

Constantino Bértolo
España

La muerte
del crítico

PRISA contra PRISA

Ilustración: Idania

PÁGINA 02 Tiene la palabra el camarada **Ambrosio**

PÁGINA 04 El viajero **Clandestino**
Belén Gopegui

PÁGINA 08 Homenaje a **Rostgaard**

PÁGINA 09 En el centenario de **Carpentier**
R. Fernández Retamar

En la tradición humanista y romántica sobre la que siguen descansando nuestras cartografías culturales, la lectura de las obras literarias se considera como una especie de diálogo de intimidades en el que la vida interior del lector entra en contacto directo con las verdades superiores que el texto del autor encarna. Y da igual que Marx, Nietzsche o Freud hayan desmontado los supuestos básicos de tan espiritual actividad. A la hora de la verdad —de expresar la verdad que un texto encierra— la mayoría de los intérpretes se acoge a esta partitura incorporando si acaso unas notas de existencialismo más o menos rebelde según sea su actitud de mayor o menor rechazo a los modos de vida dominantes o unos toques de fascinación por la metaliteratura y las simetrías borgianas. Desde esta consideración de baile de almas es fácil entender la general sospecha que recae sobre la figura del crítico en cuanto que este no dejaría de ser un «entrometido» molesto con su presencia que interrumpe tan sublime coyunda entre el «ser libre» del lector y el «quehacer libre» del autor. El único crítico aceptable en tal tradición sería aquel que limitase su presencia a bendecir (bien decir), ensalzar y levantar acta de tales esposales al modo de los sacerdotes católicos en el sacramento del matrimonio. Cualquier otro crítico que por allí aparezca con distinta pretensión, será acusado implícita o explícitamente de arribista, impostor, eunuco o monaguillo. Parásito intelectual viviendo siempre a la sombra de las propinas que los padrinos de la boda tengan a bien concederle.

Continúa en la página 10

Tiene la palabra el camarada Ambrosio

Entrevista



Ilustraciones: Nelson Ponce

Julio César Guanche
Cuba

Donde se hace la historia de cómo un «luciferino entrevistador» se enfrentó al único Canciller del mundo que ha puesto por escrito la expresión «músculo primo».

En 1967, en las páginas de la revista *Cuba*, apareció, sin crédito, una entrevista a Raúl Roa que a poco devenía célebre. Su autor padecería en el anonimato aún después, cuando publicado el libro *La Revolución del treinta se fue a bolina*, por Ediciones Huracán, tampoco se dio a conocer el nombre del que Roa calificara de «luciferino entrevistador». A diez de últimas, se sabría que fue Ambrosio Fornet, y no otro, el responsable de aquella entretenida y densa relación de preguntas, que provocó que la ya de por sí lengua suelta de Roa, se soltara con entusiasmo mayúsculo. Todavía pesan, cual macizos baldones, sus frases sobre aquellos a quienes Roa les infligió sus invectivas, de una gracia que a varios de ellos seguramente les arrancó una sonrisa. Más allá de ello, sus ideas continúan cargando hoy toda la sabia provocativa que le fuera tan consustancial al autor de *Bufa subversiva*. Para los lectores de *La Jiribilla*, Ambrosio Fornet devela los pormenores de aquella histórica entrevista.

Usted, en el prólogo a La Revolución del treinta se fue a bolina, refiere haberse abalanzado, en acción al parecer «espectacular», sobre la mesa de la librería donde se hallaban los últimos ejemplares de la edición que hiciera Samuel Feijóo de Retorno a la alborada. ¿Qué motivaba aquel entusiasmo?

Los dos tomos de *Retorno a la alborada* —de 1964, si mal no recuerdo— recogen numerosos ensayos y artículos de Roa, de diferentes épocas, y en aquellos años era imposible encontrar en librerías esos textos. Para sus admiradores, como era mi caso, la simple idea de quedarse sin la edición, y tener que pedirla prestada o ir a leerla a una biblioteca, resultaba aterradora. Por eso me lancé de cabeza sobre aquellos solitarios ejemplares.

¿Qué significa Roa, además de ser el «tipo más simpático» de ella, dentro de esa heterogénea generación que solemos llamar «del 30»?

Roa era como la confirmación del arquetipo, no de toda la generación, sino de parte de ella, porque jóvenes simpáticos y dinámicos eran otros también, como es el caso de su gran amigo, Pablo de la Torriente Brau. Pero además, Roa representaba la integridad y la fidelidad a sus principios, lo que no puede decirse de todos los que habían sido sus compañeros de lucha durante el machadato.

¿Podría usted, Ambrosio, describir pormenores de cómo fue concebida y escrita aquella entrevista que se haría famosa apenas publicada en la revista Cuba, con el título de «Tiene la palabra el camarada Roa»?

Bueno, la idea se le ocurrió a Ernesto González Bermejo, periodista uruguayo, que en aquella época era jefe de redacción de la revista. Conociendo mi admiración por Roa, me preguntó si me gustaría que lo intentáramos, y yo, naturalmente, le dije que sí. Roa aceptó enseguida, pero estaba tan complicado entre el trabajo y las tiñosas —los rollos

diplomáticos y las siembras de café, como decía él mismo— que me sugirió que le sometiera por escrito un cuestionario, para ir respondiéndolo en sus ratos libres. Yo, por supuesto, me despaché preguntándole sobre lo humano y lo divino, pensando, te lo confieso, que él iba a escoger unas preguntas y desechar otras, pero resultó que en un tiempo récord, una o dos semanas, me parece, las respondió «todas». Y no solo eso, sino que me dio una cita, en su oficina de Relaciones Exteriores, para ventilar cualquier duda que pudiera haber quedado. Para mí fue una experiencia memorable. Era la primera vez que hablaba personalmente con él.

Parece que los lectores recibieron la entrevista no solo con interés, sino también con regocijo...

Sí, porque Roa no se cuidaba, era bastante deslenguado, en privado y en público, y hablaba del «músculo primo» y ese tipo de cosas, lo que parecía impropio de un Ministro de Relaciones Exteriores... salvo si ese Ministro resultaba ser él, precisamente. Por cierto, la entrevista apareció muy bien ilustrada, pero con una lamentable omisión involuntaria: sin el nombre del «luciferino entrevistador», como me había calificado Roa. Así que en el número siguiente se procedió a hacer la aclaración.

¿Nunca hubo planes para un «continuará», para una segunda ronda de preguntas y respuestas?

