

Homenaje a Felipe Orlando

Textos y dibujos de:

José Emilio Pacheco
Paul Westheim
Manuel Altolaguirre
Jean-Paul Bloch
Antonio Parra
Juan Orellana
Francisco M. López
Jorge Lindell
Manolo Moreno
Juan Pinilla
Rafael Franquelo
José L. Pegüi
Francisco Parra
Gastón Baquero

2 Santón Pitar



Felipe Orlando visto por Jorge Lindell

Arroyo de la Miel
Sig.: BEN 929 ORL fel
Tit.: Felipe Orlando : monográfico
Aut.:
Cód.: 9302123 R.23192 FL



Felipe Orlando
Monográfico

Málaga, Octubre 96

BEN
929
ORL
fel

2

Santón Pitar



Felipe Orlando
Monográfico

R.23192



Málaga, Octubre 96

Edición no venal

Composición de Julio Zambrano

Colabora a la edición:

Francisco M. López

Cuidado, dirección y
ruina económica:

Antonio Ligero
Francisco Parra



BRASIL

Felipe Orlando

Al descubrir y comenzar a colonizar Brasil, los portugueses se encontraron con diversos problemas de muy difícil solución. Entre ellos, uno de los que requirieron atención inmediata fue la falta de brazos en una extensión vastísima, de gran fertilidad, que requería ser atendida y cultivada para mantener la subsistencia de los nuevos pobladores y, a la vez, para ser explotada con propósitos de exportación lucrativa.

Estas necesidades, inmediatas y futuras, obligaron a los portugueses a emplear el trabajo indígena pero, en un territorio donde no existía la más leve idea de un trabajo diario, creciente y organizado; el resultado lógico fue desolador. Los indios morían o escapaban a regiones donde se hacía difícil, por no decir imposible, ir a buscarles.

Esta exigencia, común al resto de nuestro continente, forzó el principio de una época inhumana y espantosa: la época de la trata de esclavos negros.

En lo que concierne específicamente a Brasil; alrededor de 1.441 un "negrero" lusitano llamado Antao Gonçalves, comenzó a atrapar negros en África, a hacinarlos en barcos y a enviarlos, para su venta, a las nuevas colonias portuguesas, a fin de que fuesen aprovechados como "animales de trabajo". Esto se vio favorecido, poco tiempo después, por una decisión oficial de la casa reinante lusitana.

Entre 1.516 y 1.526, coincidiendo con el establecimiento de los primeros ingenios azucareros, los esclavos negros comenzaron a llegar en cantidades bastantes mayores a Brasil, al igual que en algunos otros lugares del continente como Cuba y Santo Domingo. Este fuerte núcleo de población negra trajo consigo una especie de trasplante de valores que aun hoy subsisten, de modo marcado y permanente, en los diversos aspectos de nuestra conformación general. Ellos son: sus religiones, su música, cantos y danzas; sus costumbres, sus formas sociales de vida, su belleza física, etc.

En Brasil, esa conjunción étnica-religiosa-musical-social, hizo posible lo que hoy día constituye uno de los aspectos más interesante y característicos de aquel país: **El Candomblé**.

El ritual del Candomblé no obedece a un modo uniforme, sino que varía a lo que sus acólitos llaman "naciones", es decir, que sus ritos siguen atendiéndose a los que originalmente se produjeron en las diferentes regiones africanas. De esta manera existen "rituales de nación" Ijezá, Congó, Cabinanda, Gegé, etc. A ellos debe incorporarse el llamado Cabocló que es una forma acriollada en la cual predomina la influencia indígena. De todas estas formas rituales, una de las más poderosas es la cultivada en la región de Bahía y que se denomina Ketú.

Específicamente queremos limitar nuestra charla a Bahía puesto que es en aquella ciudad en la que creemos existe, del modo más puro y en forma más numerosa y sostenida el mantenimiento del Candomblé.

El lugar o espacio religioso donde los negros de Bahía hacen sus ceremonias lleva el nombre de Roça (Roza) o Terreiro. Estos espacios se encuentran regularmente en las afueras de las ciudades y lo pueblan varias cabañas, cada una de las cuales está habitada por un Orixá o ser inmaterial, del cual hablaremos más adelante, con su altar o Pejé. En el

centro de este espacio, en extensión bastante amplia, se encuentra el Barraçao (Barrazaao), en el cual tienen efecto las fiestas o ceremonias de carácter público. Es imprescindible contar también, dentro de esta ubicación territorial, con un árbol sagrado: el Loko o Gameleira Blanca.

El Barraçao es un templo amplio y simple, techado con tejas o paja (depende de la riqueza de la comunidad religiosa), donde los Orixás hacen acto de presencia bailando o danzando y prestigiando la casa, el el curso de las ceremonias ofrecidas en su honor. Se nos ha dicho que "cuando la Roça es bastante espaciosa, el Barraçao es totalmente independiente, como en el caso del Candomblé de Senhora en San Gonzalo del Retiro", pero si el Terreiro posee proporciones menores, o el Barraçao se comunica con los aposentos de los Orixás o con otros lugares donde viven los propietarios o arrendatarios de la casa, entonces el Candomblé toma el nombre de Tia Mací (Ilé Iyá Nassó) al que también se le denomina "Casa Blanca".

Los Barraçaos y las Salas tienen disposiciones similares. En ellas se encuentra un Trono para el Jefe, un espacio reservado para la orquesta y lugares para los Orixás y los asistentes.

Los Candomblés de cualquier condición, tienen su propia orquesta. Conjunto perfectamente acoplado y ensayado, compuesto por tambores conocidos con el nombre genérico de Atabales y que son tres: Run, que es el mayor; Rumpí el mediano e Ilé el menor. Estos tambores son oblongos, con el parche por un solo lado y que recuerdan bastante a los "Batá-cotó" de los Nagos. El jefe de este trío de percusivos y del resto del instrumental es conocido con el nombre de Alabé. A estos tambores se incorporan otros instrumentos, pero ellos son los principales.

En los Candomblés las autoridades máximas las ostentan: la Ialorixá o Madre de Santo, y el Babalaorixá o Padre Santo. Después de ellos viene la Iyá-kekeré o madrecita. Dentro de las "hijas de santo" existe también una jerarquía: la que tiene más de siete años de ejercicio es una Ebomín, la que tiene menos de siete se denomina Iaó y las iniciadas llevan el nombre de Abián.

Al margen, pero en cierto modo ligados al poder de los jerarcas principales, funciona una especie de organización administrativa ajustada a un estricto aparato que cuenta con Presidente, Vice, Secretarios, Tesorero, etc. Esta organización tiene a su cargo el cuidar del buen orden, los bienes de la casa, etc., del Candomblé respectivo. Sus miembros son los Abás y Ogás, seleccionados por las Ialorixás o los Babalaorixás. Las mujeres que ostentan estos cargos son las llamadas Ekedes.

Una fiesta o regocijo de Candomblé principia en la mañana con un sacrificio de animales en honor a los Orixás. La ceremonia es privada y la entrada a extraños está prohibida. En horas de la tarde, antes de la caída del sol, la ceremonia pasa a ser pública en el Barraçao, el cual es adornado convenientemente con palmas de cocotero, ramas verdes y banderolas de seda.

Un Padé o mensaje para Exú es iniciado por el mensajero del Candomblé, personaje que media entre los mortales y sus dioses. Este hace una invocación en la cual pide que la fiesta transcurra en paz y armónicamente. Después del Padé, se prosigue el ritual con una Roda, serie de danzas circulares en las que toman parte las hijas o hijos de santo. El propósito de esta parte de la ceremonia conduce a presentar sus respetos a los Orixás y hacer que éstos vengan inmediatamente.

Apenas llega el primero, "monta su caballo", es decir, se apodera de una de las participantes que entra en "trance" y es amparada por su Ekede o madrina. Enseguida la orquesta inicia el toque correspondiente al orixá que ha aparecido y con ello saluda la llegada del dios. Del mismo modo la Ialorixá presenta sus saludos también echándose al suelo y golpeando la tierra con la cabeza. A medida que las otras hijas de santo caen en trance, "montadas" por los diferentes orixás, la orquesta rinde la labor correspondiente al toque necesario. Cuando todas quedan "montadas" se retiran a sus cabañas, en compañía de sus Ekedes y, media hora después, reaparecen con los atuendos y distintivos de sus orixás, es decir, con los espíritus que a cada una ha "cabalgado". Estos vestidos, insignias, collares y coronas, así como el aspecto de cada una de las hijas, es de una rara e impresionante belleza mágica.

La Ialorixá se levanta entonces y, al mismo tiempo, lo hacen todos con el más profundo respeto y veneración, ya que son los propios Orixás los que vienen ahora entrando dentro del cuerpo de cada una de las hijas correspondientes.

Inmediatamente se inicia la danza, en grupos o solos, de acuerdo con los toques orquestales correspondiente a cada Orixá. Así llega la fiesta a un grado máximo, finalizando cuando todos los Orixás han sido cumplimentados. Entonces se reinicia una nueva Roda, se hacen respetuosos saludos a Oxalá y la Ialorixá se retira.

Existe una versión, un poco literaria, de Pierre Verger sobre los Orixás. Según éste, eran en sus orígenes seres humanos privilegiados que poseían poderes sobre las fuerzas de la naturaleza y que, en vez de morir, transformabanse en piedras, ríos, fuentes, árboles, etc.

Los Orixás, según se desprende del concepto general del culto, son fuerzas inmateriales que pueden manifestarse con gestos o de palabra a través de ciertas personas que les son gratas y les rinden pleitesía, tales como los hijos e hijas de santo. Estos seres tienen un poder y un reino determinados, así como una jerarquía dada. Gozan de los placeres y bienandanzas terrenales y son numerosísimos. El jefe de todos ellos es Olorum.

HAÍTÍ I

Felipe Orlando

De acuerdo con lo que nos dijeron nuestros amigos Remy Bastien y Louis Maximilien, el Vodú de Haití es una religión constituida por ritos distintos y muy antiguos; orgánicamente ligados e influídos por ideas metafísicas, cuyos orígenes pueden ser aclarados si se examinan los viejos textos referentes a los misterios de Egipto o a las manifestaciones de Herodoto; y que posiblemente llegaron a África y Australasia a través de una cultura oral.

El Vodú indudablemente, desde el punto histórico-geográfico-religioso, constituye un trasplante. Viene de África y se acriolla en la isla de Santo Domingo al margen de la religión católica que era la practicada por los colonos blancos. Lo traen los esclavos africanos que, como en Cuba, Brasil y el Sur de los Estados Unidos, invadieron en grandes oleadas nuestro continente.

Las relaciones simples que pueden indicar los orígenes ancestrales del Vodú con otras creencias o religiones son numerosas, Maximilien nos habla del culto a la serpiente, cuya ascendencia pasa, a través de los egipcios a los clanes totémicos y a los tiempos prehistóricos.

Al igual que en el caso de la "Santería" afro-cubana, los adeptos al Vodú no rechazan el cristianismo, "ellos adoran ordinariamente y cotidianamente al dios de los cristianos; observan los ritos de esa religión, asisten a misa" y, en fin, proceden como todo buen cristiano. "Las ceremonias de la iglesia, para ellos, están consideradas como la fase abierta a los profanos y la parte esencialmente voduesca como la parte reservada a los iniciados. Esta iniciación secreta es la que guardan en común, según afirman, los sacerdotes católicos".

El Vodú no posee un Dios presente, como el católico, sino que está nutrido por una vasta serie de "Loas" o espíritus que, en un momento dado o en toda circunstancia pueden interceder, favorecer, o desviar la condición de los seres humanos.

Según Bastien, todavía en 1.949 la Enciclopedia Británica atribuía a la palabra Vodú un extraño origen; creía que provenía de "Vaudois", adeptos de aquella secta herética de la Francia meridional, y hubo quien trató de ligar los dos cultos a través de cinco siglos, basando sus hipótesis sobre las más fantásticas suposiciones. Por último, Bastien, sin negar la influencia de los textos cabalísticos medievales, manifiesta que en el Dahomey, a los dioses y espíritus se les llama "Vodún" y, como el Vodú revela fuerte influencia de aquella región africana, parece más lógico buscar allí el origen de su nombre.

En el Vodú existen tres formas rituales: la Rada, la Petro y la Congo. En nuestra charla de hoy vamos a referirnos a la primera, dejando la segunda y tercera para la próxima pero antes debemos, a grandes rasgos, hacer mención de algunos datos de importancia si se quiere establecer la atmósfera conveniente al desarrollo de estas formas rituales del Vodú.

Los templos del Vodú se denominan Humfor y constan de dos secciones: una la que encierra los altares, banderas, tambores sagrados y depósitos o "Govis" que contienen los espíritus. La otra, un sencillo techo plano donde se realizan las ceremonias públicas y las danzas. Esta segunda sección posee un poste o mástil central, alrededor del cual se

dibujan, con harina o cenizas, los "Vevers" o signos mágicos correspondientes a cada dios o "loa" determinado.

La dirección de los templos está a cargo, bien de una "Mambo" o sacerdotisa, o de un Hungan o sacerdote. Además existen otros cargos menores como el de Hundjenicon, que dirige los coros, y el de "Laplace" que lleva un sable como distintivo y que guía las ceremonias.

Existe también una orquesta compuesta, de acuerdo con el rito que se realice, por un "Ogan" o campana de hierro y tambores en grupos de dos ó tres.

La insignia máxima del poder de un sacerdote o Hungan es el "Ason", especie de maraca cubierta por una red de cuentas de vidrio y huesos de serpientes. Con este instrumento el sacerdote convoca a los dioses.

Bastien nos dice que el rito Rada "domina la influencia de los Aradas, poderosa tribu Dahomaya". Algunos de los dioses o "loas" pertenecientes a este rito son:

Legbá, señor de los caminos.
Damballah, dios de los ofidios.
Ogoun-fer, dios de la guerra, del fuego y del hierro.
Baron Samedi, dios de la muerte.
Agouet-arroyo, diosa de los océanos.
Erzulie, diosa del amor.

Estos dioses tienen su color y árbol simbólico favoritos, de los cuales enumeraremos algunos:

Erzulie: el ciruelo y el color rosa o blanco.
Ogun-fer: el pino y el color rojo.
Legba: el "Médecinier" y el color azul oscuro.
Damballah: el algodónero y el color azul pálido.

Al igual que en la "Santería" afro-cubana, los dioses o "loas" del Vodú tienen también una representación equivalente en el santoral católico, por ejemplo:

Los Marassa corresponden a los santos gemelos Cosme y Damian.
Ogoun-fer a Santiago Apóstol.
Damballah a San Patricio.
Legbá a San Pedro.

Sobre esta asociación, Bastien apunta algo muy curioso. "En África Legbá es un dios fálico y joven. En Haití lo encontramos como un personaje senil de barba blanca. Legbá, al recibir los atributos de San Pedro, ha perdido su juventud a cambio de prestigio".

"En los mercados de Haití se encuentran en venta cromo-litografías de santos que, en la mayoría de las veces, van a adornar los pés (altares Vodú) o las cabañas campesinas. Es tan fuerte la costumbre que en 1948, en el Valle de Marbial, no me explicaba su total ausencia en las numerosas casas que visité. No tardé en saber la razón: todas habían sido destruidas años antes por un cura, pues muy bien sabía que las imágenes no eran prueba de devoción a los santos sino de veneración para los "loas" que representaban".

Las ceremonias correspondientes al Rito Rata son amplísimas y comprenden, además de su música y danzas especiales, muchas otras diversas cuya enumeración requeriría mayor amplitud. Nos limitaremos, con ayuda de Bastien, a describir una de las mas impresionantes: la correspondiente al "loa" Assotor Micho Tokodun Vodun, o sea, al gran tambor sagrado Assotor, la cual se efectua cada 3, 7 ó 21 años por las familias que veneran a este "loa".

Primero se consagra el lugar escogido para la ceremonia de bautizar el tambor, instrumento que con frecuencia alcanza más de dos metros de altura; donde reside el dios Assotor; después se invoca a Legbá, dios de los caminos y a Ogoun-fer, por medio de cantos, de dibujos simbólicos, y el sacrificio de un gallo y una gallina rojos; se da por terminada la "entrada del sacrificio" con ofrendas a Aizan y a Loko. Cada uno de ellos se "poseciona" de uno de los asistentes.

Después de esta "entrada" se sacrifica un toro rojizo. Este animal lleva el nombre de "buey-rada" y, antes de ser sacrificado, es bautizado, peinado y perfumado. Luego se le ofrece hojas de "hobo" y, si las come, es señal de que acepta entregar su vida y entonces es degollado. Su piel, guardada en el templo o "Humfor", servirá para recubrir el tambor sagrado en la próxima ceremonia, 3, 7 ó 21 años más tarde. La víctima vuelve a la vida, viene a ser el dios mismo".



CON EL ESCRITOR
JOSE ENRIQUE PACHECO
1962

HAÍTÍ II

Continuaremos tratando lo que se relaciona con los ritos "Petro" y "Congo", así como en otros aspectos que se derivan del mismo.

Según Maximilien, los ritos Petro y Congo constituyen una especie de anexo al más importante de todas estas formas rituales: el Rada. El Rito Rada, es pues el esencial, el que realmente perpetua las verdaderas tradiciones religiosas dahomeyanas.

No obstante, aunque las ceremonias fundamentales de los ritos Petro y Congo son todas las correspondientes al rito Rada; las diferencias se establecen al hacer una detallada comparación entre las tres formas rituales. Veamos, en lo que respecta al rito Petro, lo que nos dice Bastien:

"Los dos ritos, el Rada y el Petro, practicados respectivamente por el esclavo y el cimarrón, simbolizan desde la Época Colonial dos tendencias del Vodú. El primero es más metafísico; sus "loas" son conceptos universales que tienen su origen en el fondo religioso común del Mediterráneo; son dioses de quienes el hombre espera el bienestar previsto que les sirve y honra. Los dioses Petros son más apegados a su origen humano y en su mayoría son espíritus violentos que usan de la magia, de sortilegios, del veneno para lograr su fin, que es inmediato. Esta diferencia ha llevado muchos "hougan" o sacerdotes Vodú a establecer una separación exagerada entre los dos ritos: El Rada es el culto de los dioses buenos; el Petro, el de los dioses del mal, de la magia."

Los dioses Rada son de directa importancia africana, tales como Legbá, señor de los caminos. Damballah, el dios serpiente. Ogoun-Fer, "loa" de las guerras, del fuego y del hierro, etc. Mientras el Rito Petro sigue otro camino: jefes de cimarrones, y mambos o sacerdotisas, célebres por sus hazañas son elevados a la categoría de dioses. Sus nombres huelen a lucha sangrienta, a ataques nocturnos contra el ganado y las plantaciones, a veneno, pólvora y rebelión; claramente es un culto militante, cuya mística es la libertad. Se llaman, aquellas divinidades: Seis-Mil-Hombres, gran luchador cuya arma favorita era el machete; Tikita-Membré, de muy mal genio, que chupaba el ganado y provocaba epidemias; Adoum que rompía las cadenas por encantamiento; Agaou, dios del rayo que vivía en las cuevas. A éstos siguen: Juan Pedro Coungué, Lemba Zaou, Marinette Brazo-Seco. Cada uno de los cuales tiene sus características rituales, sus colores y vestidos, el animal favorito para los sacrificios y ofrendas, sus bebidas predilectas; reglas todas que dan su colorido y variedad al Vodú.

