



de **EDITOR**
a **EDITOR**

Ruta o itinerario por
el libro cubano con
**AMBROSIO
FORNET**

PROFUNDO CONOCEDOR DEL DELICADO Y PARTICULAR ECOSISTEMA DEL LIBRO, EN ÍNTIMA RELACIÓN CON EL CAMPO LITERARIO Y TODO LO QUE HUMANAMENTE CONLLEVA, ESTE RECONOCIDO INTELLECTUAL TIENE EL MÉRITO DE HABER SENTADO LAS BASES PARA ESTUDIAR LA CULTURA CUBANA DESDE LA PERSPECTIVA DE LA HISTORIA DE LA EDICIÓN Y LA LECTURA.

Junto a una de las minervas expuestas en el restaurante La Imprenta (Mercaderes 208, entre Lamparilla y Amargura, La Habana Vieja). En este mismo local radicó antaño la imprenta La Habanera.

Ante todo, debo agradecerle que haya aceptado mi cuestionario, con preguntas quizás algo enrevesadas. Usted bien sabe que es difícil ser autor y, a la vez, editor de uno mismo. Por eso quisiera comenzar esta entrevista apelando a su cualidad de lector y, parafraseando a Harold Bloom, preguntarle sin tapujos: recién cumplidos los 80 años de vida, ¿cómo lee Ambrosio Fornet, y por qué?

Las preguntas se las traen y, sin embargo, las respuestas son muy sencillas. Pero permíteme dar un rodeo para aclararme. Cuando San Agustín sorprendió a mi tocayo San Ambrosio leyendo en silencio debió de preguntarse qué estaría pasando por aquella cabeza, porque eso de leer para sí no era algo que pudiera explicarse fácilmente. Pero hoy sabemos que aquel lector aparentemente ensimismado estaba, en realidad, abriéndose a una experiencia nueva, la de dialogar en silencio con el Otro, en este caso, con el autor de lo que leía. Quevedo aludió a la lectura como la posibilidad de dialogar con los difuntos, y podemos ampliar el radio de acción hablando de diálogo con los ausentes para incluir entre ellos a los autores vivos. Así que tus preguntas sobre el cómo y el por qué tienen, como te decía, respuestas muy simples. Leo porque de niño contraí el vicio —ese gusto por el diálogo silencioso— y todavía no he podido parar. ¿Cómo, a estas alturas del partido? Lagrimeando, tanto por culpa de los ojos como porque soy consciente de la desproporción que existe entre el número de páginas que aún me gustaría leer y el plazo de que dispongo para eso.

En 1969 usted recibió elogios de Juan Marinello por un comentario suyo sobre la Revista de Avance publicado en el no. 40 de Casa de las Américas. Apenas unos pocos años antes había publicado sus primeros libros: En tres y dos (Ediciones R, 1964) y En blanco y negro (Instituto Cubano del Libro, 1967). Pero, a partir de este último título, no aparece publicado ningún libro autoral suyo durante un período de 27 años, aunque hay pruebas que evidencian su prolífico desempeño intelectual, sobre todo en el rol de editor.

En el truncamiento de su obra ensayística, ¿influyeron de alguna manera las deplorables circunstancias de aquel periodo que usted mismo definió,

tratando de acotarlo temporalmente: «Quinquenio gris»? ¿Qué pistas o señales dejaría a un investigador que, en un futuro hipotético, cuando ningún protagonista esté vivo, decida abordar ese episodio de una manera epistemológicamente distanciada?

¿Qué pistas o señales? Me temo que las únicas que puedo dejar son las que quedaron en el camino. Veintisiete años son muchos años —una vida—, pero debes tener en cuenta que, en la mayoría de los casos, los ensayistas y críticos no escribimos libros sino que vamos armándolos por acumulación, agrupando textos de diferentes fechas y asuntos. Somos, en realidad, compiladores de nuestra propia obra..., salvo en el caso de encontrar un colega que se proponga asumir esa tarea o asesorarnos en ella, como me ocurrió a mí con el narrador y editor [Francisco] López Sacha cuando me propuso, en 1995, armar lo que sería *Las máscaras del tiempo*.

Busquemos, entonces, otras pistas y señales sobre su vida. También en aquellos años se dedicó al cine, en calidad de asesor literario y guionista. ¿Por qué ese súbito cambio de oficio?

Si fuera a entrar en detalles tendría que recurrir a viejas categorías y responderte que hubo ahí una mezcla de predestinación y libre albedrío, porque de un lado yo había decidido no seguir de editor, sino pasar a asesor del Instituto del Libro —pensaba organizar desde allí algunos talleres de crítica—, y por la otra, la atmósfera cultural se había enrarecido de tal forma a partir del 68 y sobre todo con el Congreso de Educación y Cultura, en el 71, que el ejercicio del criterio se perfilaba como una actividad bastante fatigosa, cuando no imposible para los que teníamos criterios opuestos a los del Consejo Nacional de Cultura.

En cuanto a lo del cambio de oficio, yo suelo decir que seguí haciendo crítica, pero por otros medios, es decir, que lo que cambió para mí fue la naturaleza del oficio: pasé de la literatura a la «cinelitura», porque empecé a hacer filmes didácticos sobre temas literarios en el Departamento de Cine del Ministerio de Educación, que dirigía Marcia Leiseca. En la primera mitad de los años 70 hice allí tres documentales con estudiantes, uno sobre

De decidirse a editar una guía de La Habana, ¿cómo la estructuraría? O al menos: ¿qué ruta o itinerario dentro del Centro Histórico propondría a un viajero distinguido? ¿Podría intentarse una «ruta del libro cubano», siguiendo sus monografías dedicadas al tema?