Me hubiera gustado —con sus recuerdos y comentarios podía haberse armado un magnífico testimonio—, pero no se nos ocurrió. Sin embargo, me quedó la satisfacción no solo de la entrevista, sino de la confianza que Roa me dispensó, porque un buen día me llamó Rolando Rodríguez a su oficina —era entonces director del Instituto del Libro, donde yo trabajaba— y cuál no sería mi sorpresa —como diría un novelista decimonónico— al ver que Roa estaba allí y me pedía que yo le prologara su nuevo libro, *Aventuras, venturas y desventuras de un mambí*, que aparecería en 1970. Era algo insólito —creo que lo he comentado en otra ocasión—, algo que solo a alguien como Roa podía ocurrírsele: que un desconocido, bastante joven todavía, prologara un nuevo libro suyo. El discípulo presentando al maestro a petición suya. No recuerdo un caso

semejante en toda la historia de la bibliografía cubana, salvo quizás el de Fernando Ortiz.

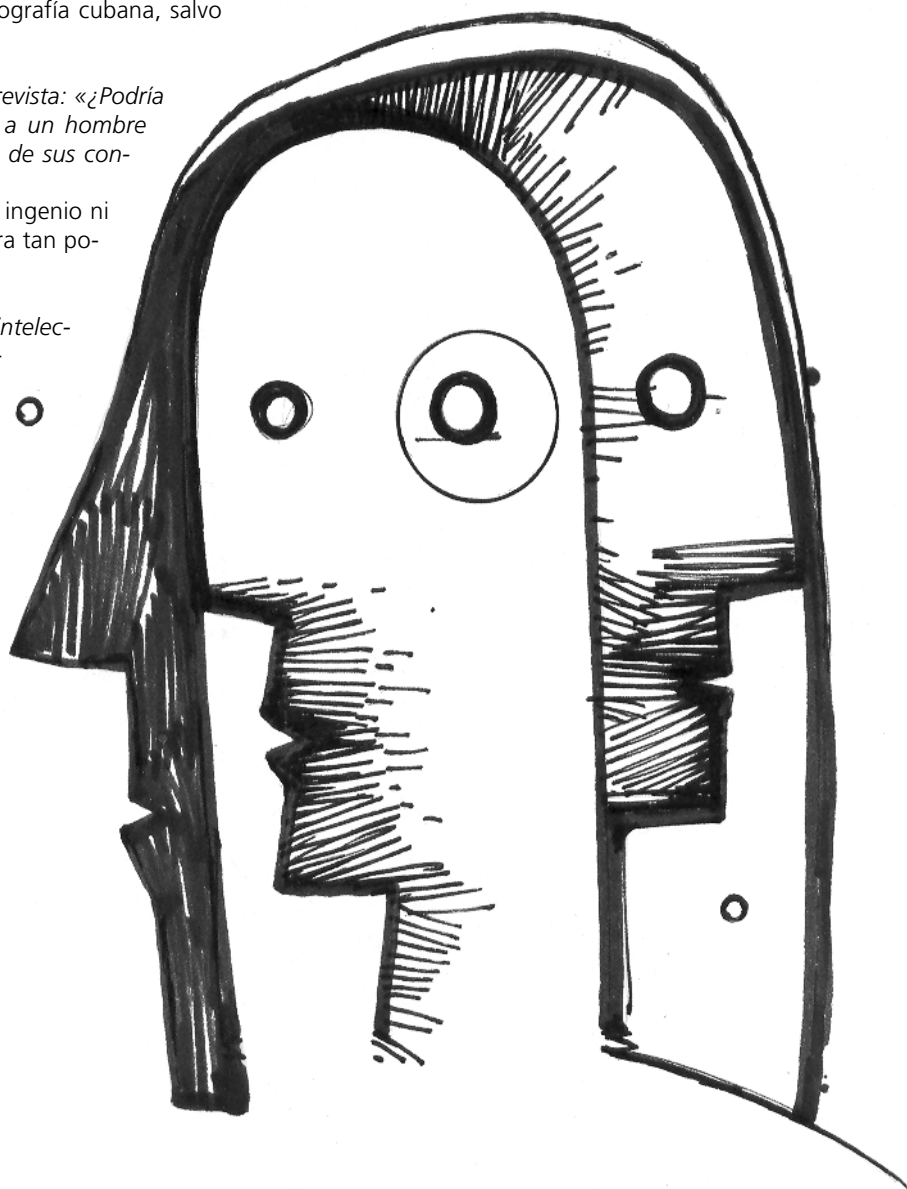
Para remedar el tono de aquella entrevista: «¿Podría usted retratar o definir con una frase» a un hombre como Roa, como lo hizo él con algunos de sus contemporáneos?

La verdad es que no. No tengo ni su ingenio ni su capacidad de síntesis. Además, Roa era tan polifacético que es imposible encasillarlo.

¿Qué ganarían los jóvenes cubanos, intelectuales o no, descubriendo o redescubriendo a Roa?

Lo que gané yo, y habrán ganado otros tantos como yo: la sensación de estar en contacto con un ser humano excepcional y de poder sostener un diálogo vivo con tu propia historia. Como otros revolucionarios del 30 que fueron también revolucionarios de los 60, la sola presencia de Roa nos aportaba algo fundamental en aquellos tiempos de rupturas, que era el sentido de continuidad. Eso les daba coherencia a nuestras búsquedas. ▀

http://www.lajiribilla.cu/2005/n192_01/192_01.html



convocando

800

veces



Amado del Pino
Cuba

La arrancada del año se me adorna con fiestas distintas, pero entrañables. Dos personas que mucho admiro cumplen ocho décadas de vida. Se trata de un hombre y de una mujer, él blanco, ella negra, no se conocen entre sí. Resulta que en Unión de Reyes —en lo hondo de la provincia de Matanzas— nació, el 29 de enero de 1925, Abelardo Estorino, uno de mis maestros en la dramaturgia. Pepe —como le dicen en su pueblo y algunos amigos de La Habana— es, además de genial artista, un hombre bueno, cordial, atento y discreto. Es un tipo suave, dirían en la calle, una persona chévere.