El propio Bastien nos señala el origen del rito Petro. "Hubo en Haití-dice- entre muchos cimarrones de fama uno que fue un verdadero legislador del Vodú, era Dom Pedro, o como mejor se conoce, Dom Petro. Su nombre indica que era probablemente un esclavo escapado de la parte española de la isla y que vivió en la vecindad del pueblo de Petit-Goave hacia el año de 1.740. El rito que fundó y que lleva su nombre es, con los ritos Rada y Congo, el más importante del complejo Vodú."

El rito Congo parece ser el menos importante de todos. Los datos sobre él son escasos e imprecisos y, a lo sumo, nos luce como la derivación más pobre del rito Rada. Según hemos podido conocer por Maximilien; el rito Congo es muy simple y se diferencia de los otros en una sola ceremonia: la correspondiente al rey de Angola, el cual viene a resultar uno de los Reyes Magos, al que se le da el nombre de OUENGOL.

La mayor belleza de los tres ritos Vodú, aparte de las ceremonias y, como parte

fundamental de las mismas; la constituyen sus complementos simbólicos como los extraordinarios dibujos o "vevers" correspondientes a cada "loa" o santo; los "Paquets" o bolsas mágicas; y los cantos, danzas y "toques" ceremoniales de rara e increíble hermosura plástica-musical.

Paralelamente al Vodú o a veces relacionado lejanamente con él, aparecen multitud de sortilegios y procedimientos mágicos. Bastien nos habla de algunos de ellos, al referirse a un viaje hecho al Valle del Marbial, en Haití.

"En la mayoría de los casos, la muerte de un niño en el Valle del Marbial, se atribuye a la acción de los temibles "loups-garous", chupadores de sangre, o al mal de ojo, llamado "maldjok". Contra los primeros hemos visto dos técnicas de protección; el nombre secreto y el lok para amargar la sangre. Pero hay medios más generalizados y eficaces todavía.

El baño es el mejor. Un "houngan" o sacerdote vodú lo prepara con hojas amargas, cuyo desagradable olor es característico. Baña al niño según ciertos ritos, preferiblemente la noche de Navidad.

Lo amargo de las hojas y otros ingredientes, se pasa a la sangre del niño. Protegido o no, veamos lo que pasa si un "movezé" o "mal-aire" trata de chuparlo. Reproducimos íntegra la declaración de un informante:

-Si no ha sido "bañado" un niño está en peligro de muerte. De noche el loup-garou se acerca a la casa de su víctima. Aplica contra uno de los postes, a un ángulo de la casa, el tubo de su pipa y ofrece, en sueño, un objeto bonito a la madre. Si la mujer rehusa la oferta, es victoriosa y no hay peligro. Pero si la acepta, el "loup-garou" tiene poder sobre el niño, provisto que conoce su nombre. En este caso, chupa por su pipa tres gotas de sangre. Con esta sangre puede "echar" cualquiera enfermedad sobre la criatura, quien muere y es enterrada. De noche se saca de la fosa y rodándola sobre el suelo como masa de trigo, el diablo lo transforma en pescado o carne, a su gusto. Cada dedito se vuelve un pescado.-

Además ciertos "movezé" se transforman en cucarachas y otros insectos repugnantes, y entran en las casas para chupar la sangre. En ambos casos, si el niño ha sido bañado, al "loup-garou" no le gusta la sangre amarga y se va.

El peligro del "maldjok" o mal de ojo, no es menos sutil. Lo llaman también "djok" y, a veces, "guignon", mala suerte. Es una enfermedad de los niños, que se puede causar, accidental o intencionalmente, por el simple uso de una palabra, en la mayoría de los casos: expresar demasiada admiración por la gordura de un niño como ofrecerle una fruta de la cual se ha tomado un bocado. Los extranjeros tanto como los parientes, pueden hacer peligrar la salud de los pequeños.

A manera de prevención, si se escupe despues de elogiar una criatura, se evita que le dé el "djok"; pero tragando la saliva, el niño no tarda en vomitar, chillar sin razón y "secarse". Para entrar en detalles acerca de los diversos tipos de "guignon" y las diversas fórmulas para contrarrestar sus efectos se necesitaría un larguísimo relato, bastará con indicar uno de los métodos preventivos.

Lo mejor es emplear una camiseta hecha con tres colores: blanco, rojo y negro, que lleva, en Haití, el nombre de "rad-maldjok" o "traje-mal-de-ojo" y que infaliblemente producen una capa de protección absoluta contra el mal. También es muy eficaz contra

estos males, el empleo de una gorra cuyo interior ha sido frotado con un poco de sebo y polvos de nuez moscada. La gorra mantiene los huesos de la cabeza en su lugar y acelera su soldadura; además protege contra los resfriados.

Una criatura destetada, antes de los 18 meses, se vuelve "pedevi", es decir, de poca "vida", apático, idiota. Para tener al niño callado, y también quizá por considerar la leche materna como un alimento indispensable, se da de mamar a los niños cada vez que chillan.

Los dientes -continúa informando Bastien- representan otro peligro. Muchos niños mueren al "hacer sus dientes". Algunas familias suelen facilitar la dentición, dando a sus niños arroz preparado con leche de perra, creencia que se explica quizá por la proverbial admiración para la blanca dentadura del animal. Los incisivos superiores, si aparecen primero, son de mal augurio; se llaman "dientes de la nariz" y comunican con ella, por lo tanto, el niño se muere al tragar la saliva por ese conducto. Para activar la secreción de la baba y hacerla escurrir fuera, hemos visto frotar las encías de los niños con un camarón de agua dulce."

CUBA

Felipe Orlando

La convergencia de ciertas necesidades de los colonizadores europeos hizo común en América la importación de esclavos negros de África. Desde los inicios del siglo XVI la afluencia de éstos a la isla de Cuba se incrementó. Dos razones fundamentales obligaron a ello: una, la situación geográfica de la isla, como llave del Golfo de México, lo que establecía un conveniente mercado para la trata; otro la apremiante necesidad de brazos para la ateción de la siembra y proceso de la caña de azúcar.

Según se deduce, los contingentes negros más numerosos que llegaron a Cuba y quedaron en ella procedían del África Occidental, principalmente del Congo y de Nigeria. En consecuencia ellos fueron los determinantes en la transculturación que, a la vez, se aglutinó con otros elementos europeos y criollos en un proceso a través del tiempo para producir las características de orden religioso que vamos a señalar.

Aunque en la vida general del africano todo guarda una estrecha relación con sus creencias o religiones; la alteración sufrida por un trasplante geográfico obligó a modificar muchos aspectos de estas relaciones; no obstante mantiene la raíz fundamental de la que surgen. Pongamos, por ejemplo, que la carencia de un determinado árbol sagrado de África en la isla antillana, hubo de ser sustituido por otro al que se concedieron iguales atributos. Del mismo modo, la implacable persecución y condena que estas creencias hubieron de padecer durante largo tiempo, forzó a una especie de encubrimiento y motivó que sus dioses se sincretizaran en otros de la religión católica. Así, lo que en apariencia era una virgen del santoral católico en el fondo realmente era un dios africano y como tal se veneraba.

Generalmente no se establece una división específica entre las sectas afro-cubanas sin embargo, esta división está bien definida en lo que concierne a las dos principales: la llamada "Santería" y la conocida con el nombre de "Abakuá" o "Ñañiga". Quizás esto lo motive el hecho de que es posible ser miembro de una y otra sin que ello signifique alteración alguna pero, en lo que respecta a los rituales y su base y aun a su propio instrumental sonoro, la diferencia está bien marcada. Por otra parte, el "Abakuá" no admite miembros femeninos entre sus filas mientras la "Santería" acoge los de ambos sexos.

Mientras la estructura general de la "Santería" observa gran semejanza con la del "Candomblé" brasileño; la del "Abakuá" se diferencia bastante y, sin duda alguna, es en todo aspecto una de las más curiosas y originales entre las transculturadas de África.

Las diferencias entre el Candomblé y la Santería se establecen solo en determinados aspectos del ritual, pero los Orixás del Brasil son los Orichás de Cuba aunque no siempre responden al mismo sexo ni tienen igual sincretismo católico, cosa, por otra parte, perfectamente natural si se tienen en cuenta las razones de existir en cada país patronos o santos nacionales. No obstante: Shangó es Changó, Iemanjá es Yemayá, Oxum es Ochún y así sucesivamente: como también el Babalaorixá es el Babalao.

Del mismo modo que los tambores del Candomblé son tres, los de la Santería tienen el mismo número aunque se diferencian algo en su forma y sonido. Los de Cuba son los famosos y originales "Batá" o "Añá", bimebráfonos y con forma que recuerdan a los antiguos relojes de arena mientras los de Brasil son unimebráfonos y tienen caja oblonga; pero los toques rituales a cada Orichá son ofrecidos de modo exclusivo en ambos

casos, aunque con algunas excepciones en el caso de Cuba donde pueden emplearse más de uno, menos a Egun el cual, por ser el espíritu de la muerte, tiene su toque reservado y único.

De la misma manera se inician las ceremonias. En la Santería, al igual que en el Candomblé; la primera fase es secreta; esto es lo que llaman el Orú de los Batá, que se realiza en el templo o "Igbodú" y luego pasa a ser fiesta pública dedicándosele uno o varios toques a cada Orichá.

En la misma forma que en el Candomblé existe un guía o conductor orquestal, también en la Santería existe, aunque en esta última se limita al canto que inicia el guía denominado Akpuón, al que inmediatamente sigue el primer tambor, conocido con el nombre de Iyá, cuyo ejecutante es el jefe del trío de percusivos e invariablemente un consumado tamborero.

El hijo o hija de santo también es conocido con igual nombre en ambas religiones. En cuanto a la "posesión" por el Orichá correspondiente, citamos las palabras de Ortíz al respecto: "Cuando se advierte -dice Ortíz- que el hijo de santo va perdiendo la conciencia y entrando en frenesí, es decir cuando "el santo se asoma", el tamborero, el canto y el baile apuran entonces sus ritmos hasta que el numen se monta en el caballo."

La Santería tiene, al igual que el Vodú de Haití, dos grandes jerarcas: el Babalao o Sacerdote y la Santera o Sacerdotisa. Ambos ejercen su ministerio con procedimientos similares e igualmente aceptan personas de ambos sexos para tratamientos que pueden abarcar campos muy amplios; de este modo practican las facultades adivinatorias tanto como el empleo de la medicina empírica.

Cada acólito de la Santería tiene uno o más dioses protectores. Los dioses y diosas que rigen este mundo mágico poseen, como todo Orichá, facultades imponderables, de una fuerza y precisión absolutas ante las que nada es invulnerable.

Como hemos dicho antes, estos dioses y diosas revisten, en su mayor parte, condición imaginaria similar a la de los santos y santas católicas. De este modo tenemos que Shangó, espíritu del trueno y del rayo, tiene su representación en Santa Bárbara; Yemayá, diosa de las aguas, la tiene en la Virgen de Regla, y Ochosí que simboliza el espíritu de la caza, adopta la figura de San Jorge. Como vemos, existe una lógica en cuanto a los atributos de ambas partes pues, cada una de ellas, responde a un simbolismo común.

A grandes rasgos, estos seres extraordinarios son los siguientes:

- Obatalá, ser andrógino, el primero y más grande de los seres creados.
- Changó, lanzador de piedras meteóricas, espíritu del trueno, del rayo y del fuego.
- Ifá, guiador de los adivinos y patrono de las relaciones sexuales.
- Yemayá, diosa de las aguas.
- Ochosí, espíritu de los cazadores y de los caminantes.
- Ogún, dios de la guerra y de la lucha.
- Babalú-ayé, cuyas facultades no están claramente reveladas pero que seguramente es el patrono de la medicina.

Señalaremos, por último, a Eleguá, orichá o espíritu que representa a las fuerzas malévolas. Especie de Luzbel al que con mucha frecuencia se le hacen sacrificios para contentarlo e impedir que intervenga y tuerza alguna petición.

De acuerdo con el dios bajo cuya protección se encuentre el creyente, éste ha de poseer un objeto simbólico y un color determinado que pertenezcan a su protector o protectores pues, a veces, cuenta con más de uno. Estos objetos y colores son los siguientes:

De Obatalá es el color blanco y un pequeño fetiche con vestidos femeninos y rostro tatuado.

De Changó las piedras meteóricas y el color rojo.

De Ifá determinado collar de semillas con distintos colores.

De Yemayá las piedras del mar o de los ríos y el color azul.

Los fieles acólitos rinden veneración a sus dioses del modo más constante y expresivo; colocándoles en pequeños altares ocultos, encendiéndoles cirios y lamparillas de aceite y poniendo frente a ellos dulces, granos y monedas de cobre. Cuando uno de estos santos se muestra remiso a conceder lo que se le pide, el adepto puede insultarle (a veces muy soezmente) para hacerle reaccionar. Si la reacción no se produce, entonces hay algo "atravesado" y es necesario consultar al Babalao o a la Santera.

Estos pueden indicar una serie de remedios. Para ello regularmente caen en trance, hacen sacrificios de aves, invocaciones, aspersiones o tiran a lo alto cáscaras de coco, caracoles o el collar de Ifá. De acuerdo con la posición que tomen estos al caer, pueden deducir que hay inconveniente en la petición solicitada e indicar el remedio adecuado.

La Santería tiene, como en toda religión africana o de origen africano, su música ritual así como también instrumentos que forman su orquesta. Entre ellos están los interesantísimos tambores Batá o Añá, que forman un trío de percusivos de forma muy parecida a los antiguos relojes de arena. Estos tambores llevan el nombre de Okónkolo el más pequeño, Itótele el segundo e Iyá el mayor. El Iyá ha de ser tocado por el más experto de los tres tamboreros y su ejecución requiere una destreza extraordinaria y un oído y sentido del ritmo excepcionales, por ello recibe el nombre de Kpuatakí que significa Jefe o Guiador.

Según Lydia Cabrera, la Sociedad Abakuá o Nániga de Cuba tiene su fundamento místico y su origen ritual en una leyenda que procede del Calabar. La figura señera de esta leyenda es Sikán, también conocida con los nombres de Acanabionké y Sikanekua, hija de Iyamba, rey de Efó.

De acuerdo con el relato, Sikán iba al río a llenar su cántaro diariamente. En una ocasión, después de haber llenado la vasija, notó que el cántaro se movía y que de su interior surgía una voz profunda pronunciando la palabra ¡Ekué!.

Aterrorizada, Sikán dejó caer la vasija gritando: ¡Dihó Macará Mofé! y el recipiente fue a parar exactamente junto a una palma que crecía a la orilla del río.

Al mismo tiempo que esto sucedía, un espíritu: Eribangandó, alma de purificación, "limpiador de caminos", daba muerte allí cerca a un cocodrilo. Atraído por el grito de la doncella, Eribangadó acudió rápidamente encontrándola inmóvil, con una enorme serpiente enredada a sus pies, a la que dio muerte.

Iyamba, el rey, enterado de lo acaecido, quiso investigar por sí mismo. Se dirigió al río y encontró, cerca de él, la tinaja caída bajo la palma. Observó el interior del recipiente y notó que contenía un pez extraordinario nombrado Tanza, del cual recibió instrucciones y

con el cual se consagró penetrando en el río, frente a la palma, con la tinaja sobre la cabeza.

Iyamba escondió cuidadosamente la tinaja en una gruta y pidió a Sikán que no revelase el secreto de la aparición y del escondrijo; después reunió a los antiguos consejeros de su reino y les comunicó, bajo solemne juramento, el secreto. Su tribu se colmó de prosperidad e Iyamba llegó en poco tiempo a ser el más temido y respetado jefe de todo el territorio.

Aquí entra una doble versión de la leyenda pero coincidente en lo fundamental: Sikán contrajo matrimonio con Mocongo Efiméremo, príncipe de la tribu de los Efí y, traicionando a los de su pueblo, reveló el secreto a su esposo, manifestándole que la prosperidad y fuerza de los Efó se debía a lo revelado a su padre por el pez Tanze.

Deseosos de obtener la fuerza y prosperidad provenientes del "secreto", los Efí declararon la guerra a sus vecinos con el propósito de apoderarse de la vasija sagrada, pero después de algunas batallas ambos pueblos llegaron a un acuerdo y, mediante ciertas transacciones, los Efí se unieron a los Efó y se juramentaron en el "secreto". No obstante, parece ser que entre los acuerdos figuraba el sacrificio de Sikán ya que ésta había sido la culpable de todo al revelar el "secreto" lo cual había causado la muerte del pez. Por lo mismo, Sikán fue atada un árbol de ceiba y allí se le sentenció, sacrificándosele después bajo la palma, a la orilla del río, donde por vez primera se oyó la voz sagrada.

Como era necesario revivir a Tanze, el rey Iyamba llamó a Nasacó, gran hechicero del reino, el cual vaticinó que la sangre de Sikán haría renacer al pez. Como ésto no sucedió entonces Nasacó extrajo la piel a Tanze y con ella hizo un pequeño tambor, pero el sonido resultó muy quedo por la falta de consistencia de la piel y se hizo necesario buscar otro más agudo que pudiera hablar con mayor fuerza y elocuencia. Entonces Nasacó fabricó otro con la piel de un carnero. Nuevo fracaso ya que la piel del animal resultó muy grasosa y el sonido demasiado opaco. En vista de ello Nasacó ordenó el sacrificio de un negro congo cuya piel se empleó para la fabricación de otro percusivo. El resultado fue igualmente desolador. Por último, se empleó el pellejo de un chivo escuchándose por fin, la "voz sobrenatural". En virtud de ello fue sacrificado un gallo cuya sangre fue derramada sobre el flamante tambor. Tanto este percusivo, como el primero hecho con la piel del pez Tanze, constituyeron desde entonces objetos sagrados.

Una potencia o agrupación Abakuá contiene, tanto en su personal jerárquico como en sus ritos, todos los antecedentes legendarios que dieron lugar a su trasplante geográfico y, cada uno de sus altos dignatarios ha de estar revestido con los mismos atributos y caracteres del primitivo que representa y encarna; así pues, en el Templo o Cuarto Fambá de esta agrupación se encuentran todos los objetos sagrados y todos los símbolos provenientes de aquella inicial forma ancestral de ritos y, aun las palabras y oraciones correspondientes a la misma, son dichas en africano aunque ya bastante deformado.

Haremos ahora una descripción de estos jerarcas Abakuá, sus símbolos y sus objetos sagrados para encontrar su equivalencia en la leyenda original.

El más alto miembro de una Potencia es el Iyamba o rey, pero este nombre, al igual que el de otros jerarcas, obtiene una palabra anexa de acuerdo con el rito o ceremonia que se realice.

