesía cubana sea creación del siglo xx. De los románticos José María Heredia y Gertrudis Gómez de Avellaneda a los modernistas José Martí y Julián del Casal, la suya ya era poesía auténtica y mayor en el siglo xix. En cuanto al siglo xx, son graves las ausencias, en la antología de Oxford, de poetas como Dulce María Loynaz, Eugenio Florit, Emilio Ballagas, todos los integrantes del Grupo Orígenes y en particular Lezama, cuya filiación caribeña ya había sido puesta de relieve por David Huerta en una valiosa antología poética de 1988,⁵⁴ donde Huerta

lo acercó, al más alto nivel, a Saint-John Perse, Aimé Césaire y Derek Walcott. La de Cuba, debemos concluir, es una literatura caribeña sin dejar de ser hispanoamericana, así como es una literatura de lengua española cuando ya no es una literatura de España.

De Edward Said son estas conocidas palabras:

Sugiero que miremos [...] a lo que la literatura comparada fue, en visión y en práctica; irónicamente [...], el estudio de la «literatura comparada» se originó en el período del alto imperialismo europeo y está inexorablemente vinculado a él.⁵⁵

Parece difícil negarle validez a la observación anterior, de alguien a quien tanto debemos y que fue, entre otras cosas importantes, eminente profesor de literatura comparada. Pero Armando Gnisci, en «La literatura comparada como disciplina de descolonización»,⁵⁶ planteó que para muchos la literatura comparada es una disciplina en fase de extinción, si no ya extinta; y al preguntarse con qué se propone sustituirla, mencionó dos opciones: o que ella fuera absorbida por una teoría de la literatura concebida como la disciplina central y más potente del estudio literario, o que la literatura comparada fuera superada por los estudios sobre la traducción (*Translation Studies*), los estudios sobre la descolonización cultural (*Post-Colonial Theory*), los estudios interculturales (*Intercultural Studies*) y los estudios feministas (*Gender o Women's Studies*). A continuación, Gnisci rechaza la primera de esas opciones, la cual, según él, expresa una posición típicamente euronorteamericanocéntrica que propone una vez más la vieja concepción imperialista y jerárquica de la ciencia «occidental»; y añade que la segunda opción, articulada y plural, proviene, en cambio, de los desarrollos concretos del estudio literario con una perspectiva verdaderamente mundial, no sólo euroestadunidense. Además, los *Translation Studies*, la *Post-Colonial*

53 *The Oxford Book of Caribbean Verse*, Stewart Brown y Mark McWatt (eds.), Nueva York, Oxford UP, 2005, p. xvii.


54 José Lezama Lima: *Muerte de Narciso. Antología poética*, selección y prólogo de David Huerta, México, Era, 1988, p. 26.

55 Edward Said: *Culture and Imperialism*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1993, p. 43.

56 *Casa de las Américas*, No. 208, julio-septiembre de 1997, pp. 134-138.

Theory, los *Intercultural Studies* y los *Women's Studies* no se presentan como alternativos o indiferentes entre sí, sino que parecen marchar juntos en la misma dirección, siendo la literatura comparada la forma confederada de conocimiento y de enseñanza a través de la cual estos problemas y estos campos de indagación pueden ser considerados en conjunto, dentro de un coloquio verdaderamente «universal» y como imagen del futuro que toma en cuenta a todas las culturas. Si la literatura comparada, concluye, es un modo de comprender, estudiar y ejercer la descolonización cultural por los países que se han descolonizado del Occidente, para nosotros, estudiosos europeos (recuérdese que Gnisci es italiano), ella representa la forma de pensamiento, de autocritica y de educación, en otras pala-

bras: la disciplina para descolonizarnos de nosotros mismos.

He dedicado estas páginas a intentar considerar, desde distintas perspectivas, el perfil de la literatura de un pequeño país, no necesariamente la pequeña literatura de un país, para no decir nada de «una literatura menor», en el sentido rebelde que a esta última expresión le dieron, al hablar de Kafka, Deleuze y Guattari.⁵⁷ Heráclito nos invitó hace milenios: «Entrad con confianza, porque aquí también los dioses están presentes». 

57 Gilles Deleuze [y] Félix Guattari: *Kafka. Por una literatura menor*, Jorge Aguilar Mora (trad.), México, Era, 1978.



RAÚL MARTÍNEZ: libro, 1974



EDUARDO MOLTÓ:
identificador
de la Feria Internacional
del Libro, 1999