Ochenta cumple también Dora, la abuela de mi mujer. En Pinar del Río (¡cómo me gusta!, ¡y qué lindo eres!, repito para Pinar los piropos que han recorrido el mundo en la voz de Celia Cruz, Benny Moré o Tito Gómez) nació Dora Barrios a principios de febrero de aquel 25 del pasado siglo. Ella es una mujer luchadora, diestra en ensartar hojas de tabaco, tanto como Pepe en hilvanar escenas y configurar personajes. Sin dar teque, sin acudir al

panfleto, hay que reconocer que esa «casualidad» de ser mujer, negra, pobre y de contra en la provincia que todos llamaban La Cenicienta «no era jamón» antes de 1959. Así y todo, mi amiga amó, desamó, habló y hasta cayó con elegancia y fervor en cuestiones sentimentales. Crió familia de bien y todavía ríe con todo el rostro, se arregla con coquetería, habla del futuro y no se queja.

Estorino anda atareado con eso de que se le dedique la Feria del Libro de este año. No es que no le guste la idea, pero supongo que estará raspando solemnidad de donde no hay para enfrentar esos días. Para colmo de bienes que pueden abrumar a nuestro esencial hombre de teatro, para la fecha exacta nos iremos a Matanzas primero y a Unión después un racimo de teatrólogos, estudiosos, colegas varios. Por allá andará la primera actriz Adria Santana, que es como la hija que Pepe no engendró desde una cama, pero sí desde la escena, el magisterio y también el trato cotidiano. Tania me comentaba un día. «Vi a Pepe y a Adria por la calle y me parecían padre e hija; pero también como dos grandes socios, un par de compinches traviesos y alegres». Parece que la observación formó una rimita y se tradujo en vocación, en seguimiento, porque cuando le cuelgo al autor de *Morir del cuento*, después de hablar de todo, pero sobre «todo» de teatro, Tania suele coger «el bejuco» y siento que el diálogo se torna más emotivo y filial.

Puede que Dora no sepa de la existencia de Estorino, pero puede que sí. Si vio por televisión *La casa vieja*, seguramente se solidarizó con la muchacha que quieren ahogar en prejuicios de pueblo y mente chiquita. Si la que pusieron fue *El robo del cochino* se rió con las ocurrencias de esa criada que —como ella misma— canta y ríe casi sin cesar; canta porque le gusta y también —para qué negarlo— para no llorar. Porque la lágrima da poco cuando lo que se pretende es sembrar, levantarse. ▀

<http://www.lajiribilla.cu/sumario/lacronica.html>



Corona de la canción cubana



Bladimir
Zamora
Céspedes
Cuba



Estamos a las puertas del aniversario 55 de la muerte de Manuel Corona, una de las columnas fundacionales del cancionero trovadoresco cubano y por los primeros días de enero, como sucede hace más diez años, los más jóvenes cultores de esta expresión musical se encontraron en Villa Clara, especialmente en su Caibarién natal, para hacer elocuente la permanente necesidad del hombre de echar sus sentimientos afuera, en la segura compañía de su guitarra.

Corona nació el 17 de junio de 1880 en medio de una humilde familia, que antes de terminar la antepasada centuria se trasladó a La Habana, cuando estaba estrenando sus 15. No hay apenas testimonios concretos sobre su iniciación en la música, pero de seguro él, como otros tantos, aprendió a tocar la guitarra escuchando a sus mayores, de los cuales ahora no tenemos ni sus nombres; allí en Caibarién y todavía sin salir de la llamada Villa Blanca, comenzó a componer algunas de esas canciones, que ahora son parte de lo más selecto de nuestro patrimonio cultural.

En la capital cubana durante algún tiempo ejerció el oficio de tabaquero, pero no demoró en entregarse por entero a la trova, haciendo una intensa vida bohemia, que le permitió conocer al resto de los principales nombres de esta vertiente de nuestra música y también ser admirado por el público interesado en bares y cafés habaneros.

Manuel Corona es autor de muchas de esas canciones cubanas que brotan de nuestros labios, como una flor silvestre, cuando menos lo imaginamos, porque hace muchos años son parte del sostén espiritual de lo cubano. Están entre ellas «Longina», «Santa Cecilia», «Mercedes», «Las flores del Edén», «La Alfonso»,

«Una mirada», «Adriana», «Aurora» y «Doble inconciencia». A estas alturas, por cierto, es muy poco conocido que este apasionado juglar de la mujer de la Isla, fue por entonces un muy fecundo compositor de guarachas. Apenas se recuerdan algunos de sus títulos como «El servicio obligatorio», «La choricera» y «Acelera Nico, acelera».

Desde los inicios del siglo pasado y hasta nuestros días, diferentes trovadores y cantantes de otra expresión han incluido en su repertorio las obras de Corona, pero sin lugar a dudas, María Teresa Vera, la irrepitible trovadora cubana, tiene que ser considerada su intérprete por excelencia. De ello dan muestra los registros fonográficos que han quedado, donde ella hace dúo con Rafael Zequeira, Miguelito García y Lorenzo Hierrezuelo. Incluso en algunas de esas grabaciones está la participación de Corona.

A pesar de haber sido reconocido como uno de los grandes de la trova cubana, junto a Sindo Garay, Rosendo Ruiz y Alberto Villalón, este entrañable músico cubano murió el 9 de enero de 1950, en un precario cuarto de la playa de Marianao, sumido en la más brutal pobreza. Desde estos días no sé cambiar el triste final de su presencia física, pero en cambio sí es posible perpetuar su memoria desde el propio territorio en sus canciones y con acciones de los más jóvenes creadores, como el Festival Longina, que cada año organiza la Asociación Hermanos Saíz, con el apoyo de la dirección de Cultura en Villa Clara. ▀

http://www.lajiribilla.cu/2005/n192_01/aprende.html

Ilustración: Nelson Ponce

E

n la última década, el mundo mágico religioso afrocubano se ha puesto de moda tanto en la vida cultural como en la social. Confieso que esa insistencia llega a irritarme por momentos. Sin embargo, admiro a los que asumieron el panteón yoruba y otras certezas de nuestra nacionalidad cuando ese tema resultaba raro y hasta incómodo para muchos. Además, la formidable obra de Eugenio Hernández Espinosa (1936), recién proclamado Premio Nacional de Teatro 2005, va mucho más allá. A lo largo de su obra, ha indagado también en lo rural (*Lagarto pisabonito*) o en disyuntivas de la contemporaneidad (*Alto riesgo*). Eugenio ha sido, además, asesor, director de escena y un perenne batallador por el teatro.