Al Iyamba sigue el Mocongo que ostenta la representación de los antiguos guerreros;

después viene el Isué, el cual está a cargo de las cosas del espíritu en su parte mística y sacerdotal; le sigue Empegó, el intelectual, el que levanta las actas; a ellos siguen los siguientes:

Nasacó que reencarna al viejo hechicero Efó

Isunekue, ayudante del rey

Enkríkamo que representa a los cazadores

Mosongo el que guarda en su bastón el "secreto"

Moruá el gran cantor

Ekueñón el jefe de los sacrificios

Moní-Bonkó, jefe de los tambores del templo, el cual está autorizado para hacer hablar el Ekué o tambor sagrado junto con Iyamba, Isunekue y Ekueñón. El cargo de jefe de tambores únicamente puede ser ocupado por un extraordinario tamborero.

Por último vienen los Iremes o Diablitos que son varios y que tienen a su cargo distintos menesteres. Sus atuendos son posiblemente los más pintorescos.

El Templo, Baroco o Cuarto Fambá de una Potencia Abakuá puede ser un cuarto cualquiera situado generalmente dentro de una comunidad habitable en una barriada pobre. En la puerta de este cuarto no aparecen, como generalmente se cree, los signos o firmas de los jerarcas, conocidos con el nombre de "gandós". Ellos están precisamente en la entrada de otro sub-templo que se denomina Famballín, en el interior del cuarto Fambá. En estos gandós o firmas, trazadas generalmente con tiza amarilla sobre fondo negro, pueden reconocerse simbólicamente la palma sagrada, la serpiente que se enredó a los pies de Sikán, el pez sagrado, la cazuela en la cual se mezclan las comidas sacramentales y que fue la que encerraba a Tanze; flechas que indican la caza y otras formas aclaratorias del legendario principio de la sociedad.

Un árbol de ceiba o una palma debe encontrarse cerca del Templo, ya que en ellas se inicia y termina toda ceremonia ritual.

En el interior del Cuarto Fambá se hallan, convenientemente dispuestos, según el rito, los objetos siguientes:

Los Itón o bastones que llevan los jefes; los vestidos de los Iremes o Diablitos; un altar que se hace sobre una mesa rústica y cuya composición varía de acuerdo con la ceremonia pero en el que regularmente se encuentra el Sese Eribó o tambor sagrado que no se percute y el cual sirve para consagrar los otros objetos; un crucifijo que representa a Abasí o Ser Supremo; otro tambor chico: el Cancomo-Abasí, también sagrado, adornado con un penacho de plumas; una copa de madera que lleva el nombre de Nangaípe y que se usa para las aspersiones y, por último, cirios y flores en profusión.

En el piso, frente al altar, se encuentran los "tributos" que deben pagar todos los iniciados y que forman una serie de semillas y compuestos con sus correspondientes nombres africanos, por ejemplo: Ajonjolí (meceré), Pimienta (dochán), Aguardiente (ocorónimba), Albahaca (camerérú), Pólvora (ekún), etc.

En otro lugar del recinto se encuentra una tinaja que simboliza la correspondiente a Tanze, el pez sagrado y que lleva Sikán sobre su cabeza. Cerca de ella está la Mocuba, pequeño recipiente que contiene sangre de sacrificios y fragmentos de las ofrendas.

Una cortina o puerta separa este cuarto de ceremonias de otro que hemos ya mencionado denominado Famballín, donde se oculta el "secreto", el Ekué o tambor sacramental, que solamente puede ser tocado y "alimentado" por dos altos jerarcas de la

"potencia". El tocar este tambor requiere un conocimiento previo y él mismo produce un sonido singular, especie de hondo murmullo imposible de comparar al de otros percusivos. Esto se denomina Fragayar y se realiza apoyando una delgada caña en el centro del parche o en el borde de la madera (depende de la ceremonia) y friccionándose con los dedos índice y pulgar humedecidos continuamente con la sangre de un gallo.

Otro tambor, el Enkamao, se encuentra junto a la puerta del templo o cuarto Fambá y él sirve para ser percutido de modo especial, en solicitud de permiso hecha por uno de los miembros para poder entrar al recinto. Este tambor puede ser sustituido por el Anamabó o pequeño recipiente de madera que contiene agua sagrada mezclada con incienso, pimienta y distintas hierbas y que viene a ser algo similar a la pila de agua bendita.

Además de los tambores sagrados, los Abakuá poseen otros instrumentos diversos, que son los siguientes: cuatro tambores, el más grande de los cuales lleva el nombre de Bonkó-Enchemiyá, y los otros tres, conocidos con la denominación genérica de Enkomos, son el Obiapá, el Kuchí-Yeremá y el Binkomé. Todos ellos son unimembranófonos y producen: el primero cuatro sonoridades, el segundo dos, el tercero también dos y el cuarto uno solo en Fa natural.

A estos percusivos siguen: el Ekón, especie de campana hecha con dos planchas de hierro en forma de triángulo, que se toca con una varilla de madera; los Erikundí o sonajas cónicas hechas con un tejido de mimbre, forrados con tela y cerrados en la parte inferior con la corteza de una calabaza antillana llamada güira; por último vienen los Itónes que son varillas de madera con las cuales se percute en la parte inferior del Bonkó-Enchemiyá o tambor mayor Abakuá. Esta "orquesta" sigue invariablemente un ritmo de 2x4, con excepción del tambor mayor, el Bonkó-Enchemiyá, que viene a ser como un maestro versátil dentro del conjunto; sin embargo, la salida o comienzo de un toque siempre es iniciado por el tambor Obiapá que estabiliza el ritmo de los demás.

Diremos, por último, que la sociedad Abakuá está compuesta solamente por miembros masculinos. Las mujeres no tienen cabida en ella quizás a causa de la legendaria traición de Sikán. Un miembro de esta agrupación ha de estar "probado" antes de ser admitido, es decir, que antes se ha investigado sobre su proceder y conducta. Ha de ser, según afirman los acólitos, buen hijo, buen amigo, generoso, hospitalario y valiente. En la sociedad tienen cabida los componentes de otras religiones o sectas, en esto los Abakuá se muestran muy liberales.

CUBA II

Felipe Orlando

En nuestra charla anterior tratamos lo relacionado con la organización Abakuá de Cuba y su mundo mágico. Hoy vamos a referirnos a otra fase místico-mágica, de igual origen africano pero bien distinta en su carácter general al Abakuá, se trata de la denominada "Santería" de la propia isla antillana.

El punto de partida de esta secta que, a pesar de contar con numerosos miembros, ni tiene una forma ceremonial organizada y precisa como el Abakuá; es indudablemente de origen Lucumí, en razón de ser los componentes de éste pueblo africano los que en mayor número y con una más amplia cultura, llegaron a la isla de Cuba durante el período de la esclavitud.

La "Santería" tiene, al igual que el "Vodú" de Haití, dos grandes jerarcas: el "Babalao" o Sacerdote, y la "Santera" o Sacerdotisa. Ambos ejercen su ministerio con procedimientos similares e igualmente aceptan personas de ambos sexos para tratamientos que pueden abarcar campos muy amplios; de este modo practican las facultades adivinatorias tanto como el empleo de la medicina empírica.

Cada acólito de esta secta tiene uno o más dioses protectores, de acuerdo con un señalamiento previo que le hace el "Babalao" o la "Santera", después de un examen minucioso de la persona, de su carácter y costumbres, de sus reacciones, de sus gustos y peculiaridades, etc.. Los dioses y diosas que rigen este mundo mágico poseen, como todo espíritu sobrenatural, como todo buen "Orishá", facultades imponderables, de una fuerza y precisión absolutas, ante las que nada es invulnerable. Estos dioses y diosas revisten, en su mayor parte, condición imagianria similar a la de los santos y santas católicos. Esto, que puede parecer extraño, tiene una razón de ser y es la siguiente: en tiempos lejanos cuando la "Santería" era tenazmente perseguida y condenada duramente por las leyes cubanas, los adeptos a ella decidieron transformar sus toscos ídolos manteniendo el nombre y espíritu ancestrales pero dándoles la figuración que la Iglesia otorga a sus imágenes. De este modo tenemos que, por ejemplo, "Shangó", espíritu del trueno y del rayo, tiene su representación en Santa Bárbara; "Yemayá", diosa de las aguas, la tiene en la Virgen de Regla, y "Ochosi", que simboliza el espíritu de la caza, está reencarnado en San Jorge. Como vemos existe una lógica en cuanto a los atributos de ambas partes pues cada una de ellas responde a un simbolismo común.

A grandes rasgos, estos seres extraterrenales y todopoderosos son los siguientes:

- "Obatalá", ser andrógino, el primero y más grande de los seres creados.
- "Shangó", lanzador de piedras meteóricas; espíritu del trueno, del rayo y del fuego.
- "Ifá", guiador de los adivinos y patrono de las relaciones sexuales.
- "Yemayá", diosa de las aguas.
- "Ochosi", espíritu de los cazadores y de los caminantes.
- "Ogún", dios de la guerra y de la lucha.
- "Babalú-ayé", cuyas facultades no están claramente reveladas pero que seguramente es el patrono de la medicina.

Señalaremos, por último, a "Eleguá", "orishá" o espíritu que representa a las fuerzas malévolas, Especie de Luzbel al que con mucha frecuencia se le hacen sacrificios para contentarlo e impedir intervenga y tuerza alguna petición.

De acuerdo con el dios bajo cuya protección se encuentre el creyente, éste ha de poseer

un objeto simbólico y un color determinado que pertenezcan a su protector o protectores pues, a veces, cuenta con más de uno. Estos objetos y colores son los siguientes:

De "Obatalá" es el color blanco y un pequeño fetiche con vestidos femeninos y rostro tatuado.

De "Shangó"; las piedras meteóricas y el color rojo.

De "Ifá", determinado collar de semillas con distintos colores.

De "Yemayá", las piedras del mar o de los ríos y el color azul.

Los fieles acólitos rinden veneración a sus dioses del modo más constante y expresivo; colocándose en pequeños altares ocultos, encendiéndoles cirios y lamparillas de aceite y poniendo frente a ellos dulces, granos y monedas de cobre. Cuando uno de estos santos se muestra remiso a conceder lo que se le pide, el adepto puede insultarle (a veces muy soezmente) para hacerle reaccionar. Si la reacción no se produce, entonces hay algo "atravesado" y es necesario consultar al "Babalao" o a la "Santera".

Estos pueden indicar una serie de remedios o recomendar determinados ejercicios. Para ello regularmente caen en trance, hacen sacrificios de aves, invocaciones, aspersiones o tiran a lo alto cáscaras de coco o caracoles. De acuerdo con la posición que tomen estos últimos al caer, pueden fácilmente deducir que hay de inconveniente en la petición solicitada e indicar el remedio adecuado.

La "Santería" tiene, como en toda religión africana o de origen africano, su música ritual así como también instrumentos para formar su orquesta. Entre ellos están los interesantísimos tambores "Batá" o "Añá" que forman un trío de percusivos de forma muy parecida a los antiguos relojes de arena. Estos tambores biperkusivos llevan el nombre de "Okónkolo" el más pequeño; "Itótele" el segundo; e Iyá el mayor. El "Iyá" ha de ser tocado por el más experto de los tres tamboreros y su ejecución requiere una destreza extraordinaria y un oído y sentido del ritmo excepcionales, por ello recibe el nombre de "kpuataki" que significa "jefe" o "guiador".

Fernando Ortíz, con ayuda del Maestro Gaspar Agüero, ha recogido algunos cantos e invocaciones y su ritual anexo. Describiremos uno:

"Toque" a "Babalú-Ayé" que se canta fuera del sagrario. El solista lo inicia con las palabras: "Iba Iba agguede nuá" y el coro responde: "Bákini, bákini, bákini" que quiere decir: salvador, saludos, debemos.

Mientras se canta, se echa agua al suelo y todos mojan en ella sus dedos, se los pasan por la frente y el occipital, y luego besan la mano. Es una manera de "santiguada" para inmunizarse contra las enfermedades.

LAS DULCES MARIPOSAS DE LA INSPIRACIÓN

Felipe Orlando

A Luiso y Bárbara

Bajo la sombra del árbol de higuillo, el capitán dagradado sacudió el pie con movimientos convulsivos. En ese momento el hombre que tocaba el sacabuche hizo una higa italiana y levantó el instrumento. El abejo de las damas de la tómbola se hizo más intenso, pero casi al momento fue apagado por el de la música de la charanga.

-¿Qué te parece? -preguntó el Chenene soplando partículas de saliva en el oído derecho del capitán.

-Enaltecedor -dijo éste-. Es un regocijo positivamente patriótico. ¿Tienes papeletas para la rifa?

-No seas cínico -dijo el Chenene.

Las damas de la tómbola comenzaron a pasar agitando sus abanicos y seguidas por sus nerviosos perritos. Cada una de ellas llevaba un paquete de papeletas numeradas y, balanceando sus sombreros entulecidos y florecidos, iban ofreciéndolas a los asistentes.

-Se lo han comido por una pata -dijo el Chenene.

-Siempre le quedará la otra -afirmó el capitán-. Hay cojos que no hacen ruido, pero las consecuencias de su silencio son imponderables.

-Vamos, vamos -susurró el Chenene, esparciendo su saliva-. Me gustaría ver cómo una de esas viejas te vende una papeleta.

-Difícil -dijo el capitán dagradado, haciendo el movimiento agusanado del índice-. No se acercan a mí. Me protegen mis malos antecedentes. Por otra parte, ellas saben muy bien que les conozco el truco de las rifas de reversa.

-¿Qué es eso? -preguntó el Chenene.

La misma mercancía -aclaró el capitán-. Las mismas cajas de pañuelos, las mismas pastorcitas de biscuit, el mismo juego de tacitas de café y los mismos abanicos firmados por los poetas municipales. Año tras año salen de sus cajas y vuelven a servir como imán para que los incautos compren papeletas. Ellas tienen sus señuelos: el sobrino, el ahijado, la hermana...

-Los negocios no son a veces lo que se supone -dijo el Chenene-. La política es también un negocio, aunque dentro de esto y de cualquier otra cosa siempre hay imprevisibles.

El gran bombo comenzó a girar, sustituyendo con su entrechocar de bolitas de madera la música de la charanga que acababa de interpretar "La Ninfa del Rhin".

-La mandolina -dijo una de las damas al músico de la trompeta- es un instrumento

delicado que se presta a versiones sentimentales, pero en los regocijos populares yo prefiero el trombón de vara. Sus movimientos son muy estimulantes.

-¡El treintitrés, el diecisiete, el cinco! -gritó con voz de soprano lírica la dama encargada de extraer y cantar las bolas del bombo.

-No sé -dijo el capitán degradado- por qué no permiten que uno invente su propia vida y la disfrute.

-Todo está ordenado -dijo el Chenene-. ¿Quién eres tú para alterarlo?

Sentado en la banca, debajo de las yagrumas y con una flor suspendida entre el índice y el pulgar, el heredero de El Apañado pensaba, mientras platicaba con una dama, por qué ésta no empleaba los polvos dentríficos de los Cedros del Líbano y se cepillaba los dientes, que tenía amarillos y con restos de alimentos. La dama había volteado a su perrito y le acariciaba el vientre mientras sonreía, alternando con rápidos movimientos de párpados las afirmaciones o negaciones, hechas con la cabeza, en nerviosos cambios peligrosos para el gran sombrero napoleónico florecido que, semejante a un invernadero de raso espejo, se suspendía sobre los bueles de la cabeza.

-La caridad -dijo la dama- es la más excelsa de las virtudes. Su práctica nos estimula cada día más y nos lleva a este trabajo que estamos realizando.

-Es un hermoso sacrificio -dijo el heredero, lamentando no poder separar su mirada de la boca de la dama, que en aquel momento la fruncía.

-El placer del bien compensa cualquier sacrificio -afirmó ella-. Pienso cómo agradecerán los niños de Calcuta lo que habremos de mandarles. ¿Sabe cómo se encuentran los desvalidos niños de Calcuta?

-No -dijo el heredero-. Ni siquiera sé dónde está Calcuta.

-¡Ah! -susurró la dama-. ¡Calcuta!, país de ensueño y fascinación. Todo allí parece estar entre nubes de sándalo y vetiver. Lástima que tengan esos niños famélicos.

-Sí -dijo el heredero, que había logrado separar la vista de la dentadura de la dama-. ¡Lástima!

El músico del flautín, con una larga cara de caballo y la palidez turbia de la leche condensada expuesta al sol, colocó su gruesa mano en el sillín de la bicicleta y suspiró tranquilo al comprobar que no se la habían robado. Dentro del zapato derecho tenía una piedrecita y continuamente movía el pie para colocarla en lugar donde no estorbara. Esto y un previsto encuentro con Amalia Bayombe le habían puesto nervioso y sentía removérsele la impaciencia en las gandingas.

-¿Cuándo acabaremos? -preguntó al de los timbales.

-¿Cómo quieres que lo sepa yo? -dijo éste-. Ya conoces a estas viejas. Hasta que no saquen el último centavo del bolsillo de los asistentes no darán por terminada la tómbola.

-Después vendrán los problemas -dijo el del flautín-. El estira y encoge. El ésta es una

obra de beneficencia y ustedes y ustedes deben también contribuir.

-Ya me sé la canción -dijo el de los timbales-. No me la cantes, porque me hace llorar.

-Eso es lo que me molesta -dijo el del flautín-. Lo mejor sería aceptar de plano lo que digan. De todos modos siempre será lo mismo.

Las voces subieron y el aire las llevó por entre los árboles y las bancas para unir las al ruido de las sorbeteras de helados y al de los raspados artificiales de hielo junto al girar metálico de la rueda numerada de los barquillos. El Chenene hizo la señal del contrabalongo con el índice y el meñique y se inclinó para decirle al capitán degradado en voz apenas audible:

-Se lo van a comer por una pata.

-No le van a comer nada -contestó molesto el capitán-. No hay nada que comerle. Tiene el pellejo acerado y los huesos de alambre.

-Es que no se puede hacer eso -advirtió el Chenene-. Es demasiado arriesgado disfrazarse de Maciste y que se compruebe después que todo es mentira.

-¿Qué no lo es? -preguntó el capitán.

-¡Por lo que más quieras! -dijo el Chenene, molesto-. Déjame que te lo cuente.

Por el angosto sendero, cubierto de pequeñas piedras, una sobrina-señuelo mostró la muñeca que acababa de obtener con el dicisiete. En ese momento la charanga inició los primeros compases de "Suspiros de España".

-Hay cosas verdaderamente escandalosas -dijo la dama.

-Las hay -dijo el heredero de El Apañado.

-Es para preocuparnos. ¿No lo cree usted? -preguntó ella:

El heredero estaba tan abstraído en la contemplación de los zapatos de la dama, que ignoró la pregunta. Eran unos zapatos de cabritilla blanca que le cubrían hasta el tobillo y se sujetaban a los lados en un cruce de botones y ojales negros. A través de su apretado ajuste, el heredero adivinó que debajo había unos pies tentadores y comenzó a sentir un frenético deseo en la zona del bajo vientre.

-¿No lo cree usted? -repitió la dama.

-Sí -dijo balbuceante el heredero-. Estoy seguro. Deben cubrir una piel frágil y delicada que, al paso de los dedos, empine los poros y los convierta en bocas palpitantes. En el contorno de las uñas, un fino borde rosáceo hará resaltar las formas finales de los dedos, y subiendo hasta el empeine, el bosque apenas perceptible de unos vellos rubios harán estremecer, a través del tacto, el más escondido deseo.