Lo primero que haría sería pedirle a mi hijo Pablo que me sirviera de cicerone, porque él conoce La Habana Vieja como la palma de su mano y yo,

si me salgo de ese juego de paralelas que forman los parquecitos Supervielle y Albear, de un lado, y las calles O'Reilly y Obispo, del otro, corro el riesgo de perderme. Pero me gusta esa idea de una Guía de Forasteros centrada en el movimiento editorial cubano, una Ruta del Libro Cubano que se interne, inclusive, en los recovecos del siglo XX. Para orientarme yo mismo y no confundir al forastero —después de todo, yo también soy forastero aquí—, tendría que



Con sus padres y sus hermanos en Bayamo (1950). Detrás, Ambrosio es el de la extrema izquierda.

Cecilia Valdés, otro sobre Nicolás Guillén y otro sobre el inicio de nuestras guerras de independencia —el pretexto era la literatura de campaña—, que se titulaba *¡Viva Cuba Libre!* y abarcaba el período que va de La Demajagua hasta el incendio de Bayamo. La banda sonora era de Pablito Milanés.

¿De allí pasó directamente al ICAIC?

No, hice una escala en el Departamento de Extensión Universitaria, que dirigía Nara Araújo, donde trabajé como editor de la revista *Universidad de La Habana*. En el 76 pasé al ICAIC, a instancias de Jorge Fraga, y además de asesoría literaria hice labores específicamente didácticas orientando un Taller de Guión y Dramaturgia —ese era el nombre que le dábamos—, destinado a jóvenes escritores aspirantes a guionistas. El Taller dio unas cuantas vueltas, porque lo impartí también en Quito, en Bogotá, en Cara-

cas y, finalmente, en San Antonio de los Baños cuando inauguramos la Escuela de Cine en el 86. Y entretanto, me había estrenado como guionista de largometrajes en películas de Enrique Pineda Barnet y Pastor Vega. Es decir, que no publicaba libros, pero no estaba con los brazos cruzados. De hecho, en 1981 había terminado de escribir y entregado a la imprenta *El libro en Cuba (siglos XVIII y XIX)*, aunque no salió hasta trece años después.

A mi modo de ver, con esta obra usted creó un sólido basamento para continuar una línea de estudios sobre la cultura cubana desde la perspectiva de la «historia de la edición y la lectura», forma de historia cultural que investiga las relaciones entre edición, poder y sociedad; la industria y comercio del impreso; las formas editoriales; el consumo y creación de significados por parte del lector... ¿Consideraría válido un estudio semejante de las publicaciones periód-

renunciar a la cronología, porque en estos, como en todos los espacios urbanos, los tiempos se cruzan y las referencias cambian; no tengo que recordarte que en algún momento O'Reilly, por ejemplo, se llamó Presidente Zayas, y Obispo se llamó Pi y Margall..., nombres que por suerte no prendieron en el imaginario habanero. Pero más allá de los nombres, lo cierto es que Obispo y O'Reilly fueron espacios privilegiados de la cultura citadina, marcados por su

profusión de imprentas, editoriales —o que aspiraban a serlo— y librerías. Ahora podemos prescindir de estas últimas —que raras veces vendían obras de autores cubanos, salvo en el caso de los libros de texto— y concentrarnos en los editores y los llamados «establecimientos tipográficos».

Estamos hablando de un proyecto, no cartografiando un territorio, así que no nos queda más remedio que empezar preguntándonos por los orígenes. Bien,

«Leo porque de niño contraí el vicio —ese gusto por el diálogo silencioso— y todavía no he podido parar. ¿Cómo, a estas alturas del partido? Lagrimeando, tanto por culpa de los ojos como porque soy consciente de la desproporción que existe entre el número de páginas que aún me gustaría leer y el plazo de que dispongo para eso».

dicas cubanas, siguiendo su metodología de identificar «conjuntos editoriales significativos» y tratar de ubicarlos dentro del ciclo producción-distribución-consumo? ¿Puede darnos algunas recomendaciones de carácter metodológico?

No me atrevo a hacer recomendaciones de ese tipo. Casi siempre se convierten en obstáculos, en camisas de fuerza. Cuando empecé a trabajar en el proyecto de *El libro en Cuba* yo no contaba con un método que me sirviera de garantía. El método surgió de los materiales que fui encontrando en el proceso de investigación. En cuanto a información, par-

tía de bases muy sólidas —las que habían construido nuestros bibliógrafos—, pero me estaba formulando preguntas que ellos casi nunca se hacían, preguntas que —como bien señalas— tenían que ver sobre todo con el mercado: ¿quiénes, qué sectores de la sociedad constituían la clientela real y potencial de las imprentas en los diferentes períodos? ¿Qué tipo de libros y de impresos contaban realmente con un público lector? ¿Cómo podían insertarse los autores en ese mundo sin libros? ¿Cuáles eran los canales que facilitaban la circulación?

Estaba moviéndome a tientas, porque cuando acometí la tarea —a principios de 1971, como un modo de contribuir, desde el Instituto Cubano del Libro (ICL), a los festejos del Año Internacional del Libro recién decretado por la UNESCO—, no existían estudios sistemáticos sobre el tema entre nosotros —*La imprenta en Cuba*, de José G. Ricardo, por ejemplo, es de 1989—, ni se habían traducido al español las obras de los historiadores y sociólogos que comenzaron a publicarse, sobre todo en Francia, a partir de ese clásico de [Lucien] Febvre y [Henry-Jean] Martin que es *La aparición del libro*, escrito a finales de los años 50 y editado en México poco tiempo después.

En 1970 habíamos publicado *Sociología de la literatura*, de [Robert] Escarpit — por cierto, le encargamos la traducción a Virgilio Piñera, quien trabajaba con nosotros en el ICL— y ya existía la *Historia social de la literatura y el arte*, de [Arnold] Hauser —con su memorable capítulo sobre el



Junto a su esposa Silvia Gil, entonces novia, en una fiesta del Círculo Bayamo (1952).