María Antonia (1967) representa la apoteosis en cuanto a la integración del tesoro ritual al mundo de las tablas. Hernández Espinosa tomó como centro los patakies o leyendas afrocubanas en otros títulos como *Obbá y Changó* (1983), *Obdebi, el cazador* (1984) y *El elegido*. Este último título —inédito y sin estrenar— se remite a la época en que los orishas eran guerreros y acumularon las hazañas que los instalaron en los predios del mito. En *Calixta Comité* —estrenada en 1980 y motivo también de agudas polémicas—, Eugenio mezcló el legado mágico religioso con otros matices de la cultura popular como los refranes, dicharachos y juegos de palabras. Hasta en un título como *Mi socio Manolo*, en el que no se convocan rezos u ofrendas, late un sentido de la inminencia y un peculiar ritmo en la plasmación de las pasiones que recuerdan ese universo. También la religiosidad forma parte del argumento de *El sacrificio* (1963), una obra que podría ser vista como un antecedente de *María Antonia* en cuanto al ambiente y algunos elementos del conflicto, pero que resulta un tanto esquemática en la concepción de los personajes y todavía imprecisa en las búsquedas del dramaturgo en el terreno del diálogo.

Precisa Inés María Martiatu, especialista en la dramaturgia de Hernández Espinosa: «En la obra la utilización del ritual de la santería cubana aparece en dos dimensiones, según el propósito expreso del autor, una primera poética, donde las formas adquieren un valor cultural, y una religiosa en la que se refleja la impotencia y el desconocimiento que estos personajes tienen de sus propias problemáticas; el mito se crea como narración de hechos cuyas causas no conocidas incitan la imaginación de estos hombres, convirtiéndose en acto de fe.»¹

Nada más lejos del folclorismo superficial que la telúrica fuerza de esta tragedia. Estamos, además, ante una obra resuelta con notable eficacia teatral. Hay momentos, como la narración-representación de la pelea de boxeo en que Julián resulta vencedor, donde lo espectacular se impone a pesar del equilibrado torrente verbal del texto. Roberto Blanco en la memorable puesta de *María Antonia* aglutinó dos experiencias disímiles: su viaje por África y su aprendizaje de las técnicas brechtianas en el Berliner Ensemble.

Aunque mira hacia el pasado republicano, *María Antonia* no acusa la redundancia de otros textos de la época. El autor no necesita presentar a un terrible terrateniente o burlarse de una señora aristocrática para apuntar a las causas de la miseria y la marginación social. Sucede que Hernández Espinosa va más allá de la sátira con fines de ratificación política; va a las raíces de una cultura en el sentido más amplio de los mitos, junto a las costumbres están las creencias, los valores, la presencia protagónica de la violencia. Aquí se da el caso que, hablando del pasado, la obra establece nexos con el presente. La Revolución abolió la discriminación racial a nivel legal y en cuanto a los derechos fundamentales; pero la cultura del solar, el sentido de identidad cultural y religiosa del negro seguían siendo asuntos inconclusos. Buena parte de los que se opusieron al fenómeno de público que significaba la obra, estaban votando por no traer a colación esos temas en momentos de propensión a la unanimidad.

Otra obsesión de Hernández Espinosa es la calle, la ética y la estética del hombre de a pie que en él es asumida no desde el costumbrismo, a la manera de un José Ramón Brene o un Héctor Quintero, sino desde una visión más telúrica y de hondo compromiso racial. Sin caer en un teatro de los negros o étnico, el escritor se asume voz de una espiritualidad olvidada o caricaturizada por los centros culturales antes y hasta después de 1959. *Calixta Comité*, estrenada en 1980, es la apoteosis de esa vocación por reconstruir la cultura popular con una riqueza y un tejido lingüístico; una proposición sonora y visual que por momentos recuerda la epopeya o la tragedia griega.

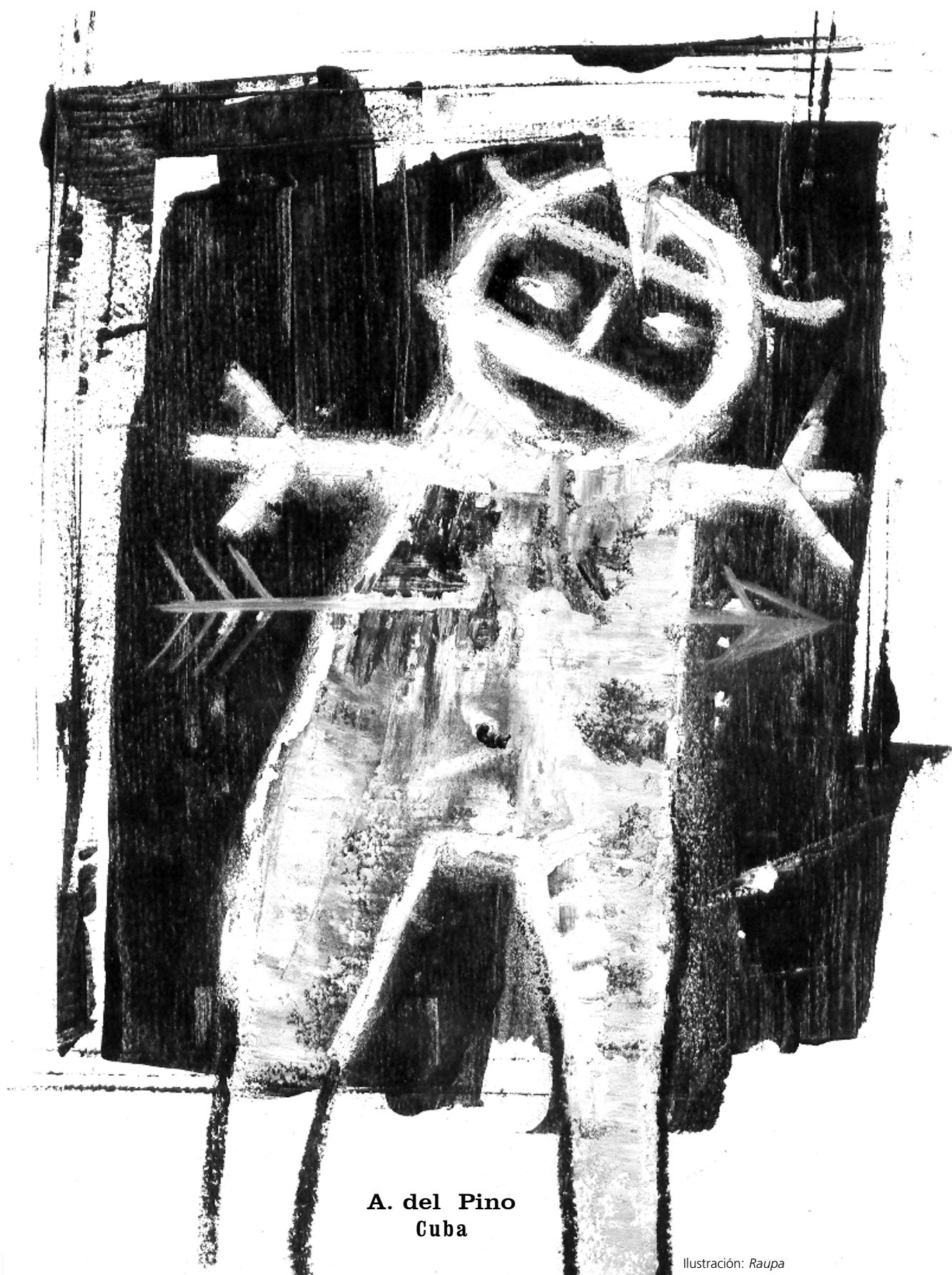
Mi socio Manolo, escrita en la década del 70, pero presentada y publicada en 1988, tiene entre sus muchos atractivos una profunda revalorización de los clásicos roles de héroe o antihéroe. Nada raro resulta el tiempo que durmió en la gaveta. En lugar de la rivalidad entre burgueses y proletarios, muy propio de ese momento, Eugenio enfrenta a dos hombres de similar origen y una común ideología, pero trágicamente enemistados por razones espirituales y éticas.