-¡Qué hermoso poema! -casi gritó la dama-. ¿De quién es? No me dirá que es usted poeta.

El músico del sacabuche suspiró tres veces, se rascó la rodilla por encima del pantalón y preguntó al de la trompeta:

-¿Qué le pasó al hombre?

-Todos hablan de eso -respondió el otro-, pero nadie cuenta nada. Es decir: todos comienzan a platicar sobre un escándalo y llegan hasta mencionar una serie de particularidades relacionadas con el asunto, pero, por más que platiquen, nunca llegan a sacar nada en claro.

-¿Es que se murió? -preguntó el del sacabuche.

-No lo sé -dijo el de la trompeta-. Lo único que oigo decir es que es el culpable.

-¿De qué? -volvió a preguntar el del sacabuche.

Pero en ese momento el director de la charanga golpeó con las manos pidiendo atención y dijo:

-Interpretaremos ahora el "Vals del trovador errante".

Apenas iniciados los primeros compases, las damas volvieron a correr de un lado al otro, agitando los paquetes de papeletas, mientras el bombo reiniciaba sus vueltas y la sorbetera de manigueta su girar en el centro del hielo y la sal en grano.

-A veces -dijo el Chenene- pienso que nada de esto es cierto, que le estamos fabricando una historia inexistente.

-En el Estado Mayor había un teniente -dijo el capitán degradado- que antes del golpe había sido cabo. Una vez el coronel le ordenó que se desnudara, y le vimos tatuada en el cuerpo una serpiente, que partiendo del hombro se enroscaba en el cuello, bajaba por la espalda y terminaba exactamente a la entrada del ano. La serpiente estaba hecha con puntos alternados, gruesos y finos, de un intenso color verdoso, y parecía cobrar vida cuando el teniente se movía.

-¿Y qué tiene que ver eso con él? -preguntó el Chenene.

-Cuando le preguntamos por qué la cabeza de la serpiente terminaba allí -dijo el capitán- nos respondió: **para que coma mierda.** Aplícate tú el cuento.

-Por supuesto que sí -aceptó el Chenene-. Todo se ajusta a la más dura y precisa verdad. Sin embargo no podemos ser ajenos a una tragedia. No podemos ver con indiferencia cómo un ser de nuestra especie se ve impulsado por su temperamento a dejarse comer por una pata.

-Me deprimes tú más que él -dijo el capitán-. Me molesta la gente que gimotea. Esa fue la razón por la cual envenenaron a mi abuela, y como la peste del veneno comenzó a surgir a través de la piel, la cubrieron de bolitas de naftalina para impedir que cualquier estúpido revelara el hecho.

El heredero de El Apañado adoptó la cara de la falsa angustia, bajó la voz hasta

convertirla en un soplo, apretó las manos para tomar la posición correcta de los implorantes y dijo:

-Es algo que llevo oculto y que nunca he revelado a nadie. Mi mayor anhelo fue llegar a ser podólogo y ahora me veo obligado a arrastrar, con infatigable paciencia, mi condición de heredero.

-Eso es muy doloroso -dijo la dama sacudiendo nerviosamente el abanico-. Le aseguro que me llena de pena. ¿Podría ayudarle proporcionalmente algún alivio?

-Sí -dijo el heredero rápidamente-. Puede hacer mucho: puede salvarme. Permítame, en privado, comprobar si sus pies se ajustan a las medidas correctas, si los nervios que les circundan mantienen la elasticidad necesaria y si la piel que los envuelve permanece tersa y aterciopelada como sospecho.

El músico dio un último golpe al timbal de la izquierda, tapando el cuero para hacer opaca la resonancia; después vio a través de las adelfas cómo una niña se levantaba la falda para orinar. La niña terminó, hizo unos movimientos similares a los de la gallina cuando pone el huevo y corrió hacia el kiosco de los helados. A los lejos, una aguda voz gritó: "¡El once, el siete, el tres!", y la siguió el correr de las gentes y sus voces y risas. El del flautín sacudió el instrumento y se preguntó si ya terminaría, con aquella rifa, la tómbola. Para calmarse se inclinó y arrancó una ramita con la que comenzó a hurgarse los dientes. El capitán degradado se apartó de la sombra y, luego de golpear una piedra pequeña con el zapato, comenzó a andar hacia la salida. El Chenene, que estaba contemplando entristecido el paso de una solitaria bibijagua, levantó la vista, se incorporó rápidamente y corrió hasta alcanzar al capitán. El heredero se inclinó y besó la mano de la dama, mientras volvía a mirar sus pies y sentir de nuevo el temblor impaciente en el bajo vientre. Por el sendero central, cubierto de hojas secas, cruzaron dos damas que agitaban alegremente sus abanicos y hablaban con animación del éxito de la tómbola destinada a socorrer a los niños famélicos de Calcuta.



"FEUPE ORUANDO", CARICATURA
DE EPICK HASSE,
POSITANO (ITALIA), 1962

EL DULCE NOMBRE DE LA TARDE

Felipe Orlando

Cuando tocaban a la puerta la vieja salía. Iba bien apretujada para que la vieran más triste de lo que era. Después dijeron que éramos una punta de coyones. No era así. Es que la vieja salía para alejar la mala sombra del Turco y ponía esa cara de malaventura que dice, más que nada, de lo agobiante que es llevar la vida arrastrada del que considera el trabajo una explotación y se frena a hacerlo. Los otros no. Esos ni tocaban la puerta sino que miraban atravesado al cruzarse en la calle. Se torcían y hasta escupían sobre el polvo porque no podían pensar que lo de ellos era nada comparado con lo del Turco. Yo mismo ¿cómo iba a saber lo que le debíamos? Lo único que imaginaba es que se trataba de una bola de pesos que se hacía cada vez más oscura y alta.

Era como una historia de las que cuentan en el cine. Llega la policía y corre por encima de la banqueta, atravesando una ventana, doblando una calle, quebrando las tejas de los techos y siguiendo un camino muy largo mientras que los que los ven, envolviendo en saliva sus palomitas al tiempo que meten el brazo por detrás de la mujer con la nariz aplastada y el olor a aceite quemado en el cuerpo, contemplan los humitos de los disparos como una siembra de flores de aire debajo de las nubes.

¿Cómo iba a saberlo? Se aparecía, igual que el paso del viento, frotando su mano blanda sobre las tablas de la puerta. La vieja levantaba los ojos conociendo que era él y estiraba con las manos dobladas los hilos del rebozo, el mismo que le había mercado al Turco tres años antes y que ya se deshacía sin pagarse.

Se miraban sin decir una sola palabra. La vieja doblaba la cabeza y alargaba los labios. El Turco se quedaba con las manos extendidas. No mucho sino con las palmas abiertas y a medio camino. Era amargo pero sin necesitar decirse:

-Ya llevo tocando esta puerta cuatro años y tres meses.

-Aquí, Turco, no hay nada. Ni siquiera ya olemos nuestro propio olor de familia y estamos aprendiendo a morir así, con lentitud, dentro del silencio.

Ella peinaba con los dedos los flecos del rebozo que le habían dicho que era de Puebla. Se lo había dicho el mismo Turco con palabras trabadas: "tan delgado que pasa dentro de un anillo". Se miraban junto a un polvo de años, en la mañana y al atardecer y, a veces, debajo de la lluvia mansa que caía como un velo sobre el pueblo. Él entonces tomaba la forma brillante. Se hinchaba de humedad y por encima de sus brazos extendidos caían las gotas en un hilo frente a la punta de sus zapatos cuarteados. Seguían mirándose en sus sobras de ceniza, en una inmovilidad angustiosa, pero todos sabíamos que formábamos parte de aquel silencio y lo manteníamos dentro de nuestra propia fotografía velada y amarillenta. La niña en la cocina envuelta en un aura de chiles secos; el viejo recostado en la ventana contemplando el paso de los arrieros; el abuelo recordando lo abyecto del tiro que le atravesó el trasero en la batalla de Zacateas; yo mismo, detenido detrás de la puerta pintada de azul, en la trampa de aquel momento que se hacía después del roce de la mano del Turco.

Faltaba solamente ver como aparecía el anuncio, turbio de años, en la pantalla, detrás del recinto de las vacas. El capitán es juzgado pero, antes de ser condenado, Susana demuestra que han sido las ondas eléctricas las que han causado el desastre. Todos se

reunen mientras ellos se besan. Después viene el End y se encienden los focos eléctricos con una opaca luz de polvo y excrementos de moscas y nos levantamos sonrientes de felicidad, satisfechos de un sueño comprado, aplastando las cáscaras de cacahuets y las bolsitas de palomitas de maíz.

Esos, los tabasqueños, decían y se apartaban. En el fondo había algo turbio en ellos, en sus maneras de no aceptar nuestro silencio, nuestra comunicación callada. Se ponían el parche antes de recibir la injuria de aquello que sobre la piel comienza quemando y luego se arrastra por la sangre para salir en diminutos montículos con bocas parecidas a los volcanes que ilustran los libros de lecturas. Se escuchaba cómo pasaban haciendo ruido con los tacones de sus botas mientras las nuestras apenas rozaban el polvo y las piedras. Ni siquiera los altos de la niña, que eran para los domingos y solamente se los ponía en la casa para balancearse con ellos agitando los brazos y las manos en el afán del equilibrio.

No existía medida. Ciertos días el sol se ponía temprano y los últimos brillos se reflejaban en la chaqueta del Turco antes de que, sin mediar señal, se volteara para volver calle abajo con su paciente y bovina lentitud mientras la vieja retrocedía, cerraba la puerta pintada de azul y se sumergía en la densa y opaca tela del silencio. Se despojaba entonces del rebozo, lo doblaba cuidadosamente y lo colocaba, como venía haciéndolo año tras año, desde que lo mercó al Turco, en el arcón de la recámara sobre el que estaba suspendida la estampa de la Guadalupana.

Luego de esto todos volvíamos a un quehacer fingido. La niña sacaba del cajón, que aún olía a pan y tenía en las esquinas diminutos residuos de harina seca, la vieja revista de esquinas dobladas y la hojeaba, humedeciendo los dedos con saliva, para volver a contemplar las opulentas mamas de las señoras que tomaban píldoras para el busto, los niños enriquecidos de carnes con emulsión y las bañistas que se envolvían en una costra nivea de cremas de belleza. El viejo se movía levemente imaginando el paso de las reses por el centro de los cacaotales y luego transportadas encima del Grijalva manso cuando no venían las lluvias a irritarlo. El abuelo despertando en el hospital encima de sábanas oscuras de viejas sangres y orines, mientras el practicante le mostraba, riendo, el plomo que le sacaron del trasero. "Entonces, mi teniente, es como le van a conocer. Eso no se lo quitará nadie. Lo va a llevar igual a cruz en el cuello y, cuando se pase la mano, notará el agujerito de entrada y el de salida. ¡A quien Dios se la ...!"

Ciertos días la vieja se metía en el baño después de la llegada del Turco. Encima del depósito de agua las arañas dejaban que las moscas se convirtieran en polvo de alas y patas con la indiferencia de la saciedad. Detrás de los roces de sus manos encima del vestido, yo escuchaba a través de la puerta el ruido suave de la orina resbalar por la taza.

Abriendo con cuidado podía ver, a través de la faja visible, su cuerpo sentado, inmóvil y de perfil, con la dentadura postiza en la mano y un aire de ensoñación en el rostro. El Turco, mientras tanto, se iba perdiendo hasta hacerse un punto negro en la orilla del límite, más allá del paso del tren que cruzaba en las madrugadas con el fragor de su locomotora en una agonía de hierros lejanos.

Yo entonces estaba todavía usando los pantalones de mi padrastro. Eran estrechos y semejaban tubos grises que se movieran encima de la tierra. Habían sido anchos y aún conservaban los abultamientos de las rodillas que se establecían por su oficio de él, que había sido el de guardavías, y muerto en el accidente del Águila cuando venía de la frontera y se estrelló contra un tren de carga estacionado en curva. Los pantalones eran tres y el sastre al verlos dijo que tenían todavía el olor de la tequila que bebía el difunto.

Eso sí: era de la buena, no de la que luego hicieron para ennegrecer el alma de los incautos que aún pensaban en los cueros donde comenzaba su nacimiento.

¿Cómo iba a saber lo que le debíamos al Turco? Podía quizás conocer cualquier otra cosa pero ni siquiera imaginar que un día saldríamos, protegidos por la noche, a esperar aquel tren de madrugada y, escondidos en nuestro silencio, ir en las distancias pensando en él cuando tocaba con sus manos de aire la puerta pintada de azul y la vieja iba hasta el arcón, sacaba el rebozo y se cubría parte del rostro con él para ir hasta la puerta y allí quedar, los dos, detenidos frente al tiempo.

CON JOSÉ LUIS CUEVAS, 1972



CON GABRIEL GARCÍA MARQUEZ /
FAMILIA EN MALAGA 1959



JOSÉ LEZAMA LIMA

Por Felipe Orlando

José Lezama Lima fue el creador de una nueva síntesis. Se habla de él como de un neobarroquista, pero insistimos en ubicar su expresión verbal y su escritura en un ámbito mucho más personal e importante, a nuestro buen entender, constitutivo de lo que podría ser denominado visualismo literario en la concentración de la semilla. Otra virtud suya fue la de recobrar y hacer propia esa síntesis, aparecida en Góngora y Quevedo, e igualmente señalar la luz que habita en la oscuridad mediante la radiante aparición después del exigente y necesario andar largo de la superación, la búsqueda, el encuentro y el descubrimiento con la ligereza del ejercicio y el nivel de la sensibilidad. Tal como la esquila de sonora pluma y el polvo enamorado. Lezama llega a lo que quizás ningún otro obrero de la literatura ha hecho: emplear en la observación plástica esa síntesis, de alto y estremecedor sonido, aun cuando alguna vez arribe al comentario de aquel seco cortesano, mendigo imaginativo, al que llamaron Diego Velázquez de Silva.

La ancha humanidad y el verbo grave de José Lezama Lima no llegaron temprano a nuestro conocimiento. Recordamos haberle visto por vez primera en la casa del pintor amigo Jorge Arche, en La Habana Vieja. Después, al encontrarnos, platicábamos generalmente sobre música. Lezama alternaba lo abrupto con la imagen poética y su charla obligaba a una gran agilidad mental y un vasto conocimiento del tema tratado. No olvidaré nunca que al hablar alguna vez sobre la música de Beethoven la calificó de "germanas pisadas de vaca."

Pero quizás ningún poeta y menos aún crítico alguno, llegó como él a la raíz creativa de esa gran pintora, apenas conocida, que fue Amelia Peláez: "como si el color, al avanzar, fuera buscando ambivalencias, pares ejércitos de manos. También ella cuida esa hoja, con la sagrada función de todos los días. Su arte ha sido perdurable, porque es a esa hoja a la que Amelia ha escuchado. Es la que sigue haciendo las más eternas preguntas". Más, buscamos en resquicios más íntimos, en aquellos de refugio familiar que concitan a encontrar la relevancia de sonrisa, que tenía "calidad de un mineral y ofrecerá así siempre la sencillez compleja de la risa y el acuoso laberinto de su mano en el sueño."

La última vez que vimos a Lezama fue en una vieja imprenta de la calle Teniente Rey, en La Habana, sentado sobre una inmensa columna de guías telefónicas, con su eterno tabaco entre los dedos. "Como verás -nos dijo- estoy reposando sobre una biblioteca babilónica".

Estando en Europa, supimos de su muerte, el mismo día que hurgando en viejos papeles encontramos un árbol genealógico que nuestro padre, en sus escasas horas de ocio, había trazado con prolijidad de buen colegial. Por el ramaje descubrimos nuestro cercano parentesco con José Lezama Lima. Sospechamos que él no lo supo nunca, aunque poco importara, ya que nos unía un respeto mucho más alto que el de simple nexos familiar.

Hace algún tiempo, Gabriel García Márquez nos contó de la muerte de José Lezama Lima, de su presagio semejante al de Tico de Brahe y del complicado andamiaje que Fidel ordenó colocar para poder extraer de su alto refugio babilónico la enorme humanidad, el ancho talento y la fina y sensible penetración de ese gran creador de una nueva síntesis.

PERSONAJES DEL TIEMPO AMERICANO: DON FERNANDO ORTÍZ

Por Felipe Orlando

Cuando se menciona el nombre de Don Fernando Ortíz debe hacerse una venia. Fue y sigue siendo mi profesor más eminente y querido. Ningún antropólogo llegó a la raíz del africanismo como él. Supo encontrar con verbo expresivo y profundidad ese río negro y sus meandros.

Los ejemplos que ofrecía el maestro llevaban la difícil sencillez del verdadero sabio y constituyen, en sus publicaciones siempre vigentes, la hondura de la investigación llevada con esa generosa entrega del hombre de ciencia. Este es un caso:

"No hay que tener como cosa segura que esos monosílabos de simples vocales son siempre idiomáticamente sin sentido alguno. Por ejemplo, en el idioma Yoruba la vocal *o*, con diferente tono, equivale a una palabra que expresa aprobación o aquiescencia a lo que se oye. Entre los viejos lucumís de Cuba se oía con frecuencia ese *o* repetido, que no era una simple interjección admirativa, como el "¡Oh!" castellano. Cuando en las ceremonias religiosas solía "subirse a la cabeza" un *oricha* o *santo*, es decir, cuando un feligrés caía en trance de posesión, el ente sobrenatural al llegar solía dirigirse al grupo de los devotos en lucumí con estas palabras: *gbogbo okú-o-yuman*, que no son sino un saludo (*gbogbo* "todos", *okú*, salutación, ó "enfático", *dyumó* "juntos").

Los trabajos sobre musicología, realizados por Don Fernando, abarcan una amplísima e importante extensión, en particular los que se refieren a los pueblos africanos como también los que sirvieron de base a los grupos étnicos al ser trasplantados a casi toda la geografía americana.

Entre sus colaboradores más eficaces estuvieron el Maestro Gaspar Agüero y el Trio de Tambores Batá, biperkusivos semejantes en forma a los antiguos relojes de arena, que llevan los nombres de *Iyá*, *Itótele* y *Okonkolo* y son de origen Yoruba.

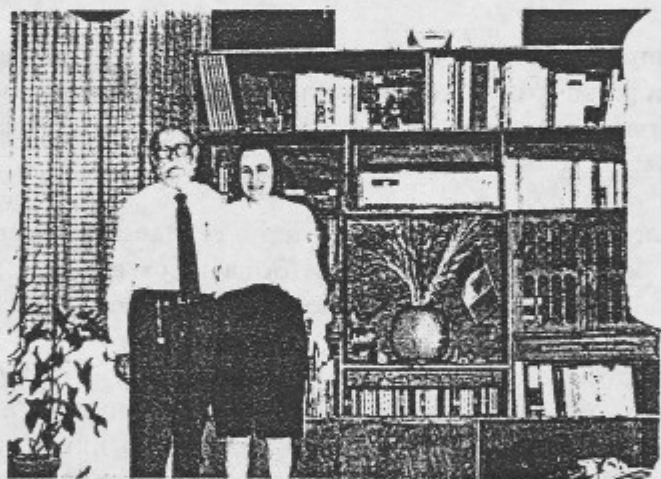
Sobre estos perkusivos así como otros instrumentos frotativos y sacuditivos, de procedencia africana, que mantuvieron sus formas y sonidos (algunos con pequeñas variantes), el Maestro Ortíz realizó un exhaustivo trabajo minucioso y aclaratorio pero, aun más, en lo referente a la raíz indígena cubana podemos tomar como ejemplo los señalamientos que hace (en uno de sus numerosos trabajos) al disentir con lo afirmado por la antropóloga norteamericana Irene A. Wright.