¿dónde empezó esta historia? Pues empezó en el sitio de la calle Amargura donde nuestro primer impresor, el flamenco Carlos Habré, imprimió en 1722 el primer folleto publicado en Cuba: un conjunto de oraciones consagradas a San Agustín, y continuó en las inmediaciones de la iglesia del Espíritu Santo, donde el propio Habré publicó al año siguiente una lista de precios de medicinas. Ya en plan de guía, yo aprovecharía el momento para recomendarles a los paseantes otra novela,

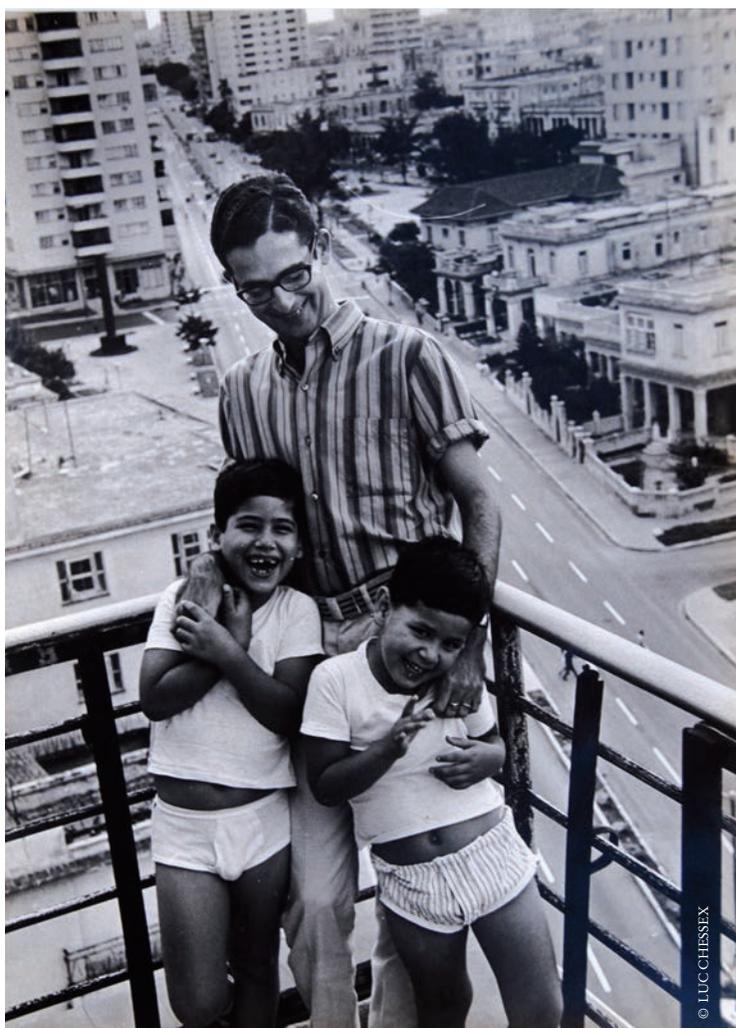
Aventuras de un impresor flamenco en La Habana, de Huib Billiet Adriaansen, compatriota de Habré, publicada aquí hace poco por Ediciones Boloña. Y dejaría caer ingenuamente la pregunta: «¿Por qué ese nombre? ¿Por qué Boloña?» Nada, una simple táctica para crear expectativa, antes de añadir: «Ya lo veremos antes de terminar el recorrido».

Al salir de los sitios de fundación, la primera escala se haría en la Plazuela de Santo Domingo, al fondo

público lector que emergió en Inglaterra a principios del siglo XVIII —, pero de Roger Chartier y Robert Darnton, por ejemplo, no sabíamos nada; de hecho, ese tipo de estudio ni siquiera tenía nombre —entraba, sin carnet de identidad, dentro de las investigaciones sociológicas, simplemente— y no fue hasta hace poco que Darnton propuso uno, bastante desafortunado a mi juicio: «Historia social y cultural por medio de la imprenta». O sea, concebía esos estudios como una disciplina orientada a indagar la forma en que se transmitían las ideas por medio de la imprenta y la influencia que la palabra impresa había tenido en el pensamiento y la conducta del ser humano desde sus orígenes hasta hoy. Pero ello resulta insostenible, como él mismo tuvo que reconocer.

Esto nos devuelve al tema de las publicaciones periódicas; es decir, a la posibilidad de adoptar para ellas un método similar al que, de hecho, usted aplicó en su libro.

Pues creo que sí, que no se podría estudiar el proceso de desarrollo del pensamiento cubano, por ejemplo, sin consultar la *Revista Bimestre* de Saco y las que le siguieron: la de Cortina, la de Varona... Habría que ver lo que dice Medardo Vitier en *Las ideas en Cuba* y lo que pudiera aflorar de una exploración sistemática de ese fondo inagotable que es la *Contribución a la historia de la prensa periódica*, de Llaverías. La imagen más viva del contexto social, en cada época, no sale de los libros, sino de la prensa periódica. Por eso no nos extraña que esta sea la fuente principal de investigaciones como —sin ir más lejos— la de María Poumier *La vida cotidiana en Cuba...*; la de Marial Iglesias *Las metáforas del cambio...*, o la del estudio colectivo *Prensa y Revolución: la magia del cambio*, compilado por María del Pilar Díaz Castañón. En el campo de la cultura artística y literaria, ¿podríamos car-



© LUCCHISSEX

tografiar — como se dice ahora — la primera mitad del siglo XX sin estudiar *Cuba Contemporánea*, la *Revista de Avance y Orígenes*? Así que, puestos a hacer sugerencias, la primera sería, efectivamente: no trates de abarcarlo todo, identifica muestras, «conjuntos significativos», y entonces empieza a taladrar. La segunda sería: conociendo ya lo que le da unidad a esos conjuntos, el eje en torno al cual gira cada uno —en este caso, la cultura—, identifica lo que los distingue en sí mismos —sus señas de identidad— y de los otros: su programa, sus objetivos, su orientación estética... Y cuando todo eso