Ahora Hernández Espinosa sitúa a sus personajes en un solar, pero no es lo pintoresco del exterior lo que le interesa, sino dar —a través de un sistema de diálogos y un sentido del crecimiento de la acción inmejorables— los resortes interiores que mueven la vida de estos seres humanos que han arribado a un punto definitorio y crucial en el que se están jugando nada menos que la utilidad social y el equilibrio íntimo. Si en *María Antonia* el autor trabaja la galería de caracteres, y en los textos está el torrente de las pasiones desbocadas; *Mi socio...* privilegia el subtexto, subraya los matices y resulta modélica en cuanto a lograr lo espectacular a través de la sobriedad.

Me he detenido en dos títulos sintomáticos en la amplia obra de Hernández Espinosa. Valdría la pena una investigación despaciosa al aporte de este autor al monólogo como género. Desde la óptica del dramaturgo puedo dar fe del legado de este maestro en cuanto a la vitalidad de los personajes, la apropiación de la poesía mezclada con los giros cotidianos y ese sentido de autenticidad irreprochable que le confieren la categoría de legítimo arte. ■

Notas:

1- Inés María Martiatu: «María Antonia: Wemilere», revista *Tablas*, extraordinario/02, p.53/
http://www.lajiribilla.cu/2005/n193_01/193_03.html



A. del Pino
Cuba

Ilustración: Raupa

Una sostenida apuesta por lo
popular

Puesto que la escritora Zoe Valdés tiene a bien aderezar sus artículos con fantasías sobre la vida de las personas a quienes interpela, me permito replicar con esta construcción imaginaria sobre la experiencia de un intelectual en un encuentro mundial celebrado en Caracas, que en verdad ha existido y no ha sido clandestino aunque así haya podido parecerlo a juzgar por la nula presencia que ha tenido en los medios de comunicación. Desearía, con esta historia, sembrar alguna duda en el cándido huerto que nos dejó Voltaire.

A principios de diciembre, Pablo Martínez fue invitado a un Encuentro Mundial de Intelectuales y Artistas en Defensa de la Humanidad. El nombre del encuentro le inquietaba. ¿Defender él? ¿Defender algo un intelectual o un artista? Defender era una cosa seria. Defiende la montaña la aldea del viento del Norte, decía el diccionario. Pero los intelectuales y artistas carecían de la consistencia de una montaña y en su mayoría, lejos de defender, eran defendidos, protegidos, alimentados por el mismo sistema productivo que algunos criticaban. «Y es que el trabajo del intelectual —en un mundo en el que todos los aparatos ideológicos de la izquierda han sido demolidos— sólo puede desarrollarse en el mercado capitalista, convirtiéndose en plusvalía en el mismo momento en que se despliega», había leído hacía poco en *Laberinto*.

lo que era, mejor responder cuando le preguntaran diciendo que sí, que había sido invitado y llevar por dentro la pequeña vergüenza de sentirse muy poco útil con respecto al dinero que un país, un proyecto, había resuelto gastar en él.

Durante el trayecto del aeropuerto hasta el hotel recordó cómo en más de una ocasión, ante sus conocidos, había sentido la tentación de mentir sobre el destino de su viaje. Contar que iba a cualquier otro sitio. Pero qué ínfima cosa iba a ser capaz de defender si ni siquiera el lugar adonde iba se atrevía a decir. Bien cierto era que ese lugar proyectaba sombra, causaba incluso estupor en sus colegas. Una vez dicha la palabra prohibida, Venezuela, entonces ellos solo murmuraban pensativos: ah..., y algunos, como tendiéndole una mano, como dándole una oportunidad, agregaban: «¿Qué vas a hacer allí?». Tal parecía que tener un pariente en Caracas o un negocio heredado aun pudiera justificarle. En ese momento él debía citar el rótulo tremendo: «Voy a un Encuentro Mundial de...»... Y las miradas huían y de pronto no había nadie con quien sostener cara a cara la conversación.

Días atrás había oído a la periodista Teresa Aranguren criticar el acoso a la Revolución cubana y referirse a ella como a un proyecto promovido hacia el fracaso. Le había interesado la expresión porque de eso se trataba. Como se promociona un disco o un libro en busca del éxito también había campañas de promoción para el fracaso. La Revolución cubana, como la Revolución

alfabetizados y, aun conmovido, se daba cuenta de su propio miedo. El miedo arraigado en algo parecido a la clase media, en un sector compuesto por la burguesía y también por tantos confusos asalariados, el miedo al otro cuando ese otro no eran cinco ni diez, sino cientos de miles. Cuando ese otro era algo parecido al pueblo, a la clase, y pueblo y clase querían decir que esos cientos de miles existían, tomaban decisiones, no eran objetos, muebles, sino sujetos actuando y exigiendo responsabilidad.