"Según expresa Irene A. Wright, sin citar la razón de su dicho, todavía por 1576 existían indios cubanos, que ella denomina *cubeños*, los cuales, aun indómitos, seguían su vida salvaje "cantando, bailando, envenenándose y ahorcándose por decenas, aniquilándose en las minas y tramando rebeliones durante el tiempo muerto, cuando aquellos laboreos se cerraban". etc. Algunos pequeños núcleos de indios quedaban por entonces perdidos en las selvas, como el grupo de unos 60 *macuriges* que descubrió por 1576 el Capitán Cristóbal de Sotolongo por la vecindad de lo que hoy se denomina Ciénaga de Zapata; pero no parece verosímil que en esos pequeños grupos se mantuvieran el *areíto* en su dramática estructura tradicional. El curioso detalle del bizarro Capitán Juan Ferrer de Vargas, mestizo hijo de español y de india cubana, del que se murmuraba que había sido traído de Bayamo a La Habana para que enseñara "el bello arte de danzar al hijo del gobernador Carreño", nada puede significar en cuanto a la persistencia del *bailoteo* indígena; a pesar de que Irene A. Wright, de quien tomamos estos datos y habladurías, sugiere que el capitán "quizás devino experto en danzar a causa de su sangre india", la cual aunque

"parece que se consideraba un detrimento social para los teñidos de ella aligeraba los pies para bailar. Esta no pasa de ser una de las antojadizas interpretaciones típicas de esta autora tocante a la historia de Cuba; no expresando en nota alguna de donde tomó tales noticias, es forzoso no darles mayor consideración. El capitán Ferrer de Vargas, puesto al mando de la Fuerza de La Habana, aunque mestizo tenía laureles marciales ganados en Europa, y parece que si era experto en baile y gustoso en enseñarlos al hijo del magnate, ese debió de ser arte por él aprendido en el Viejo Mundo donde estaban muy en boga ciertas danzas de corte en que se lucían los caballeros, amén de que los bailes populares de allende eran muy distintos.

Escribir sobre todo el valioso caudal de enseñanza que nos dejó Don Fernando Ortíz llevaría un espacio extenso en el tiempo y un paralelismo entre talento y afecto. Bastará, pues, estos pocos y modestos ejemplos para llevar el interés a los que nos lean.

Estando en Italia, recibí la noticia de su muerte. Sentí que había perdido un padre pero que éste me había dejado el mejor de los recuerdos y lo más hermoso de sus sabias obras.



CON SU ESPOSA MARINA LARA
EN LA ACTUALIDAD

FELIPE ORLANDO (1.911)

En el silencio se esconde la forma de tu cuerpo
Sombra liviana de inquietos pasos
Cuando vuelven los ecos a indicar ausencias
Y en amarillo alarde un oro se establece.
Insistimos prendidos al recuerdo
Aquel que trajo las huellas de tu paso.

FELIPE ORLANDO (1.911)

Detrás de un muro de silencio
Giran las formas de tu cuerpo
Es el paso liviano de la forma
Envuelta en la neblina del recuerdo.

Paso el silencio buscando tu existencia
Una señal oculta de que vives
y sigues ese curso liviano de la noche
cuando viene con alma de clemencia.

FELIPE ORLANDO (1.911)

El pulgar de Narcisa
Vuela hacia arriba como pájaro pasajero
De esos que salen por la verde ventana
y se van envolviendo en los giros del viento.

Mira el meñique agudo de Lucrecia
escondido en su seno generoso
Mira el índice delgado de Angelina
posado sobre el seno de Lucrecia.

FANTASMAS

No es necesario ser un cuarto para estar encantado

ni una casa;

la mente tiene corredores que están más allá

del lugar material.

Es mucho más seguro: encontrarse en el centro de la noche

con un fantasma externo

que confrontar con otro interior

en nuestra casa más blanca.

Pero es bastante más seguro: galopar por una abadía en ruinas

entre las piedras,

que, sin luna, encontrarse a si mismo

en un lugar solitario.

Nuestro ser, escondido tras nuestro ser,

asombraría a muchos;

un asesino escondido en nuestro piso

sería un error menor.

Los prudentes poseen armas

y colocan cerrojos en sus puertas,

desconociendo un espectro superior

más cercano.

EMILY DICKINSON

(Traducción de Felipe Orlando)

MEMORIA DE FELIPE ORLANDO
JOSÉ EMILIO PACHECO

Homenaje a Felipe Orlando

Textos y dibujos de:

José Emilio Pacheco

Paul Westheim

Manuel Altolaquirre

Jean-Paul Bloch

Antonio Parra

Juan Orellana

Francisco M. López

Jorge Lindell

Manolo Moreno

Juan Pinilla

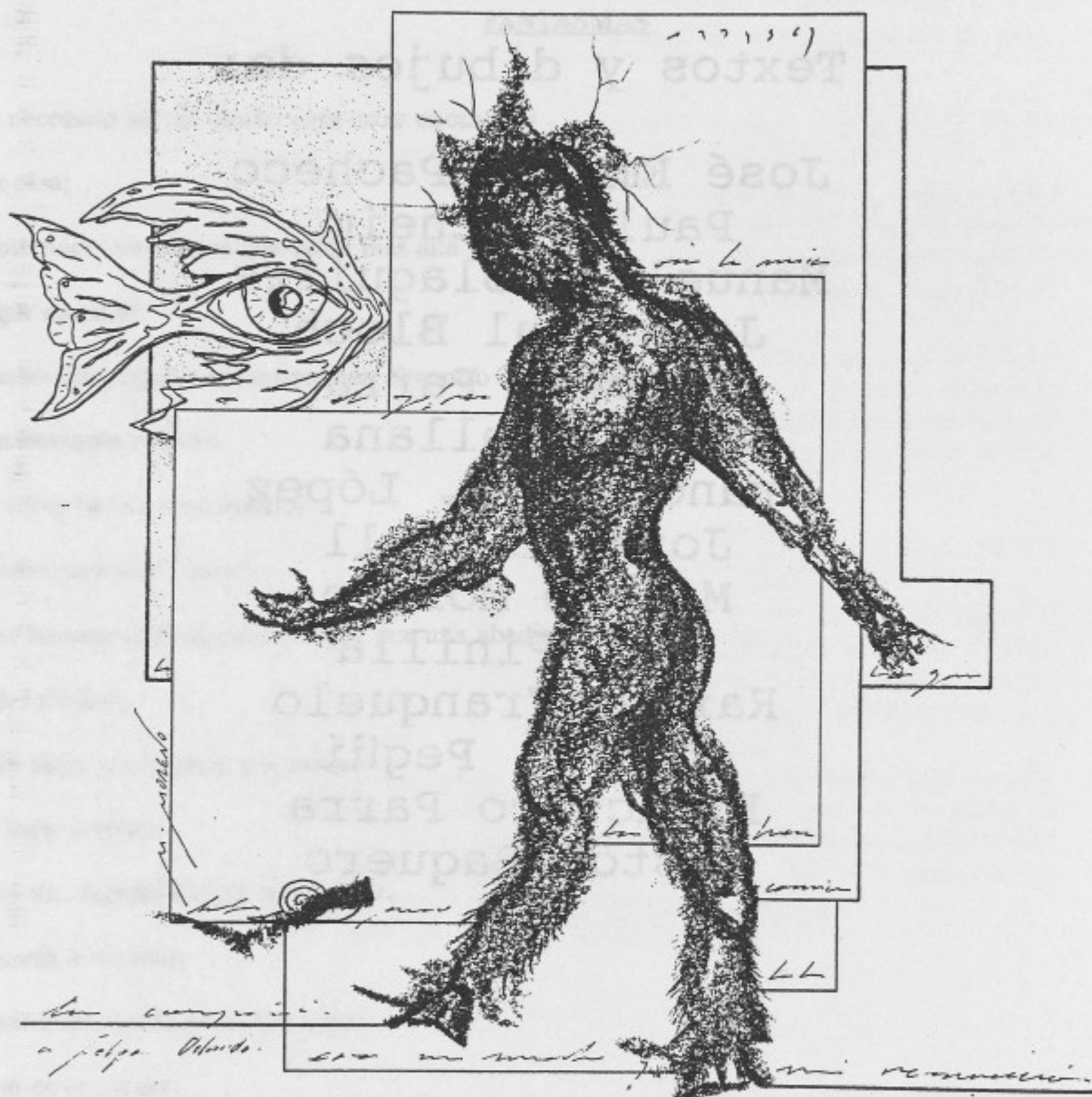
Rafael Franquelo

José L. Pegüi

Francisco Parra

Gastón Baquero

Homenaje a Felipe Orlando



EARLY DICKINSON

(Homenaje a Felipe Orlando)

PAÍS DE FELIPE ORLANDO

JOSÉ EMILIO PACHECO

I

De pronto Felipe Orlando ya no está. Durante muchos años lo he visto aparecer y desaparecer. Dudaría de su existencia si no estuvieran en la memoria sus cuadros. Hace un momento conversábamos. Ahora acaba de irse. Se encuentra en la selva venezolana, contempla el Mediterráneo, camina otra vez por las calles habaneras o ha vuelto a la ciudad entre los dos ríos.

Sólo hay una certeza: de sus expediciones al fondo de América o al interior de sí mismo Felipe Orlando volverá siempre con nuevas obras. **Nuevas:** recientes y distintas: Felipe Orlando nunca se ha congelado en una manera. Tampoco ha roto su íntima tradición ni podría hacerlo.

Hábito del cambio, fidelidad a la unidad: Felipe Orlando no se repite ni se desconoce. No se reprocha ni se rectifica pero siempre exige más y más a sus cuadros. Podría descansar en lo que ha hecho en medio siglo, recoger los beneficios de una actividad infatigable. Limitarse a dar gusto al cliente que desea tener en su sala "un Orlando". Nada de esto: sigue adelante, continúa explorando, buscándose. A los setenta años es uno de nuestros más jóvenes pintores.

II

He empleado el posesivo **nuestros**. El arte es de quien lo contempla. Pertenece a todos lo que un artista gana a lo que antes de él era invisible. Sin embargo Felipe Orlando no se deja atrapar. ¿Es cubano o es mexicano? Nació en México, se formó en Cuba, pintó en Nueva York y en Europa, volvió al país natal, permaneció en él cerca de quince años. Aquí participó activamente en una gran época renovadora. José Revueltas supo ver como pocos el papel que correspondió a Felipe Orlando en ese movimiento, en ese cambio. Ahora vive y trabaja en la costa malagueña. ¿Picasso es francés o español? El arte no tiene nacionalidad: posee raíces.

Las raíces inconfundibles de Felipe Orlando se hallan en esa patria internacional que es nuestro Mediterráneo, el Caribe. Sus fronteras no son estrictamente políticas, ni siquiera geográficas. Las definen un paisaje, una atmósfera, una etnicidad, un habla, una música, determinados colores.

El Caribe comienza en Veracruz y termina en La Guaira. Por lo menos eso dicen sus habitantes. E incluye centralmente La Habana de la juventud de Felipe Orlando, así como el Tabasco de su nacimiento. Tierras del comienzo del mundo, abiertas a todas las navegaciones e intercambios. Lugares del primer día del planeta y de pasado mañana, sitios cargados de antigüedad, llenos de presente y de porvenir. Todos los tiempos, todas las edades, todas las culturas. Llévate lo que me dio la naturaleza (azúcar, tabaco, maderas preciosas y ahora abrumadoramente petróleo); déjame lo que puedas que yo sabré aclimatarlo, cambiarlo, enriquecerlo, hacerlo mío. Morada y crisol nunca definitivamente resuelto de lo indígena, lo europeo, lo africano, lo chino: ¿habrá otra región en este mundo en que confluyan de tal manera los otros continentes?

III

Mar y selva y ciudad. El destino de Felipe Orlando han sido los peregrinajes incensantes que lo devuelven siempre al punto de partida con todo lo ganado en su errancia. De algún modo este pintor de todas partes jamás ha salido de Cuba y siempre mira al mundo con ojos cubanos.

En sus cuadros leo (invisible) aquel verso de José Lezama Lima: "Nacer aquí es una fiesta innumerable". Los frutos, los ritmos, los colores de Cuba: la dimensión cubana del universo inabarcable está en el trasfondo de cada cuadro de Felipe Orlando.

La luz de la mañana en la playa, la densa noche rumorosa del campo y una experiencia vedada a quienes nacimos en el altiplano de México, pero central en la memoria cubana: el ciclón color de viento, oleaje, lluvia. El ciclón, inmensa metáfora, implacable collage que a su paso une lo diferente y lo disímil, lo antiguo y lo actual; incrusta en la cola de un jet el monumento a la fijeza que constituye un árbol de quinientos años. El ciclón, poema sin palabras del fin del mundo. Quien lo ha visto no olvida sus enseñanzas.

IV

Pero no hay (o no he sabido verla) violencia en la obra pictórica de Felipe Orlando. Sus furias y sus penas las reserva para otros medios expresivos. Lo que abunda en sus cuadros es una curiosidad insaciable por aquellos aspectos de lo real ante los cuales permanecemos ciegos la inmensa mayoría de sus semejantes. Porque sólo el pintor sabe mirarlos y transformarlos en otra cosa, esa otra cosa-artesanal, artística, mental-que llamamos pintura.

Pintor es aquel que no se conforma con mirar el mundo tal y como existe. Encuentra insuficiente su espectáculo, siente que debe llenar huecos, darle forma a lo informe, plasmar sus visiones e imaginaciones, hacerlas compartibles y habitables. La pintura está obligada a darnos lo nunca visto. Esa otra luz que sin la intersección del hacedor de la obra jamás hubiéramos mirado.

Pero la calidad de la visión no es nada sin la maestría que la revela y la define. Felipe Orlando no fue, no quiso ser, un pintor precoz. Presentó su primera exposición cuando ya estaba "hecho". En realidad un artista no está "hecho" jamás. Se hace a sí mismo a medida que pinta. Aunque haya sembrado de productos magistrales su camino, el aprendizaje sólo terminará con la muerte. Ahora que ya nadie quiere ser aprendiz de nada, cuando la pintura se ha vuelto más difícil que nunca por ser tan "fácil", cuando ya todo se vale, habría que meditar en las sabias palabras de Hokusai, recordar que todos los años de la vida son pocos para hacerse la mano de pintor. Felipe Orlando lo ha comprendido así. Los beneficiarios de esta actitud somos quienes vemos sus cuadros.

V

Todavía no se ha hecho una exposición retrospectiva que nos permita considerar los pasos por donde Felipe Orlando ha venido hasta la culminación radiante de estos últimos años. El libro en que se incluye esta nota presenta algunos ejemplos de sus épocas anteriores. En ella dos motivos, las mujeres y las naturalezas muertas, se elevan hasta el rango de obsesiones; es decir, temas explorados en casi todas sus posibilidades.

En un momento de su actividad (no me atrevo a llamar "carrera" a un trabajo hecho

para vivir no de él sino en él y por él; desarrollado lenta y reflexivamente) Felipe Orlando se interesó por algo de lo más "académico", en el doble sentido de escolar y tradicional, que existe en pintura: los bodegones. Los tomó como un pretexto de composición para trascenderlos con sus plenos poderes imaginativos, para fijarse únicamente en formas, espacios, colores, volúmenes, texturas.

Las naturalezas muertas de Felipe Orlando representan la negación del estatismo. Nada tienen que ver con el cuadro como sustituto moroso de la fotografía. Reales o imaginados, los objetos son nada más estímulos para su vuelo, referencias para su don de forma. Un elemento de los bodegones, la mesa, se transfigurará después hasta convertirse en centro de sus cuadros más recientes.

VI

Magia y misterio de Felipe Orlando. Son los términos que con mayor frecuencia ha suscitado el comentario sobre su pintura. Repartidos con tanta abundancia para decir nada sobre muchísimos llenadores de lienzos, "magia y misterio" se vuelven lugares comunes para salir del paso en las notas que acompañan a los catálogos. Con todo, respecto a Felipe Orlando no se puede olvidar lo que acerca de él dijo Braque y le devolvió su antigua fuerza a esos vocablos: "Tiene una magia extraordinaria. Tiene el misterio de la gran pintura".

También Revueltas la definió como gran pintura al acercarse a ella en esos años cincuenta en que Felipe Orlando estaba entre nosotros y era uno de los centros vitales de la renovación en las artes mexicanas. Lo recuerdo poco después, hacia 1.959, en una casa que, como siempre ocurre en esta ciudad, ya no existe. Ni magia ni misterio son mis referencias predilectas. Sin embargo me era imposible no evocarlas mientras veía pintar a Felipe Orlando, cubrir la tela vacía con visiones materiales que un momento antes no estaban allí, arrancarle a la nada un poco de otro mundo que es también este mundo.

Y todo ello "como por arte de magia". Por supuesto, en el arte la verdadera magia es el trabajo, trabajo que no servirá de mucho (volvemos al "misterio") sin el talento. El inepto empeñoso se perfeccionará en su ineptud. La mujer y el hombre que nacieron artistas no llegarán muy lejos, por grande que sea su capacidad involuntaria, si no vencen distracciones y decepciones, ansiedades y necesidades, y se ponen a pintar todos los días.

Tal vez el problema consiste en saber si lo que se quiere es pintar o "ser pintor". Felipe Orlando, que vive para pintar, es el menos "pintor" de los pintores. Su curiosidad es tan infinita como sus actividades. Pero todas ellas lo conducen de regreso al cuadro.

Rara vez habla de su obra. Nunca de su sitio en el mercado ni en el **hit parade** de su oficio. Siempre, en cambio, se refiere a la pintura. Por eso le he rogado que permita reproducir en este libro, su libro, algunas cartas que envió a un amigo mexicano sin intención de verlas publicadas. En esas cartas encontramos al escritor que también es Felipe Orlando. Sobre todo nos dejan entrar sin ser vistos en el taller del artista. Unidas a su diálogo con Rafael Franquelo, las cartas son el mejor acompañamiento de las reproducciones y vuelven absolutamente prescindibles estas notas de un espectador.

Que hable el artista y hable su pintura. Ella como siempre, se basta a sí misma. No necesita asideros metafóricos ni técnicas recomendaciones engoladas. Además nadie ve en un cuadro el mismo cuadro. Y si pasado un tiempo volvemos a mirarlo también para nosotros ya es distinto. Pero no puedo irme sin apuntar algunas hipótesis de trabajo, de

ese trabajo crítico que aún está por hacerse sobre Felipe Orlando.

VII

Felipe Orlando es un pintor de todas partes y de esta parte del mundo. Este conglomerado diverso y unitario que José Martí encerró en dos palabras: Nuestra América. Su obra no se alimenta de rechazos: se nutre de inclusiones. Se enriquece con cuanto puede fortalecer su originalidad. Sabe que no podemos pintar como los europeos pero tampoco hacerlo como si los europeos no hubieran pintado. Aprende la lección, asimila y la transforma en una pintura que es suya nada más y de quien vea sus cuadros, por supuesto.