En compañía de sus hijos, Pablo y Jorge, en la terraza de su apartamento (1968).

de lo que fuera el Palacio de los Capitanes Generales, en una de cuyas accesorias estableció Ramón Oliva su taller en 1838. Oliva fue el primer pichón de impresor-editor que hubo en la Isla: publicó, por ejemplo, la revista *El Plantel* y la novela *La joven de la flecha de oro*, de Villaverde. Subiendo por O'Reilly habría que hacer cuando menos un par de escalas, la primera en O'Reilly 215, el sitio que ocupaban los talleres del periódico *La Lucha*, donde en 1890 se imprimió

Episodios de la Revolución cubana, de Manuel de la Cruz, y al año siguiente *A pie y descalzo*, de Ramón Roa; y la segunda en el número 357, donde estuvo el taller de Alfa, que en 1936 imprimió, en seis gruesos volúmenes, la *Historia de la esclavitud...*, de Saco. Un paso más y ya estamos entrando en el círculo de oro del movimiento editorial cubano: la zona de Obispo que se extiende de Bernaza a Villegas e incluye *La Moderna Poesía*, la sede del editor Jesús Montero y, dando

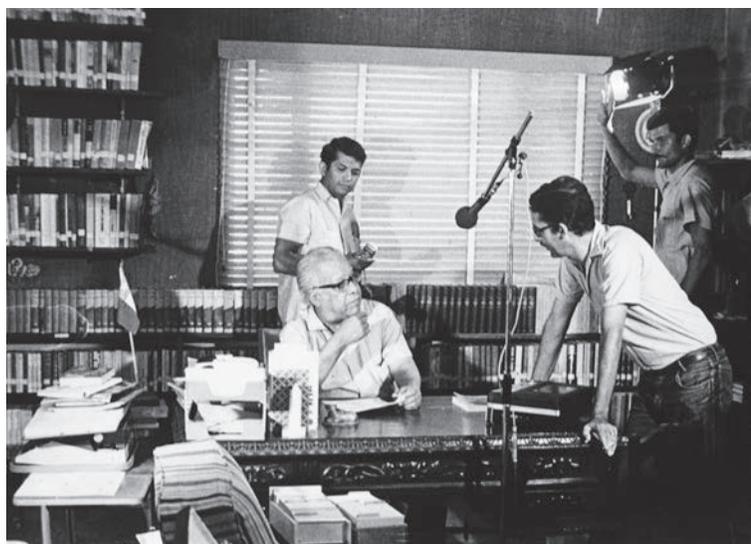
Arriba: reconstruyendo el incendio de Bayamo para *iViva Cuba Libre!* (1976). Abajo: con Nicolás Guillén, filmando un documental sobre su obra. Detrás, el director de fotografía, Julio Simoneau y el camarógrafo, Huberto Valera.

esté claro y quieras conocer su posible alcance social, ubícalos en el ciclo de la distribución y la recepción, para lo cual no hay más remedio que acudir a los epistolarios, los censos, las cronologías —la de Julio Domínguez, por ejemplo— y a compendios tales como los tomos de *Crónica cubana*, de Primelles, en las que podemos encontrar hasta donde el jején puso el huevo entre 1915 y 1922. Solo así nos es posible visualizar los nexos con otras dimensiones del

fenómeno: los porcentajes de analfabetismo en cada etapa, los salarios promedio... Mi última recomendación o sugerencia sería: si todo eso te resulta demasiado aburrido o engorroso, dedícate a otra cosa, simplemente.

Su ensayo «La frustración creadora: proyectos editoriales cubanos (1900-1958)», publicado en la Revista Bimestre Cubana, podría tomarse como una sinopsis de la estructura y contenido de lo que será la continuación de su obra antes señalada. ¿Cuándo dará por terminada su monografía del libro cubano en la República; o sea, durante la primera mitad del siglo XX? ¿Cuáles han sido los principales retos que le ha planteado esta etapa histórica con respecto a la del periodo colonial? ¿Considera que, desde el punto de vista de la historia cultural, sean útiles los presupuestos historiográficos que definen la etapa histórica entre 1900 y 1958 como «neocolonial», «mediatizada» o «seudorreública»?

Déjame empezar por el final para decirte que esa visión degradante, generada por la Enmienda Platt y exacerbada por la segunda intervención —esa crisis de identidad que nos llevaba a preguntarnos una y otra vez qué rayos éramos, si república, neocolonia, protectorado o qué...— encontró siempre una resistencia en los medios intelectuales, que la enfrentaron con las armas ideológicas de que disponían. Varona primero y Ortiz después fueron los portavoces de esa corriente iluminista que colocaba la educación y la formación cultural en la base misma de un futuro distinto. Por eso me atreví a calificar de creadora esa reacción «compensatoria» —llamémosla así— que generaba iniciativas editoriales tan admirables como las de Trelles, José Manuel Carbonell (estoy pensando en los dieciocho tomos de *Evolución de la cultura cubana*), Francisco Sa-



vuelta a la cuadra —y volviendo, como en la máquina del tiempo, a los orígenes—, la sede de la que fuera Imprenta de Marina, de José Severino Boloña, situada en Villegas 95 (hoy 264). Fue allí donde Boloña publicó, en 1836, el famoso catálogo de tipos de imprenta y viñetas que pasaría con honores a la historia de nuestra literatura por obra y gracia de Eliseo Diego. Este sería el momento de repetir la maliciosa pregunta sobre Ediciones Boloña que hicimos al iniciar el periplo.