En aquellos días, con motivo del debate de la Ley de Responsabilidad Civil de Radio y Televisión en Venezuela, se había convertido en tema de conversación un anuncio con el que se quería criticar la Ley. Aparecía un niño viendo la televisión en una casa rica y elegante. Un repartidor de pizzas llegaba a la casa, miraba el programa que el niño estaba viendo y lo quitaba por no considerarlo adecuado para niños. En otra versión, un fontanero arreglaba un desagüe en una casa rica y elegante. Los padres le daban un vídeo al niño para que lo viera. El fontanero se incorporaba y decía que el vídeo no era adecuado. Extraña transparencia la de aquel anuncio. Extraño modo de transparentar el miedo al otro por parte de los mismos medios de comunicación que, después de haber colaborado en un golpe de Estado, cuando el pueblo se levantó y fue a Miraflores a pedir el retorno del Presidente legítimo, ellos, los medios, ocultaron el hecho dedicándose a emitir dibujos animados de Tom y Jerry.

De nuevo en Caracas, Pablo Martínez reparó en el entorno. Un interior de rascacielos como parapetos y alrededor los cerros, colinas de chozas amalgamadas, pobreza brutal. Comprendió que con cada revolución bloqueada, detenida, obstaculizada, los habitantes de ese interior blindado se sentían a salvo, seguros de que nadie iba a bajar de los cerros para pedirles nada. Y como los habitantes de ese interior tantos otros que, con fruición, se regocijaban en las desdichas del comunismo y, al despertar, cantaban salmos a las democracias que les protegían, que construían una urna no de cristal, sino de acero, para que nadie nunca les despojara de su encantador derecho a «sacar ese coche de su cabeza y metérselo en su garaje», a «engordar su jubilación», a «elegir un nuevo desafío», a «algo tan sencillo como imprimir una foto», a «recibir más cada año», a «un buen tipo de interés», a «la solidez de un patrimonio».

El último día, con determinación, más allá de sus miserias y vanidades, los intelectuales lograron aprobar un llamamiento donde se decía: «En defensa de la Humanidad, reafirmamos nuestra certidumbre de que los pueblos dirán la última palabra». Pablo Martínez temió por esa certidumbre. Recordaba algunas de las intervenciones del presidente Hugo Chávez durante el encuentro: «Los neoliberales me critican, dicen Chávez está loco, está botando el dinero en vez de estar haciendo obras públicas, autopistas. Y yo les respondo, antes que edificios y autopistas, estamos construyendo un pueblo soberano, digno y libre, y eso es mucho más importante». Había hablado Chávez de la importancia de contar con un ejército de soldados que no volviera las armas contra el pueblo. Todos los imperios, había dicho, así como comenzaron, así terminaron. Había argumentado que la solución a los problemas no podía ser nacional, sino internacional, añadiendo: «Lo que ocurra en América Latina en los próximos años puede impactar poderosamente en todo el planeta». Y tras esas y otras palabras la pregunta que más se repetía en los pasillos era cómo iba a sobrevivir ese hombre, cuánto tiempo iba a pasar antes de que intentaran matarle.

Tal la civilización y la democracia en la que habían crecido los intelectuales. La civilización, la democracia que mantenía la postura hasta tanto algunos privilegios eran puestos en cuestión porque entonces la democracia se despeinaba y derrocaban a Salvador Allende y todos, todos los países que tan celosamente velaban por los derechos de algunas personas a acumular dinero para montar empresas, permanecían quietos. Absolutamente quietos mientras el golpe se iba cobrando víctimas. ¿Qué iban a hacer las democracias, hermosas, limpias, rebosantes de derechos individuales si otro golpe venía, si se producía otra invasión? ¿Tal vez una serie de 10, 15, 20 manifestaciones?

Pablo Martínez no volvió de aquel encuentro. El otro, el que volvió, a ratos imaginaba haber logrado empezar a deshacerse de ese pesado ente que algunos llaman ego. Y un día, en uno de esos actos a donde el otro acudía en su calidad de intelectual, cuando un viejo militante tomó la palabra y dijo que por qué debían ellos preocuparse de la posición de los intelectuales en el mercado capitalista, que también los obreros estaban en ese mercado y resistían, y se enfrentaban, que si para algo estaban los intelectuales era para ponerse al servicio de la clase obrera, entonces el otro, el que había vuelto, no se apresuró a responder citando a Negri ni ponderando lo anticuado de aquella terminología. No le importó que fuera incompleta ni que debiera ampliarse con los habitantes de todos los cerros de la tierra. Guardó silencio el otro y apenas dijo: «Claro». Y luego dijo: «Gracias». ■

Belén Gopegui es escritora y autora, entre otras obras, de *Lo real y El lado frío de la almohada*.