En los últimos años se ha generalizado la conciencia de que nuestra "pintura colonial" no es la que decora iglesias barrocas y museos virreinales sino mucha de la que cuelga en pretendidas exposiciones de vanguardia. En el otro extremo se abre la puerta falsa del "color local". También es un invento foráneo y puede resultar más atractivo para las metrópolis que las imitaciones a trasmano.

Muy distinto me parece el camino ejemplar de Felipe Orlando. Sabe que en el instante del primer trazo convoca a todo lo que se ha pintado antes, desde el bisonte en la caverna hasta la última exposición en el Whitney Museum. Pero también está consciente de que posee como un tesoro su intransferible experiencia, que nadie ha sido ni volverá a ser Felipe Orlando, producto-como todos los seres humanos- de mínimos azares personales y grandes cataclismos históricos. Felipe Orlando trabaja con la doble densidad de esa experiencia y esa conciencia.

VIII

Al margen de la tentación del folclorismo, sin pretender darnos nada que no sea pintura, pinta la africanía de Cuba y la Tierra firme. Con naturalidad incorpora a su arte, como una de las vertientes centrales, esta tradición no menos nuestra que la autóctona y la española. Herencia africana por tanto tiempo secreta, por tanto tiempo reprimida y negada, también irreprimible e irrenunciable.

Él conoce como pocos la cultura africana de nuestro mundo. Así pues, no tiene necesidad de subrayar esa sabiduría en su obra. Está en ella como una línea que la recorre entera, desde los cuerpos y rostros de mujer, a un tiempo luminosos y oscuros, hasta *A Eleguá* de 1979.

Raíz que nutre el árbol de su obra y lo afianza en una sociedad y en una historia, esa africanía, cubana en particular y caribeña en general, cumple una función doble de arraigo y vuelo. Está explorada desde el origen, desde muy adentro. No hay razón alguna para manifestarla a gritos ni por otro medio que no sean soluciones concretas a problemas pictóricos.

Después de trabajar las posibilidades de invención plástica a partir de la figura humana, con paciencia y minuciosidad que, sin miedo (otra vez) al lugar común, sólo pueden llamarse orientales, Felipe Orlando emprendió el viaje al reino de las formas sin más forma que aquella otorgada por su visión y por su mano.

De los antiguos bodegones sobrevive la mesa. Centro de la casa, lugar de la continuidad, sitio en que por la violencia de la alimentación nos adueñamos del mundo y en donde

convivimos, conversamos. Inmóvil animal que no se ha erguido, sobre sus cuatro patas comulgamos con la naturaleza de la que somos parte, subrayamos nuestra pertenencia a ella mediante la devoración ritual de animales y plantas que se funden a nuestro ser y lo constituyen. Altar, punto de reunión, piedra de sacrificios, escenario del diálogo, la mesa en los cuadros de Felipe Orlando está deshabitada y ni siquiera la acompañan las sillas. Poco a poco se deforma hasta ser pura forma, pierde su fijación referencial y se vuelve elemento, instrumento de la pintura.

Porque Felipe Orlando, hombre que sabe convivir como pocos, que cuando no pinta está siempre entre sus semejantes o va hacia ellos (escribe, conversa, escucha, lee, explora, viaja, investiga, participa), en sus cuadros recientes ha elegido quedarse a solas frente a los colores, los matices, las texturas que habitan en su imaginación y deben trasladarse al lienzo, materializarse en el cuadro, hacerse comunicables y significativos en el breve infinito espacio que delimita un marco.

Cada paso es un riesgo. Cada riesgo se ha convertido en triunfo sobre su propio desafío. El placer que Felipe Orlando siente al pintar estos cuadros se transmite sin mediaciones a quienes hemos tenido el privilegio de iluminar nuestra existencia con sus obras. Obras que amplían la capacidad del ojo humano, concretan lo inasible, enfocan y precisan lo nebuloso, acercan lo distante. Después de mirarlas vemos la realidad de otra manera. Sentimos que esos objetos visuales que el pintor le ha agregado al mundo son desde ahora parte profunda de una realidad que es la nuestra. Nos damos cuenta que este mundo sería inconcebible sin la pintura. Y la pintura sin Felipe Orlando.



In P. 111/k

FELIPE ORLANDO
RAFAEL FRANQUELO

Alfonso Reyes lo llamará "Orlando el Sabio". Y es que Felipe Orlando es como una cátedra permanente sobre pintura, literatura, música, etnografía, ecología, etc.

Recuerdo que cuando Gabriel García Márquez visitó Málaga por los años sesenta ("Cien años de soledad" circulaba en ediciones de importación) se hospedó en su casa.

Cuando, años más tarde, propuse la edición de un libro de cuentos para "Inventarios Provisionales", todos fueron facilidades, pues la figura de Orlando era de sobra conocida en el círculo de escritores que formábamos el colectivo editorial... De ahí que uno de los primeros títulos de narrativa latinoamericana fuera "Dos gardenias para Miguela Carabela". Nos cabe la satisfacción de haber publicado este libro en pleno "boom" de los Vargas Llosa, Cortázar, García Márquez y otros, antes de que cualquier agente literario lo editase en España.

Pero no será la primera vez que Canarias se adelanta en el reconocimiento de nuestro estudiado autor. Las páginas literarias de "La Provincia" y del DIARIO DE LAS PALMAS (sobre todo "Cartel") son testigo de las coblaraciones de Felipe Orlando en sus múltiples facetas creativas...

Por aquellas fechas su novela "Leonorilda eleva el pensamiento a las alturas" alcanzará el premio internacional de la Editorial Novaro (México), con un jurado compuesto por Juan José Arreola, Rosario Castellanos, Edmundo Valadés, etc. Dato curioso, que habla de la generosidad de Orlando, es aquel en el que nos facilita un poema inédito de Lezama Lima para difundirlo en la prensa canaria...

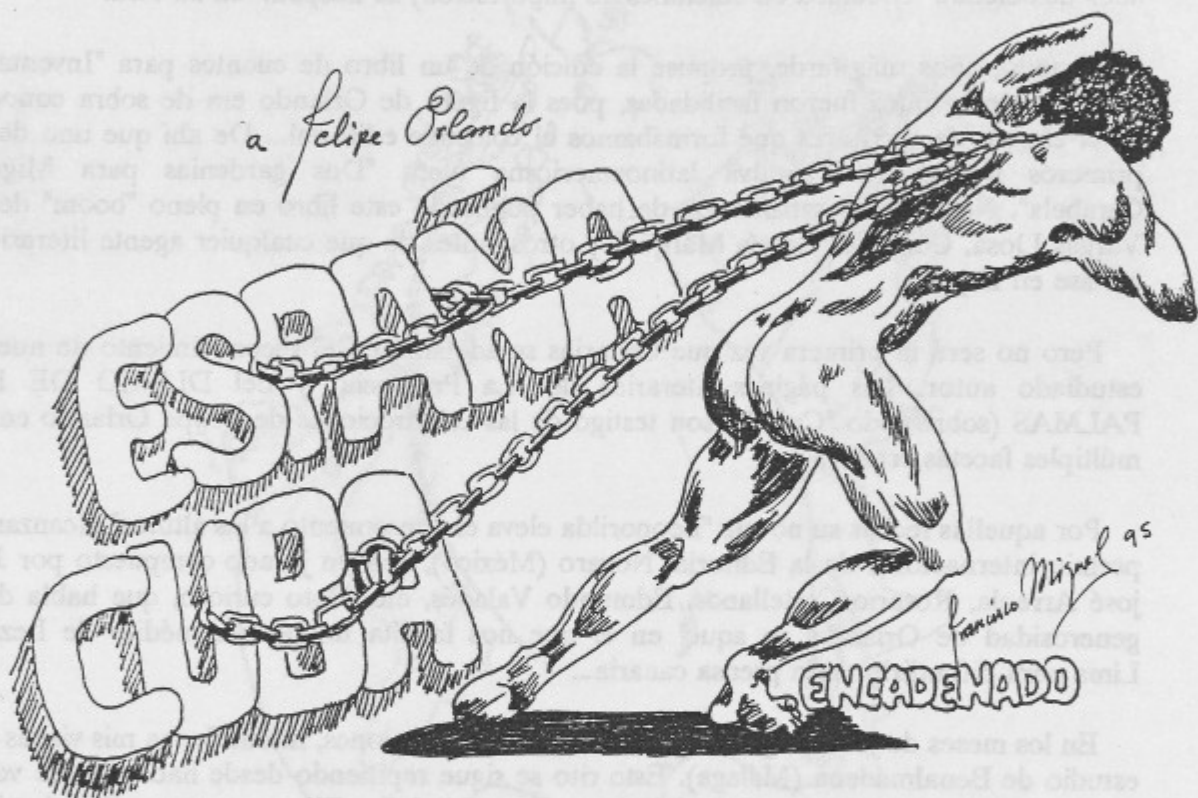
En los meses de julio y agosto, aprovechando las vacaciones, intensificaba mis visitas a su estudio de Benalmádena (Málaga). Este rito se sigue repitiendo desde hace más de veinte años y casi siempre en compañía del pintor Jorge Lindell y Elisa, su esposa. En el primer encuentro siempre aparece una botella de ron canario, o cubano, para que nunca falte la inspiración... Después, con su magisterio indescriptible, orilla cualquier tema con una precisión y encanto verbal que pocos se sustraen a repetir la experiencia. La plática discurre salpicada con cien anécdotas que alargan la velada como un cuento de las Mil y una noches...

Cuando he realizado alguna charla sobre narrativa cubana he recordado, con orgullo, a los oyentes, que el inmenso caudal (y parte de mi biblioteca) sobre el tema se lo debo a Felipe Orlando.

Pero no crea el lector que ha sido una tarea académica, fría o impertinente. Todo lo contrario. El autor ha llegado volando desde el estante, al mismo tiempo que apreciábamos la calidad de una marca de pasta de guayaba. En el fragor de la descripción de una batalla independentista, o una cita de José Martí, aparecía Conchita Barreto, su primera esposa, con un refresco de sandía.

Jamás olvidaré estas jornadas tan gratas a mi memoria y que me adentraban en el alma latinoamericana desde una voz revolucionaria, auténtica y lejos de todo el frangollo oficialista que, antes, el fascismo y, ahora, la socialdemocracia han querido presentarnos como el verdadero rostro cultural de América...

a Felipe Orlando



UNA INESPERADA VISITA CON FELIPE ORLANDO

El tardío y repentino invierno que se ha dejado venir a finales de este 95, sin llegar a su correspondiente tiempo ni traer el cambio en sus fechas, ha producido una reacción fatal en la delicada salud de Mulay Hichem, acarreándole un maldito y odioso resfriado. Su constante tos me hace sufrir a mí más que a él. Cada vez que veo aparecer una nube en el horizonte se me abren las carnes al presentir llegar otra vez la dolencia de mi hijo, y cuando le oigo toser frecuentemente durante la noche, ya sé que al día siguiente hay cambio de temperatura baja; (es como un higrómetro) vienen humedad o frío seguros.

Por eso, no he tenido más remedio que coger estas cortas vacaciones, y en un vuelo charter venimos a buscar un poco de sol y aire más seco para ver de que se resarza; y así cuando entre al cole, después de Reyes, haya mejorado su salud y pueda recuperar lo perdido en ausencias, a causa de su dichosa alergia a la humedad y el frío; aunque no ha faltado mucho: un par de días a lo más.

Nos hemos venido a pasar una breve estancia en el sur de Gran Canaria, a la casa de su tía, donde el sol suave y pegadizo como una caricia, calienta en la dorada arena de Maspalomas. Este oasis hundido en el Atlántico, bajo el cielo azul turquesa, con esta brisa del próximo desierto sahariano que broncea los cuerpos de una enorme caterba de alemanes tendidos panza-arriba, que parecen olvidarse hasta de respirar según lo quietos que se ven. Diríase que estamos en una Alemania chica con el clima al revés: calor en vez de frío, en esta época del año, por Navidad... Letreros, conversaciones, todo en alemán. Y además, la exagerada limpieza, también alemana (pulcra, impecable; ni una hoja vegetal ni un papel por los suelos), y el orden entre ellos, todo teutón. Sueña familiar a mi oído y me recuerda el tiempo pasado en aquel país.

Salimos de Málaga con un fuerte frío húmedo, propio del lugar y de la época. El vuelo tenía escala en Madrid, porque todo lo directamente desde nuestra ciudad estaba vendido. Ataviados con ropas de abrigo, sentimos calor en el avión, sobre todo Idrís (mi hijo pequeño), que haciendo gala de su especial carácter, empezó a hacer striptease, quedándose en camiseta interior... Dió paseos y carreras a lo largo del pasillo, desobedeció a las azafatas y hasta se pegó un par de volteretas cual si ya estuviese en la arena de la playa. Hubo que dejarlo por imposible. Él, con su calor, no hacía caso a nadie siguiendo en sus juegos sin la más mínima idea de que volábamos a más de diez mil metros de altitud. Nos sirvieron desayuno. ¡Ya era hora de tomar algún alimento!; desde las cinco de la mañana que nos levantamos, no había entrado nada en nuestro estómago. Pedimos café para los mayores (su madre y yo) y algo de beber caliente, más ligero, para los dos niños. El azafato pregunta a Mulay Hichem, mi hijo de seis años, si desea tomar té, manzanilla o poleo. Por unos instantes se queda pensativo el niño sin saber qué elegir. El azafato, inclinado sobre él, espera la respuesta sujetando el carrito cargado de bandejas con los desayunos que va a repartir entre los demás viajeros, la mirada expectante y el oído no menos atento, a ver qué desea tomar el pequeño pasajero, el cual, con su infantil desconcentración parece crearle más ocupación que ningún otro.

-¡Quiero tomar luisa! -exclama súbito después de pensarlo unos instantes.

-¿Luisa!? -interpela el servicial camarero de avión todo extrañado, como si nunca hubiera oído semejante vocablo; así cual si dicha palabra no existiera en el diccionario de la lengua, ni en el léxico de su conocimiento; y se retira respingón, atolondrado y

confundido por su ignorancia, seguido de la mujer que le ayuda arrastrando el carrito en dirección a la cabina donde el capitán y los pilotos dirigen la nave, y desaparecen detrás de una cortina, saliendo al poco de su escenario acompañados de una segunda azafata que se acerca a Muley Hichem y le dice correcta y complaciente:

-¡Hola! Yo soy Luisa, ¿qué desea el pequeño señor?- (Yo no creo que se llamara así pues no tenía cara de llevar ese nombre). Él la mira sacudiendo la cabeza (desorientado porque cree le toman el pelo), asombrado por la presencia de la tercera persona que le saluda en tono algo raro.

-Pero ¿cómo voy a tomar a usted? -inquire con extrañez.

-Hay muchas maneras... -le responde bromeando, picarescamente.

-En mi casa la tomo... -y duda un poquito-... ¡en un vaso! -suelta perplejo.

-Ah... -y se encoge de hombros sorprendida, sin saber qué aducir.

-Yerba luisa, quiere decir: una infusión de yerbaluisa -intervengo para terminar con la situación que ha puesto pendientes del caso a los pasajeros cercanos, los cuales miran hacia nosotros contemplando lo que ha formado el niño.

Estoy escribiendo esto, hoy 31 de Diciembre de 1.995, al sur de esta isla canaria de nobles gentes (cuyo hablar es ese dulce acento tan cubano, o viceversa, los cubanos con su acento tan canario), donde pasamos unos días como antes dije, y he visto oportuno empezar por la anécdota de mi hijo en el vuelo de venida e iniciar este escrito con el mejor cariño y admiración hacia hacia nuestro cuate y maestro.

Si no me engaña el recuerdo, hará unos dieciocho años, más o menos, decidí una tarde ir a saludar a Felipe y Concha en su casa de Benalmádena; aquel día acababa de marcharse un amigo que desde Estados Unidos había venido a visitarlos; era latinoamericano, según me dijo Felipe.

-¡Hombre! llegas en buen momento, porque ahorita mismo vamos a bajar a Torremolinos para ver a un viejo amigo: Rebaxes. Vente con nosotros.

Y al momento ya estábamos en la espaciosa tienda de la calle San Miguel, donde, sobre piedras de cuarzo violeta relucían expuestas las bellísimas piezas artísticamente creadas por aquel hombre de California, aunque con apellido catalán, que nos recibía con los brazos abiertos y su amplia sonrisa bigotuda, llena de luz transparente, de un corazón rebotante de humanismo en competencia con el relumbrar de las alhajas extendidas por todo el local en expositores. Me saludó con una efusión tan hispana (que yo diría más bien "entrañamente andaluza"), tan cristalina y noble podría afirmarse estuviera esperándome desde hacía la mar de tiempo.

Permanecemos allí un corto intervalo, a pesar de la insistencia del Sr. Rebaxes en que pasáramos a su vivienda en el interior. Apenas crucé unas palabras con él, no me dio tiempo, pues al parecer, Felipe y Concha estaban algo apresurados. Sin embargo, este hombre me causó una sensación tan agradable que no se me ha olvidado jamás. Hay personas que nos producen un enorme impacto aunque sea breve el encuentro; son seres con la cualidad del rayo; graban profundamente una imagen de respeto y afecto en la

mente y el corazón.

Al salir de la tienda nos dirigimos calle abajo y doblamos hacia la izquierda, apartándonos de la arteria San Miguel. Felipe y Concha hablaban al paso enfrascados en una conversación. Yo, algo detrás, les seguía pausado; el mar nos quedaba a la derecha, allí abajo, en el Bajondillo. Realmente no sabía adónde íbamos; me daba achares preguntar a Felipe, dado que yo era un invitado en esa desconocida visita: el convidado de piedra, o, tal vez, el carabinero mudo de compañía. Y entraron de sopetón en una farmacia que hay en la acera izquierda, a pocos metros, sin aviso ni seña. Yo hice lo propio.

El farmacéutico que estaba detrás del mostrador, despachando a unos clientes, dejó las cajitas de medicamentos a medio envolver y nos salió al encuentro con mucha alegría y cariño para saludarnos. Los ojos se le iluminaron y se dirigió a Felipe. Tuve la impresión de que se conocían desde bastantes años, a juzgar por el impulso del hombre, según la manera y respeto con que lo hizo. Me quedé algo rezagado mientras se cumplimentaban, sin tener el suficiente tiempo de observar el entorno, y de súbito, Felipe, en un arranque tan espontáneo como original en él, con la velocidad del relámpago, soltó:

-¡Aquí te presento al Coronel Orellana!

Casi di un respingo al sentirme aludido con tal rango (tan inesperado y sorprendente); pero me contuve, no sin sentir azoramiento. Disimulé como pude; lo manifestó tan serio y con aquel aplomo, que por reflejo, consideré seguir el juego; hacer el papel lo mejor posible.