La Moderna Poesía fue la principal editora de libros de texto desde los inicios de la República, línea que consolidó al fusionarse con la Librería Cervantes para formar la empresa Cultural, S.A., uno de cuyos grandes logros editoriales fue la Colección de Libros Cubanos, dirigida por Fernando Ortiz. Jesús Montero fue un caso: había aprendido el oficio con Ricardo Veloso —otro librero-editor— y a fines de los años 30 tuvo la feliz ocurrencia de fundar una colección



riol, en Manzanillo, y el propio Ortiz, por ejemplo. ¿Quién fue el que dijo que el hombre no era naturalmente bueno, como creía Rousseau, sino que se hacía bueno gracias a la educación, aprendiendo a hacer coincidir sus intereses personales con los colectivos?

Pero volviendo a tu pregunta: ¿me sirven esas categorías? Lamento tener que darte una respuesta ambigua: no, esas categorías no me sirven para despejar el camino, y sí, sin esas categorías o sus similares, que aluden al contexto de una degradación, ¿cómo podría entenderse que en medio siglo de república el libro de autor cubano fuera considerado siempre un lujo o una pedantería?

En cuanto a la primera pregunta: ¿cuándo daré por terminada la segunda parte de *El libro en Cuba*?, me gustaría no tener que responder con evasivas del tipo «ya veremos» o «estoy en eso».

Al dejar inaugurada la pasada Feria Internacional del Libro, usted aprovechó para recordar que este año 2012 se cumplía el bicentenario de Antonio Bachiller y Morales, padre de la bibliografía cubana. Quizás no haya semblanza más vívida de este ilustre cubano que la publicada en 1889 a raíz de su muerte por José Martí, quien describe los

paseos matinales del sabio, ya anciano, por las barriadas de Nueva York: «Luego de escribir bajaba a pie, revolviendo despacio las mesas de los librovejeros...»

Es apenas una frase extraída de esa bella semblanza, pero me incita a sospechar que, al igual que aquel gran bibliógrafo, Ambrosio Fomet ha sido un comprador impenitente de «libros de uso», ¿o me equivoco? ¿Cuáles consejos daría a un aprendiz de librovejero o, para decirlo con un término más actual: a un cuentapropista que pensara ganarse la vida vendiendo libros viejos?

El primero sería que no deje de leerse —si no lo ha hecho todavía, que lo dudo— la novela de Padura *La neblina del ayer*, en la que Mario Conde ha pasado a ser, precisamente, un comprador-vendedor de libros viejos, un librovejero o cuentapropista, como bien dices. Y de paso ha demostrado ser el detective con mejor olfato bibliográfico de toda la narrativa cubana, porque de pronto, ante los estantes repletos de una vieja mansión del Vedado, tiene una corazonada: ¿estará a punto de descubrir un libro impreso en Cuba antes de 1723, es decir, anterior al que conocíamos como primer libro impreso en Cuba?

A la izquierda: en París, octubre de 1967, junto a José Triana, Edmundo Desnoes y Miguel Barnet. A la derecha, con el jurado de novela del Premio Casa de las Américas 1974. A su diestra, Tomás Escjadillo (Perú) y Mario Benedetti (Uruguay); a su izquierda, Adalbert Dessau (Alemania) y Haroldo Conti (Argentina).

titulada pomposamente Biblioteca de Historia, Filosofía y Sociología donde, en imponentes volúmenes —de 23 por 15 cm, lo que antes se llamaba «en cuarto mayor»— publicó entre otras obras *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, de Ortiz. Se dice —y cuesta trabajo creerlo— ¡que pagaba derechos de autor! Hasta hace muy poco podía verse en la fachada de su modestísimo comercio, fundida en hierro sobre el dintel, una placa con el nombre de la editorial.

Si seguimos bajando Obispo, de vuelta a nuestro punto de partida, tendremos que hacer también un par de escalas, porque en el camino encontraremos dos casos dignos de mención: el de Andrés Pego, en Obispo 34 (hoy 306), que en 1876 editó *Los tres primeros historiadores de la Isla de Cuba*, de Rafael Cowley; y en Obispo 50 (hoy 358), el de Miguel de Villa, el más importante editor del siglo XIX, que un día de 1879 decidió publicar autores locales: los versos de *Arpas amigas*,

A nosotros no nos toca todavía —ni aquí, ni en el resto de nuestra América— sumarnos a la pintoresca algarabía de los voceros del apocalipsis editorial; quiero decir, del fin del libro tal como lo conocemos.

Arriba: con Mario Benedetti, en el homenaje que le rindió al escritor uruguayo la Universidad de Alicante (España) en mayo de 1997. Abajo, en compañía del escritor chileno Ariel Dorfman (en el centro) y del cineasta inglés Michael Chanan, en el campus de la Universidad de Duke, Carolina del Norte, en 1999.



Qué idea tan disparatada, ¿verdad? ¿O debo decir: tan visionaria? Porque se anticipaba en cinco años al descubrimiento de ese libro precursor, que apareció como un fantasma en la Biblioteca Nacional de Madrid. Por cierto, ustedes dieron cuenta de ese acontecimiento en *Opus Habana*.

Del Conde como librovejero puede aprender también el principiante algunas técnicas relacionadas con el negocio y algunos principios de ética profesional. Pero me interesaba destacar esa anécdota de la expectativa, porque es lo que le da su carácter único a las exploraciones de las librerías de viejo. Allí uno sabe que puede encontrar tanto lo que busca como lo

que no busca: el libro que durante mucho tiempo ha estado buscando, inútilmente, o uno del que no conocía ni el título, pero que de pronto te salta a la vista como una revelación, ya sea por el título, por el autor o por el reclamo de la contracubierta. Y lo mejor del caso es que uno sabe que puede llevárselo a buen precio. Casi siempre. Entre nosotros, siempre.