http://www.lajiribilla.cu/2004/n190_12/190_20.html

Belén Gopegui
España

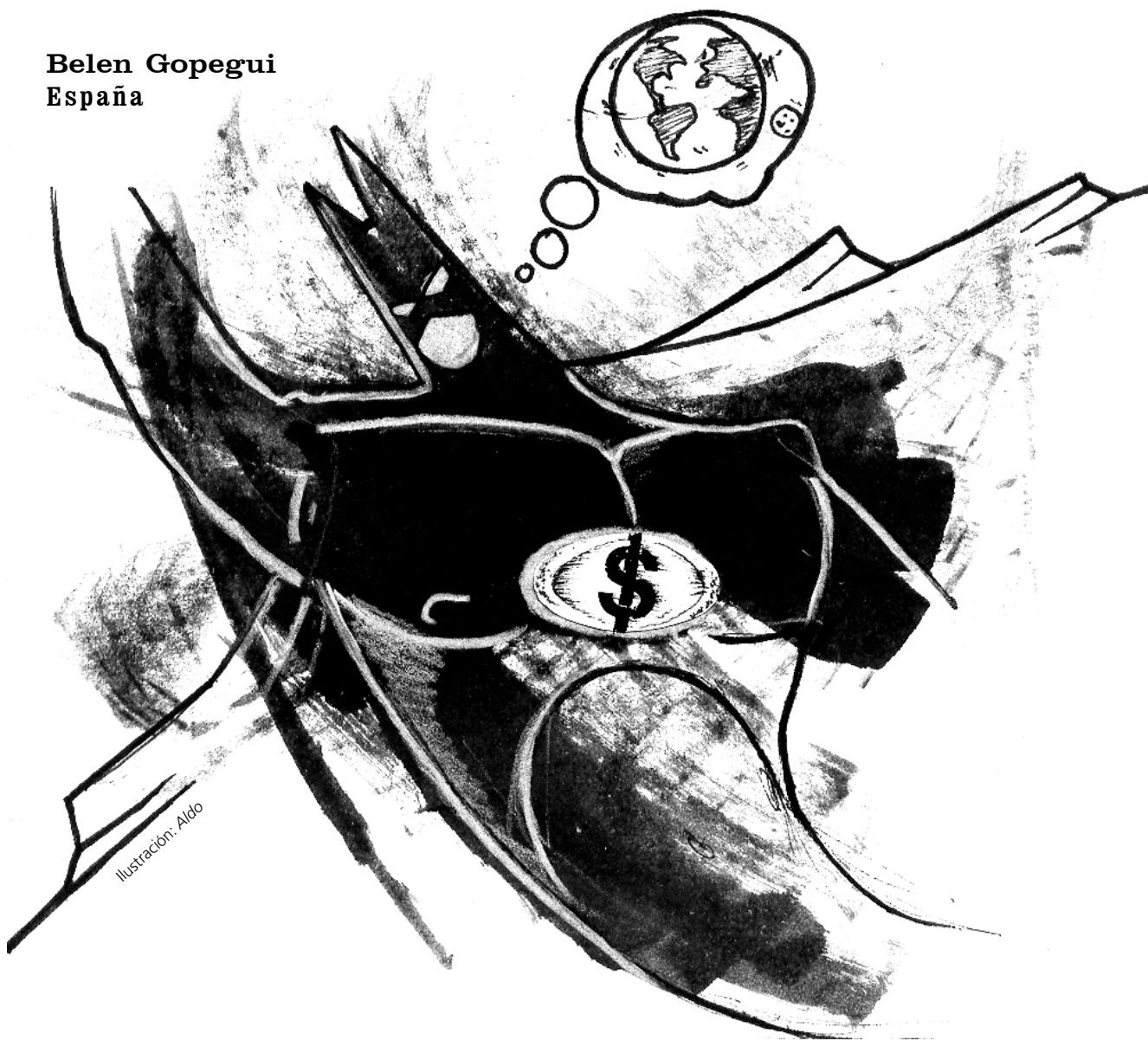


Ilustración: Aldo

El viajero clandestino

Por fortuna, existían los medios alternativos, se dijo Pablo Martínez en el aeropuerto. En esos espacios era posible no convertirse en plusvalía y muchos de los intelectuales invitados al encuentro colaboraban con esos medios. Sin embargo, al menos en su caso, la mayor parte del trabajo, que era también su forma de ganarse la vida, se desarrollaba en medios de comunicación de corte neoliberal. Pese a todo, encuentro y medios alternativos formaban parte, hoy por hoy, de la voluntad de construir un organismo desde donde pensar el mundo contra las reglas del mercado capitalista, contra los grupos económicos que las imponían.

Pablo Martínez subió al avión; ni aun con esas reflexiones lograba espantar su incomodidad. Tal vez, pensó, más acá de las ideas, esta procediera de un asunto material, del hecho simple de estar invitado y que otros, y no él, pagaran su pasaje de avión y su estancia en un hotel. En efecto, siendo el encuentro de un signo político opuesto al de aquellos cuyo papel pasaba por reforzar el orden establecido, seguro que a su vuelta le acusarían de haber hecho turismo revolucionario. Si calculaba lo que iba a dejar de producir en esos días, tal vez equivaliera a una parte de los gastos, pero entonces de nuevo aparecía la plusvalía. Mejor, se dijo, aceptar la invitación como

bolivariana de Venezuela, estaban siendo promovidas hacia el fracaso por amplios grupos económicos hora tras hora, minuto tras minuto. Solo de vez en cuando las dificultades para negar lo evidente lograban que algunos hechos objetivos se publicaran. Y esa violenta promoción era a menudo la única vía de acercamiento a ambos procesos utilizada por sus colegas.

La furgoneta se detuvo. Pablo Martínez entró en el hotel y cada día fue cumpliendo con los requerimientos del encuentro, mesas de trabajo, sesiones amplias y otros actos para los más de 300 invitados. El jueves había una visita a los barrios, a las misiones educativas y de salud, a las organizaciones populares. Distintos grupos acudirían a distintos estados y Pablo Martínez tuvo deseos de huir, como en los encuentros literarios escapaba de las visitas guiadas a una bodega o a un palacio consistorial. Pero era un ser disciplinado, calvinista, y acudió a las visitas, y esta vez ya no volvió incómodo, sino emocionado y, también, seriamente avergonzado de la vergüenza que le había hecho sentir su emoción.

Tanta ironía, tanta distancia, tanta retórica y tanto estar de vuelta de todo y ahora encontraba a los médicos cubanos, a los alfabetizadores venezolanos, a los hombres y mujeres

La permanencia de la barbarie

El abordaje del dilema existente entre civilización y barbarie se ha convertido en uno de los tópicos recurrentes en el quehacer de importantes investigadores, intelectuales y artistas. Personalidades fundacionales se han detenido en este aspecto, como punto de partida para definir posiciones no solamente estéticas, sino también políticas e ideológicas. Recuerdo particularmente mis lecturas del texto de Engels, *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, donde el filósofo alemán utilizaba el término barbarie para enmarcar una etapa del desarrollo humano; la disyuntiva planteada por Rosa Luxemburgo entre socialismo o barbarie, definiendo al primero como la alternativa de la humanidad para su permanencia o a nuestro José Martí en su fundacional ensayo «Nuestra América» cuando manifestaba la inexistencia de una confrontación entre civilización y barbarie, desacreditando la propaganda europea que enaltece los favores de la conquista y el bien ilimitado que esta produjo para los «atrasados, incultos y bárbaros pueblos colonizados de la América».

A la luz de los acontecimientos actuales y en los inicios del Tercer Milenio sería oportuno relanzar el tema desde nuevas perspectivas. La «barbarie», podríamos considerarla —y en ello recojo las experiencias de las personalidades anteriormente mencionadas— como un estado colectivo signado por el atraso desde el punto de vista científico, tecnológico y cultural, en que los lazos entre los individuos y las diferentes formas de agrupación de estos, se encuentran en una situación germinal, *cuasi* inexistente.