-¡Encantado coronel! -expresó tendiéndome la mano deferentemente, casi reverencial, y con una leve inclinación de cabeza. Yo me vi de pronto en una situación embarazosa y disimulada, y Felipe, (el muy picarillo), estaba gozándolo de la manera más normal, mientras Concha, por su lado, hablaba con la boticaria, sin dar importancia al asunto, acostumbrada a tales tercios del diestro. No era la primera vez que Felipe desollaba un gato. El amable farmacopola se deshacía en atenciones, se frotaba las manos, sin saber qué ofrecer para satisfacernos, mirándome lleno de admiración; imagino que por su natural cortesía, quizás por agasajar al amigo de su amigo, o posiblemente porque en su botica no entraba un coronel todos los días, y por supuesto, menos aún, de la mano de tan apreciable y respetuoso camarada. No me extrañaría le viniese a la memoria el legendario personaje de la novela de Gabo, aquel desafortunado hombre que no tenía quien le escribiera ni una simple misiva. Aún mediando una considerable diferencia de edad entre yo y el protagonista de la obra de García Márquez -yo era mucho más joven-, creo que al atriaquero sólo le bastó lo de ser coronel.

Rápidamente no vi otra solución que la de hacer el militar, imbuirme en la figura que empezaba a representar, de manera no pareciese incierta. Y casi acabo creyéndomelo por unos instantes, debido a la voluntad que puse de autoconvencerme, considerando que lo más adecuado era fingir, y creo la cosa no iba mal del todo, a pesar de que sentía el temor a que mi interesado interlocutor empezara a hacerme preguntas de género castrense: cómo iba el ejército, o la cuestión de la estrategia en la guerra de guerrillas en Sudamérica etc. Por esa razón, preferí hablar muy poco. No sé si notó que yo era español, y no sudamericano. Pero en el momento más inesperado (otro impromptu), arrancó Felipe:

-Bueno; nos marchamos-. Estrechón de manos, y nos dispusimos a salir.

-Coronel ¡Ha sido un placer! A ver cuándo le vemos otra vez por aquí.

-Igualmente, ¡muchas gracias! -Contesté saliendo, y pensé "enseguida me vais a ver por aquí. No faltaría más". Al encontrarme en la calle se me quitó un gran peso de encima, libre del "coronel"; aspiré profundamente una bocanada de aire fresco, y miré a Felipe inquiriéndole con mi perplejidad (Concha salió delante y caminaba a dos pasos); su chispeante mirada me recordó la del otro Felipe, León, nuestro inolvidable poeta que nunca volvió a España. Qué iba yo a decirle, si en sus ojos vi que me decía con su salerosa guasa "¡Frijoles! No te quejarás; ¡si en un momento te he ascendido a más graduación que si te hubieras pasado toda la vida aguantando cabronadas en el ejército!". Sin atreverme a pronunciar palabra nos sonreimos, cómplice ambos; y agachó un poco la vista, concentrado en algo nuevo, y seguimos caminando.

En Maspalomas. 1-1-96, 14'46'35 horas en mi reloj, una menos allí mismo.

Juan Orellana y Campillos

FELIPE ORLANDO

La sonrisa del comandante Ligeró llenó el edificio del museo arqueológico de Benalmádena. Felipe Orlando nos acababa de regalar copia de Manaties y Sirenas de José Durán. Otro día fue la voz de Xiomara Alfaro, la mulata que tenía la cintura de caña de azúcar.

En el cuadro de Orlando, rojo sobre rojo, hay un sol de tequila, ron de la guayabita del pinar, Toña la negra, canta con voz de canela, al amanecer del mar, Diosa de los boleros. Una vaca marina huye de los piratas del Caribe.

Aquí venimos a oírte platicar de música. Un perro de serrín cornea una flor natural de los que nunca entenderán el lenguaje de la poesía. Este brindis de ahora es por tí y por Marina. Es tiempo de cigüeñas, y Jorge Lindell viene hablándonos de jazz, de Juan Breva, de tanto amor a Cuba. Felipe Orlando fue un Dios egipcio en otras reencarnaciones. Aprendimos de tí la malagueña de Chile y el trío Matamoros. Omara Portuondo nos olvide, si perdemos la memoria.

Francisco Parra Postigo



a Felipe Orlando
de Francisco Miquel 95

RECUPERACIÓN DE FELIPE ORLANDO

Por Gastón Baquero

México lo vio nacer. En Cuba se desarrolló como hombre y artista. España lo acoge hoy como emigrante.

Para los mayores de cincuenta no hará falta decir quien es Felipe Orlando. Ni lo que su obra de pintor, de crítico de pintura, y sobre todo, de novelista, representa en la vida cultural cubana que en 1.959 sufrió, como todo en Cuba, una conmoción intensa, un terremoto, para decirlo con la palabra precisa.

Nació en 1.911 en Tenosique, Tabasco. ¿O fue en 1.917 en Santiago de Cuba?. A los seis años aparece en Quemados de Güines, cubanizándose hasta el tuétano. Quien sería un novelista de lo cubano más puro, y un pintor del aire, de la niebla, de la misteriosa atmósfera del campo cubano, nunca cortaría del todo su raíz mexicana, ni en lo espiritual ni en lo geográfico.

Siempre fui su amigo en los tiempos de aquella Habana artística de Víctor Manuel, Guy Perea de Cisneros, Portocarrero, Carlos Enrique, Amelia Peláez, Ponce, y demás figuras del arte entre nosotros. Vagamente lo relaciono con algunas funciones en la Secretaría de Estado, precisamente en México. Acudiré al buen amigo Ricardo Riaño Jauma para que me ayude a perfilar los recuerdos de Felipe Orlando, porque Ricardo contaba entre los más activos y lúcidos escritores de aquella hora.

Desde hace años nadie sabía nada, o por lo menos nadie hablaba en el exilio, de Felipe Orlando. Por los años 60 nos encontramos en Madrid, y visité su exposición en la Galería Kreisler, integrada por una maravillosa y muy exacta recreación de la atmósfera y la vida fantasmal de Macondo, el predio personal de García Márquez, gran amigo de Orlando. Luego, de pronto, misteriosamente, desapareció el pintor, más tarde murió el amigo que nos unía, el pintor Augusto de Castro, el mejor amigo que tuve nunca, y perdí entre las sombras, a veces tan espesas del exilio, la relación directa con Felipe Orlando. La directa, pero no la indirecta (quizá sea a la inversa), porque comencé de tiempo en tiempo a leer sus novelas. ¡Bendita sea la hora!.

Su primera novela, publicada bajo el pseudónimo Juan Lima Barnet, o Barret según he visto en algún sitio, ganó un premio importante en México en 1.972. **Leonorilda eleva el pensamiento a las alturas**, **El lento domingo del perro**, y **Dos gardenias para Miguela Carabela** y otros relatos son producto de un talento que me atrevo a calificar de genial, porque me siento obligado a hacerlo. El humor de Felipe Orlando, unido a su memoria querenciosa de lo criollo cubano, le permite crear libros breves, maravillosamente escritos, y estructurados con la maestría de un Charles Louis Philippe. La sustancia de su memoria es esencialmente criolla.

Pero ocurre además que Felipe Orlando es un pintor excepcional, un pintorazo que diríamos en cubano. Es como un Ponce más allá de Ponce en el manejo de las nieblas, blancas o de colores. La evocación de Cachumbambé, de Obatalá I y II, de la serie Griot, de Ave en la niebla y Aire blanco, es absolutamente alucinante, por poderosa, por poética, por magistralmente realizada. Fascina. Hipnotiza.

¿Cómo es posible que un pintor de este tamaño y un novelista de esa calidad, esté en la sombra, prácticamente en el olvido?. Veo en ese recogimiento y en el silencio de Felipe

Orlando en un rincón de Málaga, un don del cielo para él como artista porque la soledad es la madre de la libertad creadora. ¿Pero hasta qué punto es justo que dejemos automarginado y solitario a uno de los mejores nuestros?.

Por pura casualidad descubrí que existía y que, además, vivía, vive y muy vivo. Bien vivo y fecundo está Felipe Orlando. Por azar me enteré de que es el Director del Museo Arqueológico de Benalmádena. (Esa es su dirección). El mundo superior de la cultura mexicana le ha rendido y le rinde todo el honor que se merece.

Confieso que me siento abochornado por el gravísimo delito que es para mí no haber reconocido, ¿en tantísimos años!, la obra de este número uno entre los numeros uno que muestran ante el mundo nuestra novelística y nuestra pintura.



CON HENRY MOORE EN SU
ESTUDIO CERCA DE LONDRES
1963



CON JEAN PAUL BLOCH
FRANCIA, 1966

FELIPE ORLANDO FRENTE AL MEDITERRANEO
JORGE LINDELL

Felipe Orlando, se asoma a la ventana de su estudio casi a diario y por el horizonte del Mediterraneo ve Méjico y también Cuba, y también oye las tumbadoras y los güiros y las guitarras y las maracas y a veces se da unos pasitos de son cubano o de corrido mejicano

Cuando Felipe está en su estudio de Cuba o de Méjico y se asoma a la ventana ve por el horizonte del Atlántico los montes y las playas de Benalmádena y nos ve a los amigos y escucha con atención los verdiales y se pone con la morriña y se viene a su Benalmádena.

Felipe no es de aquí, ni de allí, ni de otro sitio es alguien que ha traspasado las fronteras geográficas y ha hecho del mundo su casa. Así y todo siempre vuelve a Benalmádena, con sus amigos, con el olor a jazmín que por las noches le hacen sentirse como en casa.

Y no es de extrañar que suceda así, porque él, en Méjico trabó amistad con los exiliados políticos todos ellos de la generación del 27. Su amistad con Moreno Villa, con Manuel Altolaguirre, con Prados... Y ellos le hablaban de la Málaga que habían dejado tras de ellos. Y cómo no sería el ardor con que esos poetas le describieron la ciudad que Felipe decidió coger la maleta y decirle a Concha (Q.E.P.D.), su mujer, que se venían a comprobar si esto era exageración.

No vino con las manos vacías, se trajo su colección personal de arte precolombino que hoy es la base del museo que enorgullece a Benalmádena. Varias veces cruzó la mar oceana y cada vez que arribaba a nuestras costas traía nuevas piezas para su museo, que fue creciendo poco a poco con el cariño y la entrega de Felipe que poco tiempo después, y tras acta notarial otorgó al pueblo, y a sus gentes.

Pero no es sólo esto, lo del museo precolombino, también nos regaló su amistad y hoy en día, tanto él como su mujer Marina, tienen abierta su casa a sus amistades. El ron, el tequila o la manzanilla, tiene sus destinatarios en Paco Parra o Antonio Ligeró. Otros abusamos de él, hablando de pintura o de poesía mejicana, cubana o canaria y se nos hace corto el tiempo en su casa. Así el poeta Rafael Franquelo decía en el Diario de Las Palmas que: "Jamás olvidaré esas jornadas que me adentraban en el alma latinoamericana desde una voz revolucionaria".

Alguien dijo de Felipe Orlando que era el pintor más joven que había conocido y desde luego su obra plástica así lo ratifica. Ahora que prepara una exposición para la galería Shapiro de Méjico D.F. puedo asegurar que va a impactar gratamente a los críticos aztecas.

La Sonora Matancera, Los Van Van, la Sonora de Manzanillo, el Trío Matamoros... Las tardes en la Bodeguita, el fuerte olor de los campos mojados por la lluvia, los campesinos cubanos, el Hotel Habana Libre, El Vedado, Copelia, La Habana Vieja...son nombres que se me han hecho realidad, cuando en principio sólo eran relatos de mi "cuate" Felipe Orlando.

... A Felipe Orlando

Gracias por regalarnos
el tesoro más grande
que posees • tus
conocimientos.



J. L. Peguín

EL ARTE DE FELIPE ORLANDO

Felipe Orlando sabe que llenar una superficie con un tema no es lo mismo que pintar. Ha cultivado su oficio. Como un maestro de tiempos pasados, cuando todavía el oficio se consideraba requisito indispensable de la pintura, lo cultiva y ha logrado convertirlo en instrumento dócil, propio para expresar su emoción.

Es un pintor que ve con sus propios ojos, como ven con sus propios ojos Braque, Klee, Tamayo. Para él ver no es percepción convencional de las cosas, con la cual se dan por satisfechos los muchos, convencidos de que el mundo es lo que conocen y lo que son capaces de reconocer al verlo representado en un cuadro.

«El mundo empieza dentro del hombre», escribió el joven Franz Werfel. Cada hombre, aunque para la estadística y la sociología sea una parte igual a otras partes de una unidad homogénea, es un hombre nuevo, que vive y que interpreta de un nuevo modo —de su propio modo—, de acuerdo con su propia idiosincrasia, el fenómeno de la realidad, el mundo al cual lo lanzó su nacimiento. De ahí que muchas de esas «realidades» sean de tan alarmante trivialidad...

NOTA SOBRE FELIPE ORLANDO

He desnudado de color, quitándole su luz, los cuadros de Felipe Orlando, y me he encontrado siempre con que el dibujo, la trama esquelética, esquemática, de su arte, es tan débil, tan delicada como la voz de un niño. Darle vida a tales inocentes líneas para que sin perder su pureza ganen en intensidad, sólo es posible con un profundo conocimiento del color. El color y el dibujo, como el cuerpo y el alma de una misma vida, no pueden separarse, pero cuando la luz borra el dibujo, cuando el espíritu hace que nos olvidemos de la forma, cuando logramos decir algo sin saber cómo lo decimos, es cuando llegamos a estar seguros de nuestra victoria.

Orlando es, como Tamayo, poeta. La interpretación de la realidad por la ciencia es abstracta: el fenómeno se reduce a una fórmula, a una ley que permite delimitarlo e incorporarlo en un sistema racionalmente desarrollado.

Ya hemos señalado lo que el arte de Orlando tiene de común con el de Tamayo. Pero tenemos que darnos cuenta de que es radicalmente distinta la actitud de estos dos artistas ante el cosmos y ante la vida y que, por tanto, es también radicalmente distinta su expresión pictórica. El arte de Tamayo está lleno de tensiones, es vivencia trágica de un hombre atormentado por ese enigma que es el sentido de la existencia dentro de un mundo deshumanizado. En el arte de este poeta visionario —dije en alguna ocasión— no existe lo apolíneo. Orlando, a juzgar por sus obras, es un enamorado de la vida. Se enciende en las maravillas del mundo físico, tiembla ante ellas en un éxtasis casi místico, que traduce en color y líneas, que traduce en Forma.

P A U L W E S T H E I M

Capitán, más allá del tiempo y del espacio, del límite pictórico. Es un lenguaje de símbolos, el uso de Laurent, de Baudouin y de Courtois, y más allá de una forma muy personal de expresar emociones, juicios y deseos, apunta a una mayor y más acumulada de significados.

Es una pintura que se inspira en elementos que no tienen una finalidad, que son la formación de los signos, las voces pictóricas de los colores, buscando a una vez una imagen de la realidad, una imagen de un mundo perdido, olvidado y transformado. La idea de la obra de arte, que por momentos se eleva...

Felipe Orlando ha vestido con prodigiosa sabiduría de color la simplicidad de sus dibujos, dándonos en su obra una doble sensación, la de su juventud casi primitiva y la de su madurez adelantada. Lo espontáneo con severidad sometido a lo consciente. Me hace pensar en que el artista ha encontrado en sí mismo un escondido colaborador, que hay un Felipe Orlando niño que le ayuda, el que apunta y sostiene, con una gracia y un aire muy sutiles, la gravedad definitiva de su obra.

M A N U E L A L T O L A G U I R R E

FELIPE ORLANDO

¿Por qué cambiar? Uno obtiene mucho más de sí mismo obstinándose en volver sin pausa al mismo punto de partida, cuando hay que recomenzar, cada vez, e ir más lejos, en el mismo sentido. Reflexión que NO debe haberse hecho Felipe Orlando cuando, después de haber cumplido un ciclo al parecer perfecto, ha echado por la borda —al parecer, también— la serenidad clásica que ultimamente lo caracterizaba, serenidad que era tan sólo transición en la «vuelta sin pausa» al sitio de origen. Únicamente que lo que de inicio era desenfreno —o parecía serlo— ahora se ajusta, «recomienza y va más lejos», ceñido por el concepto clasicista secretamente alimentado, mas sin la frialdad convencional de éste.

Que Felipe Orlando no haya reflexionado en torno a la frase de Roger Martin du Gard, acondicionándose a ella, revela su condición de auténtico pintor. Por lo demás si es posible que la conozca. Al principio y durante años exaltadamente, va de un modo gradual suprimiendo elementos objetivables hasta llegar a un grado subido de abstracción. La realidad se oculta, desaparece del cuadro casi por entero, y queda la pintura —mas todavía prevalece el aliento poético—, siempre incidiendo sobre el punto de partida, rebasándolo, los objetos y las cosas vuelven a perfilar sus

contornos, ensayan definirse, y lo consiguen. ¿Equilibrio clásico? Tal vez. Pero el viejo soplo se descubre aquí y allá, protesta de un equilibrio que puede convertirse en sequedad y se manifiesta de cien modos, principalmente en el color, que nunca puede sojuzgarse, que rompe sus límites y se desborda con exuberancia tropical. El ciclo ya resuelto se abre de nuevo y con nuevos impulsos. ¿Por qué cambiar? Hay que volver sobre los pasos y arañar en ese reducido grupo de formas esenciales de las que se derivan todas las demás, formas que sólo uno intuye, si es artista, y de las que al cabo no puede sustraerse, y que, por otra parte, una vida es corta para poderlas desentrañar. De este modo Orlando vuelve al punto de arranque, del que en realidad nunca se había apartado totalmente, sino enriquecido, y al hacerlo incorpora una vez más sus experiencias de pintor. De modo que su poesía, ahora, se halla reforzada por una construcción más sólida, plena de hallazgos —sin los cuales no hay pintura— y por un colorido aún más vigoroso. El ciclo nuevo se abre y continúa, inagotable...

J E A N - P A U L B L O C H

No se puede llegar al fondo de la laboriosa disciplina del Arte en un vacío imaginativo: el virtuosismo técnico por sí solo es imposible. La técnica puede ser sólo subordinada a la capacidad imaginativa, como medio para dar vida a esa capacidad, en el mundo mágico de una pintura o de un dibujo.

La pintura de Felipe Orlando se ha nutrido siempre en ese mundo, donde antropología, literatura onírica, signos esotéricos estaban representados en formas expresionistas que intentaban evocar la atmósfera irreal de un entorno muy personal y refinado. El procedimiento tenía mucho que ver con el antiguo método surrealista del automatismo, pero parecía gobernado, aunque inconscientemente, por un empuje intelectual bien definido hacia las características generales de una forma específica. Lo que al final era visible, poseía una tonalidad coherente en términos de masa, espacio, color, luz, oscuridad y sombras. No existían pinceladas intrusas o gratuitas. El resultado final era todo absolutamente indivisible.

Todo esto, traducido a los recursos del pintor: el color y la línea, el contraste y el ritmo de los segmentos de superficie, la magia de su oficio de artista en un lenguaje universal, son los atributos esenciales en esta nueva etapa de la obra de Felipe Orlando. Visión

bién los colores, y confieren a los valores cromáticos una sensualidad seductora y una intensa expresividad. El color se estructura en zonas bien precisas: un azul, un gris blanquecino, una franja separando un rojizo, verdes intensos, engranan su cromatismo para producir una rítmica fluencia de gran intensidad. Rojos extendidos en tonos diversos, pequeñas zonas que se amalgaman en el negro a veces obsesivo y monótono, forman la dimensión de una pintura igual al vértigo del vacío y a la desesperación de las sombras, inventadas con formas y colores que crean una intensidad de sueño, en equilibrio entre tensión y apaciguamiento, entre magia y sustancia.