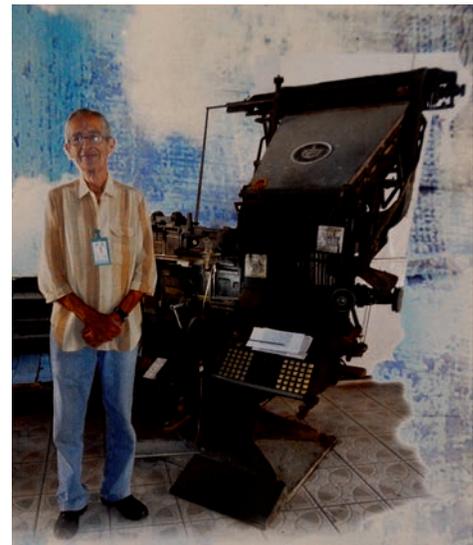
Entonces, al igual que Bachiller y Morales, usted también es un visitante asiduo de las librerías de viejo.

Sí, siempre que me pude dar un saltico a una librería de viejo, lo hice con gusto... y con provecho. En Nueva York, en México, en Madrid, en Buenos Aires y por supuesto aquí, en La Habana y fuera de La Habana también: una vez encontré en Matanzas uno de los dos tomos que me faltaban para completar el *Centón epistolario*, de Del Monte, en la edición de la Academia de la Historia. Lo compré por centavos.

Hace algún tiempo, usted propuso crear un Museo del Libro (o de la impresión de libros) en Cuba. ¿Podría retomar esta bella idea y, aunque sea a nivel de ensoñación, explicarnos cómo le gustaría que se materializara?

Debo decirte que ya hay personas que están dándole vueltas a esa idea en la cabeza —no estoy autorizado a revelar nombres— y que ya existe en Holguín lo que su propia directora, Tatiana Zúñiga, llama «el único museo vivo de la imprenta que

el *Parnaso cubano*, de López Prieto; *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba*... Una decisión histórica, porque hacía mucho tiempo que nadie había vuelto a pensar en este tipo de libros como una opción comercial. Y aquí nos tocaría seguir hasta Cuba y doblar a la derecha buscando Teniente Rey —oficialmente República de Brasil, como sabes—, porque este tramo, inmediato a la



hay en Cuba». Alude al hecho de que las piezas que se exhiben allí funcionan, pues son parte del taller de la Editorial Cuadernos Papiro. Hay que añadir que allí también se fabrica artesanalmente el papel en que imprimen sus libros. La producción artesanal, que surgió como respuesta a la crisis editorial de los 90, ha tenido un sorprendente desarrollo en Ediciones Vigía, de Matanzas; uno se queda boquiabierto ante su muestra más reciente, por ejemplo, ese prodigioso libro-objeto que es *La Habana expuesta*, una antología bilingüe de la poesía de Nancy Morejón. Algo semejante puede decirse de la textura del papel en que está impreso, por Cuadernos Papiro, el poemario *Lenguaje de mudos*, de Delfín Prats. Se trata de ediciones que no sobrepasan los doscientos o trescientos ejemplares, es decir, destinadas a bibliófilos, a coleccionistas.

Bien, esa es una de las formas en que me gustaría que se concretara la actividad de un Museo de la Imprenta y del Libro, patrocinando ese tipo de publicaciones y otras semejantes: ediciones —facsimilares o no— de los *Versos sencillos* o de primeras planas de periódicos, catálogos de tipos de im-

prenta, láminas de dibujos de Landaluz, de Torriente o de Abela, tarjetas de felicitación con grabados de nuestros pintores o con versos de nuestros poetas... Y en un nivel más modesto, pero sin renunciar a la calidad artística, tarjetas de presentación o libreticas de notas... Y por último, aunque no en orden de importancia, un espacio anexo, el Taller de Restauración y Encuadernación, que muy pronto contaría con una clientela fiel..., dependiendo de las tarifas.

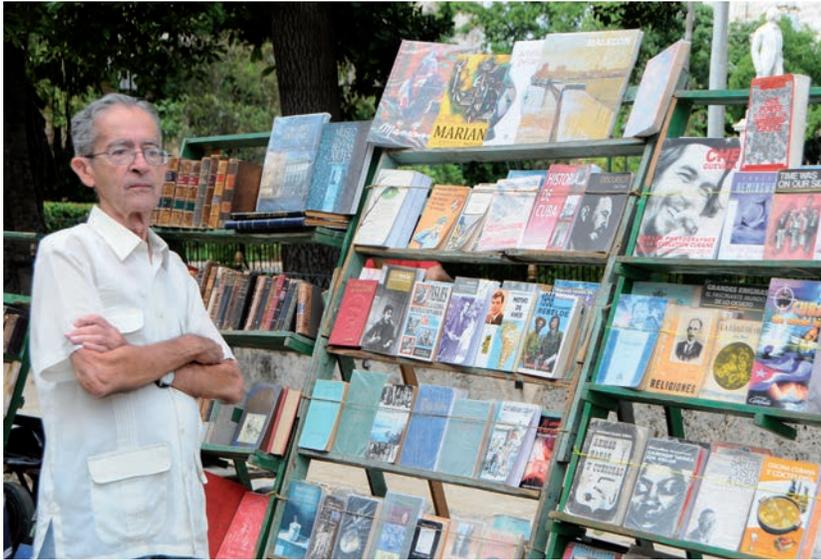
Como ves, he empezado refiriéndome a los servicios que pudiera ofrecer el taller del Museo, porque no concibo que haya entre nosotros una institución de ese tipo que se limite a mostrar piezas arqueológicas —un linotipo, dos prensas, una minerva o una caja de tipos, rodillos de entintar y piedras para litografías...— sin proponerse establecer una relación dinámica con la comunidad. Con el tiempo se podría pensar en un espacio para ciclos de charlas sobre el desarrollo de la imprenta y su decisiva influencia en el mundo de la cultura, sobre los retos que hoy se le plantean al lector tradicional, aferrado —como yo— al soporte papel... Y ya lanzados al ruedo, ¿por qué no pensar en

A la izquierda, en el museo-taller de tipografía de Williamsburg, Virginia (Estados Unidos) en 2001. A la derecha, en el taller de la Casa Editora Cuadernos Papiro, de Holguín, en febrero de 2012.