Otra ulterior característica de la obra de Felipe Orlando es el interés por el primer plano. El examen de formas y sustancias en detalles muy cercanos al espectador. Una elipse, una corriente transversal del color, un reflejo, como el ala de una mariposa, se encuentran felizmente en esa proximidad. El espacio ocupado por las formas centrales está encerrado como si se tratara de una específica construcción. La escena está colocada como en un escenario explícitamente determinado, como una obra montada en un teatro poco profundo. Y ese interés, viene siempre visualizado como parte de una más amplia acción que

EL RESPLANDOR Y LA IMAGEN

plástica cuyo contenido, forma y color son expresión del estremecimiento ante el misterio de las cosas.

Si la forma es el músculo, la osamenta y el tendón de una pintura o de un dibujo, el color es la sangre de su corazón. El color en Felipe Orlando ha sido siempre nitidamente resonante, a menudo de un tono alto e invariablemente fuerte, a menudo fulgurante en su brillantez y profundidad. Todo el color es vivido, tamizado y sentido a través de la experiencia, nunca arbitrario o puramente decorativo. Esa tendencia al negro, tan querida por los surrealistas, ha quedado presente en su pintura como punto de referencia, como apoyo a otros colores, constantemente artificiales e inventados, sin ningún parecido con nada que sea visible en naturaleza. Mas las tonalidades de las distintas partes de la imagen se encuentran ahora limitadas, delineadas, y el contexto dramático entre líneas de sombra y de distancias que se cruzan niegan todo interés por la «stasis» surrealista. No existe atención para la quietud o el relajamiento. Todo está estrechamente conectado entre sí, tenso entre la potencia del movimiento y la energía de la imagen.

En esa fuerte tensión de las formas, participan tam-

se extiende más allá del borde de la tela o del folio de papel, más allá del tiempo y del espacio, del límite pictórico. Es un lenguaje de símbolos, al uso de Lautremont, de Breton y los surrealistas, a través de una forma muy personal de enlazar elementos pictóricos y dejarlos abiertos a una mayor y total acumulación de significados.

Es una pintura que se apoya en elementos que no tienen mensurabilidad, que son la faz invisible de los sueños, las raíces poéticas de las cosas, atendiendo a una visión mágica de la realidad. Una pintura del conocimiento perdido. Elaborado y transformado. La idea de la obra de Arte que por caminos de alusión más que de confluencia real, entretendrá su particular forma de expresión a partir de elementos visuales y materiales extraídos de los distintos lenguajes artísticos, pero también del recuerdo, de la poesía, de las vivencias personales, confiriéndole un rango de creación estética como posibilidad. Y puede que también como necesidad.

ANTONIO PARRA

FELIPE ORLANDO

- 1911 — Nace en Tenosique (Tabasco) México.
- 1917 — Quemados de Güines, Cuba.
- 1930 — Ingresa en el Taller de Pintura de Jorge Arche y Víctor Manuel en La Habana Vieja.
- 1931 — Co-director de la revista Hélice clausurada por la policía del dictador Gerardo Machado. Milita en una organización revolucionaria que lucha contra la dictadura.
- 1933 — Caída de la dictadura. Es designado Oficial de Estado Mayor de la Marina de Guerra. Cuatro meses después renuncia al cargo. Comienza, en horas de la noche, sus estudios de Antropología. Pinta en su taller de la calle Tacón en La Habana.
- 1935 — Participa en el Primer Salón de Pintura y Escultura de Cuba.
- 1936 — Primera exposición personal en el Lyceum de La Habana.
- 1937 — Matrimonio con la pintora Concha Barreto.
- 1938 — Nace su hijo David. Abre un nuevo taller en la calle San Juan de Dios, Habana Vieja. Termina sus estudios de Antropología.
- 1939 — Es nombrado profesor del Colegio Ariel de La Habana.
- 1940 — Es nombrado profesor del Lyceum de La Habana.
- 1941 — Aparece el libro «Diez Pintores del Mundo», escrito en colaboración con Raúl Aparicio y editado por Selecta Editores, La Habana. Decide pintar en horas diurnas y escribir en parte de las noches.
- 1943 — Exposiciones en San Francisco Museum of Art (con Amelia Peláez y Carlos Enriquez). Museum of Modern Art of New York (colectiva). Brooklyn Museum (colectiva). Institute of Contemporary Arts of Boston (colectiva).
- 1944 — Viaje a Haití, invitado por el Centre d'Art de Port au Prince. Exposición personal en San Francisco Museum of Art.
- 1945 — Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela (colectiva). Riverside Museum, New York (colectiva).
- 1946 — Palacio de Bellas Artes de México (colectiva), Museo de la Plata, Argentina (colectiva), Museo de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina (colectiva). A finales de este año se traslada a New York. Abre un taller en la calle 68 West, con el grabador Leonel López Nussa. Recibe la visita de Jean Paul Bloch, y de Alfred Barr, Director del Museo de Arte Moderno.
- 1947 — Knoedler Gallery, New York (colectiva) Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela (colectiva).
- 1949 — Encuentro con Joan Miró en el taller del grabador André Racz, en New York. Amistad con Frank Rebaxes.
- 1950 — Musée National d'Art Moderne, Paris (colectiva) Pan American Union, Washington (colectiva), Pan American Union (personal). Amistad con Anthony Bertrand, escritor inglés.
- 1951 — Galería Redlands, San Francisco, California (personal). Cierra su taller en New York. Se traslada a México. Abre un nuevo taller en la calle Galileo en México, D.F. Exposición personal en la Galería Clardecor. Es nombrado profesor de la Universidad de las Américas.
- 1952 — Correspondencia con Pau Casals. Amistad con Jean Paul Bloch, escritor y coleccionista francés.

CURRICULUM ARTISTICO

- 1953 — Bial de Venecia (colectiva), Institute of Contemporary Arts of Boston (colectiva), White Gallery, Washington (personal), Galería de Arte Mexicano, México D.F. (personal). A finales de este año viaja a Inglaterra por invitación de Bertrand. Visita a Hénry Moore en su estudio y residencia cerca de Londres.
- 1954 — Galería Proteo, México D.F. (personal), John Heller Gallery (personal).
- 1955 — Viaje a Francia y España. Encuentro con Bloch. Visita a Georges Braque. Apenas permanece unos días en Madrid. La enfermedad de su hijo le obliga a regresar rápidamente a México.
- 1956 — Maison de l'Amérique Latine, París (colectiva), Galería Excelsior, México (personal), Museum of Fine Arts of Boston (colectiva), III Salón de Pintura y Escultura, La Habana (colectiva), Amistad con Alfonso Reyes. En una de sus cartas Bloch, le advertía: «Desobedeciendo la promesa que te hice, he mostrado a Braque algunos de tus óleos de mi colección. Los contempló una y otra vez y me dijo: «Esta pintura tiene una magia extraordinaria. Tiene todo el misterio de la gran pintura». Renuncia al cargo de profesor de la Universidad de las Américas.
- 1957 — Roland d'Aenlle Gallerie, New York (personal).
- 1958 — Galería de Arte Contemporáneo, Caracas (personal), I Bial Internacional de Pintura y grabado, Palacio de Bellas Artes, México (colectiva), Galería Barcinsky, Río de Janeiro (personal), Galería Antonio Souza, México D.F. (personal).
- 1959 — Instituto de Arte Contemporáneo, Lima, Perú (personal), Exposición Latinoamericana de pintura, Cartagena, Colombia (colectiva), Galería Bonino, Buenos Aires, Argentina (personal), IV Salón de Grabado, México (colectiva), Galería Antonio Souza, México (personal), Museo Kamakura, Tokio (colectiva). Viaje a Perú y Argentina. Amistad con Sebastián Salazar Bondy y con Jorge Luis Borges. Correspondencia con Alfred H. Barr.
- 1960 — The Art Gallery, Dallas (personal), Riverside Museum, New York (colectiva), Roland d'Aenlle Gallery, New York (personal), Galería Antonio Souza, México (personal), Universidad de California (colectiva). Viaje a Italia y España. Realiza algunas piezas de cerámica en Vietri Sul Mare. Visita a Pau Casals en Prades. Amistad con Paolo Soleri. Breve estancia en Málaga. Ilustra los números 96 y 97 de la revista «Caracola», dedicados a la memoria de Miguel Hernández.
- 1961 — Galería Schneider, Roma (personal), Galería de Bouilly, La Haya, Holanda (personal).
- 1963 — Profesor de cursos R.U.N.A.M. Universidad Nacional de México.
- 1965 — Reside en Mojácar (Almería).
- 1966 — Fundación Mendoza, Caracas (personal), Galería Juan Martín, México (personal), Museo de Arte Moderno, México (colectiva). Correspondencia con Gabriel García Márquez.
- 1967 — Galería Juan Martín, México (personal).
- 1969 — Galería Casa del Arte, San Juan, Puerto Rico (personal), Galería Pecanins, México (colectiva), I Salón Independiente, México (colectiva). Se establece en Málaga. Recibe la visita de Gabriel García Márquez.
- 1970 — Galería Casa del Arte, San Juan, Puerto Rico (personal), II Salón Independiente, México (colectiva), Galería Misrachi, México (personal), Exposición Panamericana de Artes Gráficas, Cali, Colombia (colectiva). Breve viaje a Portugal. Muere Jean Paul Bloch. Se establece en Benalmádena (Málaga). Dirige con carácter honorario el Museo Arqueológico de esta ciudad. para el cual dona su colección de piezas precolombinas.

- 1971 — Galería Nova, Torremolinos (personal), III Salón Independiente, México (colectiva), Galería El Muro, San Juan, Puerto Rico (personal), Viaje a México y Puerto Rico.
- 1972 — Galerie Valentin, Zürich (personal), Bernard Levin Galleries, Los Angeles, California (personal), Viaje a Suiza. Aparece su novela «Inversamente el sueño», Editorial Novaro, México.
- 1974 — Silvan Simone Gallery, Los Angeles, California (personal).
- 1975 — Galería del Departamento de Bellas Artes de Jalisco, México (personal), Galería San Diego, Bogotá (personal), Galería Artes, Quito, Ecuador (personal), Viaja por Colombia, Ecuador y Venezuela, aparece «El dulce nombre de la tarde», relatos. Editorial del Estado de Jalisco, México.
- 1978 — Bernard Levin Galleries, Los Angeles, California.
- 1979 — Galería Estela Shapiro, México D.F. (personal), Galería Víctor, Chicago (personal), University of California, Los Angeles (personal).
- 1980 — Bernard Levin Galleries, Los Angeles, California (personal), Galería Estela Shapiro, México D.F. (personal), Aparece el libro «Felipe Orlando», con 40 reproducciones de sus pinturas y prólogo de José Emilio Pacheco, editado por la Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1982 — Galería Harras, Málaga (personal), Documental TV, Harke, Frankfurt, Alemania.
- 1983 — Galería Estela Shapiro, México D.F. (personal), Entrevista Canal 5 TV Mexicana. Aparece «El perro petrificado» novela. Editorial Letras Cubanas. Exposición (con Concha Barreto) en la sede de la editora.
- 1985 — Galería Estela Shapiro, México D.F. (personal), Documental TV, Canal 5 Mexicana.
- 1987 — Galería Estela Shapiro, México D.F. (personal).
- 1988 — Instituto de Bachillerato de Benalmádena: Homenaje a Felipe Orlando (colectiva).
- 1989 — Fallece su esposa, la pintora Concha Barreto. Exposición en la Galería del Museo Cruz Herrera, La Línea de la Concepción, Cádiz, con la escultora Elena Laverón. Aparece el fragmento de relato «Bifurcación del Taladrador», Editorial Sur, Málaga.
- 1991 — Contrae matrimonio con Marina Lara. Exposición individual, en la Galería DE-TURSA, Madrid.
- 1993 — Exposición individual, en la Galería Alfredo Viñas, Málaga.

CURRICULUM ARTISTICO

EXPOSICIONES INDIVIDUALES:

- 1936 — Lyceum de La Habana, Cuba.
- 1944 — San Francisco Museum of Art.
- 1950 — Pan American Union, Washington, D.C.
- 1951 — Galería Redlands, San Francisco, California.
- 1951 — Galería Clardecor, México, D.F.
- 1953 — White Gallery, Washington, D.C.
- 1954 — Galería Prometeo, México, D.F.
- 1954 — John Heller Gallery, New York.
- 1956 — Galería Excelsior, México, D.F.
- 1957 — Roland d'Aenlle Gallery, New York.
- 1958 — Galería de Arte Contemporáneo, Caracas.
- 1958 — Galería Barcinsky, Rio de Janeiro.
- 1958 — Galería Antonio Souza, México, D.F.
- 1959 — Instituto de Arte Contemporáneo, Lima, Perú.
- 1959 — Galería Bonino, Buenos Aires.
- 1960 — The Art Gallery, Texas.
- 1960 — Roland d'Aenlle Gallery, New York.
- 1960 — Galería Antonio Souza, México, D.F.
- 1960 — Galería Boissée, Köln.
- 1961 — Galería Schneider, Roma.
- 1961 — Galería De Bouilly, Den Haag, Holanda.
- 1966 — Fundación Mendoza, Caracas.
- 1966 — Galería Juan Martín, México, D.F.
- 1967 — Galería Juan Martín, México, D.F.
- 1969 — Galería Casa del Arte, San Juan de Puerto Rico.
- 1970 — Galería Misrachi, México, D.F.
- 1971 — Galería El Muro, San Juan de Puerto Rico.
- 1972 — Galerie Valentine, Zürich.
- 1972 — Bernard Levin Galleries, Los Angeles, California.
- 1973 — Galería Aele, Madrid, España.
- 1974 — Silvan Simón Gallerie, Los Angeles, California.
- 1974 — Galerie Valentine, Zürich.
- 1975 — Galería del Departamento de Bellas Artes, Jalisco, México.
- 1975 — Galería Sandiego, Bogotá, Colombia.
- 1975 — Galería de Artes, Quito, Ecuador.
- 1978 — Bernard Levin Galleries, Los Angeles, California.
- 1979 — Galería Estela Shapiro, México, D.F.
- 1979 — Galería Victor, Chicago.
- 1979 — University of California, Los Angeles.
- 1980 — Galería Estela Shapiro, México, D.F.
- 1980 — Galería Bernard Levin, Los Angeles, California.
- 1982 — Galería Harras, Málaga, España.
- 1983 — Galería Estela Shapiro, México, D.F.
- 1985 — Galería Estela Shapiro, México, D.F.
- 1987 — Galería Estela Shapiro, México, D.F.
- 1991 — Galería DETURSA, Madrid, España.
- 1993 — Galería Alfredo Viñas, Málaga, España.

EXPOSICIONES COLECTIVAS:

- 1935 — I Salón de Pintura y Escultura, La Habana, Cuba.
- 1943 — The San Francisco Museum of Art (con Amelia Peláez y Carlos Enriquez).
- 1943 — The Museum of Modern Arts of New York.
- 1943 — Brooklyn Museum, Institute of Contemporary Arts, Boston.
- 1945 — Museo de Bellas Artes de Venezuela.
- 1945 — Riverside Museum, New York.
- 1946 — Palacio de Bellas Artes de México.
- 1946 — Museo de la Plata, Argentina.
- 1946 — Museo de Bellas Artes, Buenos Aires.
- 1947 — Knoedler Gallery, New York.
- 1947 — Museo de Bellas Artes, Venezuela.
- 1950 — Musée National d'Art Moderne, Paris.
- 1950 — Pan American Union, Washington D.C.
- 1953 — Bienal de Venecia.
- 1953 — Institute of Contemporary Arts of Boston.

1956 — Maison de l'Amérique Latine, Paris.
 1956 — Museum of Fine Arts of Boston.
 1956 — III Salón de Pintura y Escultura, La Habana, Cuba.
 1956 — University of California.
 1958 — I Bienal Internacional de Pintura y Grabado, Palacio de Bellas Artes, México.
 1959 — Exposición Latinoamericana de Pintura, Cartagena, Colombia.
 1959 — IV Salón Nacional de Grabado, México.
 1959 — Museo Kamakura, Tokio, Japón.
 1960 — Riverside Museum, New York.
 1960 — University of California.
 1966 — Museo de Arte Moderno, México.
 1967 — Galería Pecanins, México.
 1969 — I Salón Independiente, México.
 1970 — II Salón Independiente, México.
 1970 — Exposición Panamericana de Artes Gráficas, Cali, Colombia.
 1971 — III Salón Independiente, México.
 1988 — Instituto de Bachillerato de Benalmádena.

COLECCIONES OFICIALES:

The Museum of Modern Art of New York.
 San Francisco Museum of Art.
 Museo de Arte Contemporáneo de América Latina, Washington D.C.
 Museo Nacional de Ecuador, Quito.
 Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, La Habana.
 Museo de La Plata, Argentina.
 Fundación Luis Angel Arango, Bogotá, Colombia.
 Instituto Potosino de Bellas Artes, México.
 Banco Nacional de México.

COLECCIONES PARTICULARES:

Nelson Rockefeller	Aser Seara Vázquez
Paul F. Warbourg	José L. Zafra Bertós
Robert Schwab	Simón Brailowsky
Georges Valery	Estela Shapiro
Harford Foundation	Néstor Braunstein
Seldman Rodman	Flora Bottom
Tao Noguchi	Guillermo Wilkins
Luis Miró Quesada	Jorge de la Torre
Simón Alberto Consalvi	Enrique Hernández Jalme
Raúl Nass	S.M. Linowitz
Beng Borgeson	Paula Oppenheim

PUBLICACIONES:

Pintura y escultura, Guy P. Cisneros, 1943.
 Painting of Today, J.G. Sicre, 1944.
 Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, 1948.
 Felipe Orlando, Jean-Paul Bloch, 1950.
 Las Artes Plásticas, L. de la Torre, 1954.
 Latin American Painters, Gilbert Chase, Mc Millan, London, 1956.
 Enciclopedia de las Artes en América, Bibliográfica Omea, Buenos Aires, 1969.
 Artistas Plásticos de México, 1977.
 Felipe Orlando, Simón András, Budapest, 1978.
 Diccionario de Pintores, Escultores y Grabadores, Benezit, 1979.
 Box of Arts, Anthony Bertrand, 1979.
 40 Siglos de Arte Mexicano, 1960.
 Felipe Orlando, J. Emilio Pacheco, Ediciones U.N.A.M., México, 1981.
 Diccionario Enciclopédico Ilustrado, R.D. México, 1982.
 Imagen y Presencia, Ediciones E. Shapiro, México, 1985.

DOCUMENTALES CINEMATOGRAFICOS:

Felipe Orlando, John A. Neris, 1950.
 Orlando, J.M. García-Ascot & Manuel Barbachano, 1950.
 Felipe Orlando, Radio T.V. Alemana, 1980.
 Felipe Orlando, Estela Shapiro, México, 1982.
 Felipe Orlando, Grupo de Cinematografía de la U.N.A.M., México, 1984.