Plaza Vieja, es otra zona premiada, el asiento de dos talleres emblemáticos: la Imprenta Siglo XX y, un poco más allá, Úcar, García y Compañía. Casualmente, en ambos locales radica hoy la Escuela Taller de Oficios perteneciente a la Oficina del Historiador de la Ciudad.

Pues Siglo XX fue uno de los más prósperos y prestigiosos talleres de la época: imprimió los textos de la Academia de la Historia —lo que equivale a decir su colección «Anales» y el *Centón epistolario*, por ejem-

plo— y textos clásicos de nuestra historiografía, como *Azúcar y población en las Antillas*, de Ramiro Guerra... Úcar imprimió, entre otros muchos, *Viaje a la semilla*, de Carpentier —una *plaquette* ilustrada, por cierto, con una viñeta de Boloña—, así como la revista *Orígenes* y el catálogo completo de Ediciones Orígenes, lo que equivale a decir un conjunto que va desde *Enemigo rumor*, de Lezama, y *En la calzada de Jesús del Monte*, de Eliseo, hasta *Transfiguración de Jesús en el monte*,



Miembro de la Academia Cubana de la Lengua, Ambrosio Fonet Frutos nació en Veguitas, antigua localidad de Bayamo, el 6 de octubre de 1932. Ha sido galardonado con el Premio Nacional de Edición (2000) y el Premio Nacional de Literatura (2009).

minitalleres docentes —una variante del viejo proyecto de «la imprenta en la escuela» — donde grupitos de niños con sus cajas de letras y sus rodillos compongan e impriman sus propios textos? Yo creo que en ese edificio que está a un costado de La Moderna Poesía, por Bernaza, donde alguna vez estuvo la imprenta de P. Fernández y después una dependencia de Artes Gráficas o del Instituto del Libro, hay suficiente espacio para todo eso.

De los autores cubanos y extranjeros que conoció en vida, ¿a quiénes le gustaría dedicar una semblanza? ¿Cómo fue su relación con Alejo Carpentier? ¿Con Cabrera Infante? ¿Con Lezama Lima?...

El género de las semblanzas ya no se practica entre nosotros, pese a tener modelos tan singulares como los bocetos de Casal, los cromitos de Manuel de la Cruz y los perfiles de Jesús Castellanos. Ahora solo se insinúa en los obituarios y las conversaciones entre viejos amigos («¿Te acuerdas de...?»). Yo hice algunos intentos de insertarme en la tradición, pero creo que fue por caminos extraviados, porque lo que salió al

final fue casi siempre una mezcla de boceto y reseña crítica. Ahora me gustaría rendir homenaje a esos autores —tres de las figuras paradigmáticas de la literatura cubana del pasado siglo—, pero me temo que la simple evocación devenga un ejercicio de nostalgia que me arrastre hacia ese espacio vacío donde me esperan tantos amigos y conocidos de mi juventud.

Todo editor medianamente cultivado defendería las razones antiguas, básicas y diarias que han hecho del libro impreso el principal depositario del intelecto humano. Pero, ahora, cuando comienza a propagarse el e-book (libro electrónico), hay quiénes se plantean la mortalidad del soporte físico en papel. ¿No se trata, en todo caso, de que coexistirán diferentes prácticas lectoras en dependencia del texto que sea y la ocasión de lectura?

Tienes toda la razón. Es lo que alguna vez traté de decir con la frase «salvar al lector, no al libro». Aludía al libro que conocemos, el libro en soporte papel, pero admito que la frase se prestaba a confusión, porque cuando decimos libro no estamos hablando solo de un objeto, sino sobre todo de un objetivo que se cumple mediante la lectura, y por tanto uno da por descontado que para salvar al lector hay que salvar primero al libro. Pero desde el momento en que aparece el libro digital, el famoso *e-book*, y empieza a circular el libro parlante o *talking book* —hoy uno puede acostarse plácidamente con unos audífonos a escuchar los cuentos de García Márquez o *El conde de Montecristo*, por ejemplo —para no hablar de *Los miserables*, que como sabes tuvo el privilegio de ser, esta última, la novela más escuchada en nuestras tabaquerías—; desde ese momento uno tiene que replantearse

de Fina García Marruz, y *La poesía contemporánea en Cuba*, de Retamar. No es poca cosa, ¿verdad?, así que creo que ya nos mereceríamos un descanso, sentarnos un rato por ahí, a tomarnos un cafecito o un refresco.

Esta escala encajaría perfectamente en el plan si nos llegamos al Café La Imprenta, ahí en Mercaderes... En ese local funcionó durante años la imprenta La Habanera. Ahora bien, en cuanto al recorrido, tal vez habría que ofrecer alternativas, unas con énfasis en el aspecto

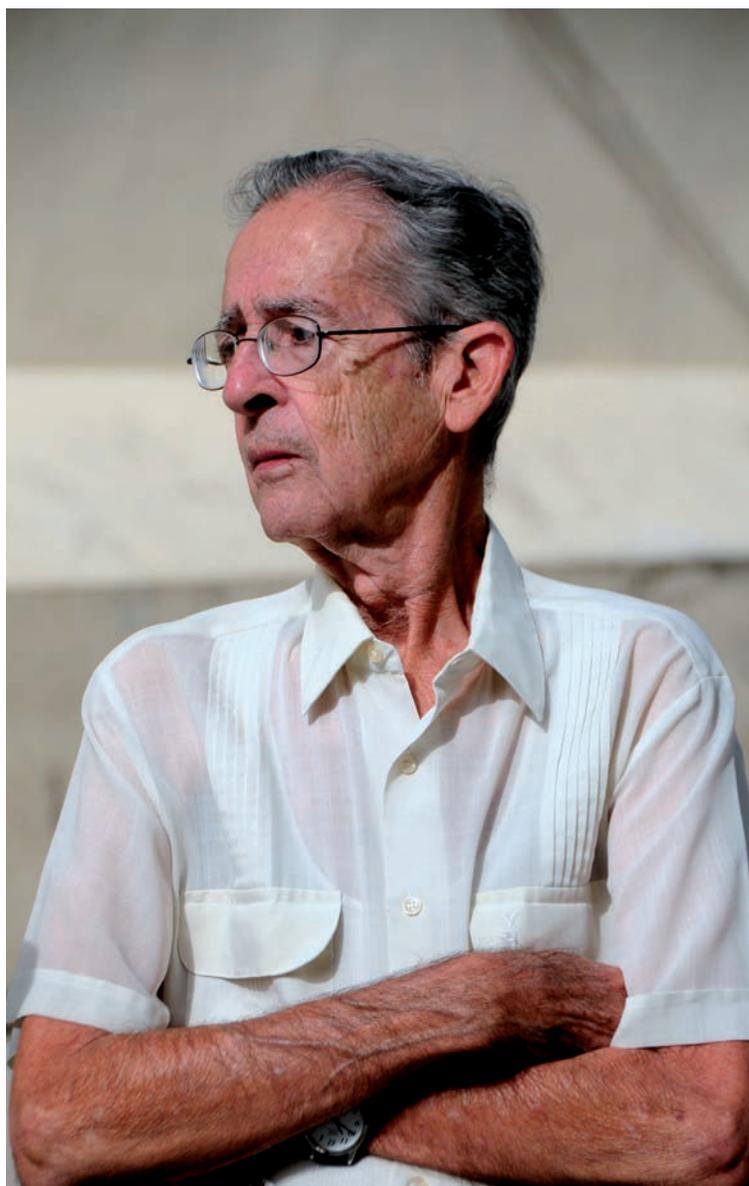
cultural, como esta, y otras con énfasis en el desarrollo técnico, por ejemplo. Y aclarar que el mapa de los recorridos posibles se complica porque las editoriales raras veces tenían sus propias imprentas, y debían contratar la impresión de sus títulos con algún taller. El proyecto editorial más importante que hubo en la primera mitad del siglo XX, por ejemplo —después de la Colección de Libros Cubanos, de Ortiz—, fue el de la Editorial Trópico, dirigida por Félix Lizaso, que a partir de 1936

algunas cosas, la primera de las cuales es: ¿qué se hace en nuestros hogares y nuestras escuelas para incentivar en los niños y los adolescentes el hábito de la lectura? Si leer es crecer, ¿cómo garantizamos que nuestros hijos crezcan? ¿Y cómo garantizamos que al crecer vayan aprendiendo a pensar con su propia cabeza? «Al pueblo no le decimos cree —decía Fidel allá por los años 60—, le decimos lee».

A nosotros no nos toca todavía —ni aquí, ni en el resto de nuestra América— sumarnos a la pintoresca algarabía de los voceros del apocalipsis editorial; quiero decir, del fin del libro tal como lo conocemos. En primer lugar porque, como bien dice Umberto Eco, hay cosas que nacen con su forma óptima —no se puede inventar una cuchara que cumpla mejor su función que la cuchara—, y habrá que ver si el libro no es una de ellas. Y en segundo lugar, un par de datos divulgados en la más reciente Feria del Libro de Francfort: en Alemania se publicaron en 2011 ochenta y dos mil títulos y el volumen de ventas ascendió a diez mil millones de euros. ¿Sabes qué porcentaje de esas ventas correspondió a libros digitales? Entre el uno y el dos por ciento. Eso nos devuelve al tema crucial, el de la lectura; así que tomemos la cosa con calma y tratemos de despejar este misterio: ¿por qué leen tanto los alemanes, teniendo como tienen tantas otras cosas que hacer?

Siendo un intelectual consecuente con sus ideas, usted ha contribuido con paciencia y humildad a hacer entender que la labor del editor resulta un compromiso cultural e intelectual a largo plazo. ¿Se siente satisfecho con sus contribuciones a la cultura cubana?

Sí, me siento satisfecho. Hice lo que pude. Creo que lo mismo podría decir la mayoría de mis amigos. Ahora estamos en baja, nos tildan de utópicos. Y yo me pre-



gunto: ¿por qué? Lo utópico no es ponerse metas que parezcan inalcanzables, sino creer— como decía Pedro Henríquez Ureña en uno de sus *Seis ensayos...*— que las metas se alcanzan sin esfuerzos ni sacrificios.

ARGEL CALCINES es editor general de Opus Habana.

llegó a publicar más de setenta tomos de las obras de Martí... Pues bien, la editorial radicaba en la calle Reina, pero los impresores —la firma Seoane, Fernández y Cía.— estaban en la Plazuela de Belén, en Compostela, en la actual sede del Ballet Liza Alfonso.

No sé dónde radicaba la Editorial Minerva —allí publicó Mañach *Historia y estilo* y había publicado ya, casi veinte años antes, *Estampas de San Cristóbal*—, pero los libros fueron impresos en Úcar. Y los llamados

Talleres Tipográficos de la Editorial Lex, ¿eran suyos, es decir, del señor Sánchez Roca, propietario de la editorial? Si lo eran, se trasladaron por lo menos una vez, porque en los años 40 estaban en la calle Cuba y en los 50 en Amargura... Para ubicarlos, ya ves, necesitamos no solo un cartógrafo, sino también un rastreador, un ratón de biblioteca..., más joven que yo, quiero decir. De modo que pueden restar aún muchas sorpresas al emprender una ruta o itinerario por el libro cubano.