Pero la «barbarie», en su cualidad de estado colectivo, aparece en la articulación de las múltiples actitudes individuales ante los terrenos anteriormente mencionados¹. A esta actitud individual, podríamos denominarla como «barbarismo». Mirando el desarrollo y el progreso en su integralidad, esa que develó la Filosofía Clásica Alemana en la figura de Hegel y enriqueció el marxismo, resulta acertado considerar que existe en la Humanidad un retorno cíclico al «barbarismo» y por tanto, a la «barbarie». Percibir esta situación como una realidad palpable depende solo de valorar una diversidad de aspectos vinculados al acontecer del hombre y alejarnos del paradigma fetichista que se limita a distinguir el atraso o el progreso por el grado de los adelantos de la ciencia.

En realidad, después de cinco siglos de existencia del capitalismo, dos y medio de la Revolución Industrial; después de dejar atrás la centuria en que se ensayó a escala internacional el establecimiento del sistema socialista y que un país alumbrado en el seno de ese sistema puso al primer hombre en el espacio; resultaría risible que el medidor del olvido al «barbarismo» fuera el desarrollo científico. Antes, ese lugar ha sido ocupado paulatinamente por el terreno axiológico, es decir, el medidor actual del estadio de la «barbarie» en que nos encontramos lo constituye el sistema de valores que predomina a escala mundial y que por demás, como la vida económica, política y cultural, intenta dictarse desde un poder unicéntrico.

Desde este punto de vista, el pasado siglo XX nos ofreció el mayor auge del «barbarismo» que pudiera conocerse hasta ese momento: dos Guerras Mundiales, la primera de ellas tuvo un impacto en el mapa geopolítico universal solo comparable en alguna medida al trauma colonizador de los siglos XVI, XVII y XVIII y emergió fruto de las contradicciones de los grupos de poder que regían el acontecer de las naciones imperialistas que pugnaban por un reparto territorial del mundo; la segunda, se acompañó de la ideología y la propaganda fascistas, que desde Roma, Berlín y Tokio, fundamentalmente, se encargó de avergonzar al hombre de la era del automóvil y el avión ante el «bárbaro» hombre de Altamira. Por si no bastara y ante el asomo de humanismo que pudiera animarnos por el enfrentamiento a las prácticas de Mussolini y Hitler, la historia nos descubrió que las potencias vencedoras estimularon con su dinero la monstruosidad nazi² y que el emblemático Stalin traicionó los postulados leninistas, cubriendo la heroica victoria del pueblo socialista soviético de lodo y desesperanza. Cabe recordar al lector que los principales artífices y beneficiados de ambas contiendas bélicas fueron las naciones «civilizadas», los paradigmáticos países que gracias al saqueo, el tráfico de esclavos, el intercambio desigual y el robo, acumularon las «riquezas necesarias» para avanzar en los terrenos de la ciencia.

Los millones de muertos de ambas guerras no fueron suficiente premio al individualismo y la violencia, y se estimuló una sarta de «pequeños conflictos» que engrosaban de conjunto, una nueva contienda mundial. La Tercera Guerra no fue la denominada Guerra Fría o la del Golfo, sino la serie de conflictos internos, en su mayor parte artificiales, que se han instigado desde las naciones imperialistas, principalmente los EE.UU., en función de incrementar la dependencia de los países tercermundistas, acentuar la deformación económica de estos y consolidar el orden desigual. Así, las guerras con participación internacional, constituyen entreactos de presión entre las potencias, nunca más importantes (al menos hasta el momento) que la lucha sistemática y permanente contra los oprimidos, o sea, la propia opresión de estos.

¿Quién puede ofrecer una prueba más verídica del «barbarismo» que el irrespeto a la vida? En ese caso, cómo no considerar al siglo XX «La Centuria Bárbara», con su legajo de muertos por el terrorismo que opacó doblemente la fecha de septiembre 11, que cubrió de luto a Madrid, que ha costado miles de vidas cubanas en 46 años de impunidad asesina y agresión retrógrada por parte del «civilizado» gobierno del pueblo más «civilizado», el mismo que patrocinó las dictaduras sangrientas de Chile y Argentina. En esta época que ahora vende por Internet, se produce en Taiwán lo que antes solo se hacía en Las Vegas o se ve competir en Atenas desde La Habana; en esta época y este planeta, se roció agente naranja y se afectó a millones de vietnamitas, se lanzaron dos bombas atómicas, se invadió Panamá, se levantó un Muro en Berlín, se penetró con los tanques en Hungría, se extermina a un pueblo antiguo que reclama su derecho a un estado

libre y se destruye una ciudad, cuna de la historia humana y asiento de unos hombres que supieron construir, aún cuando «temporalmente» eran más bárbaros o menos civilizados.

Amén de lo ocurrido, dos cosas asustan la fe (para los que aun conservamos una dosis). La primera, que los principales protagonistas de los genocidios universales acarician el beneficio de ser triunfadores, de dictar las reglas en el mundo y cuando se ven solos, asustados, se refugian en su fuerza. Dominan los medios, a los siervos y a los ciegos, venden el odio y son atendidos, pues han convertido al mercado en Dios y aparecieron ante los ojos crédulos como «civilizados».

La segunda, es que la práctica «bárbara» continúa en el nuevo milenio. Solo tome su ordenador o la prensa, usted, que es de los afortunados «civilizados» que sabe y puede leer, que accede a Internet; busque entonces un medio confiable,

objetivo, alejado del sensacionalismo y los intereses de venta o políticos, usted, que es de los mínimos «civilizados» que podrán hacer la diferencia, y lea estos titulares: «Powell pidió más tropas para Iraq a Bush y Blair», «EE.UU. ya tiene 150 000 soldados en Iraq», «Ucrania, entre ansias imperialistas rusas y deseo de omnipotencia de EE.UU.», «Sharon no quiere papel político de la UE en proceso de paz». Después de esto, usted, querido lector, podrá avergonzarse de ser llamado «civilizado». ▀

Notas:

¹ Nos referimos al terreno científico, técnico, cultural y a las relaciones sociales.

² Al respecto recomendamos el artículo «Como en Munich, 65 años después», publicado en el número 110 de la Revista Digital *La Jiribilla*.

http://www.lajiribilla.cu/2005/n191_01/191_26.html

Fernando Luis Rojas
Cuba

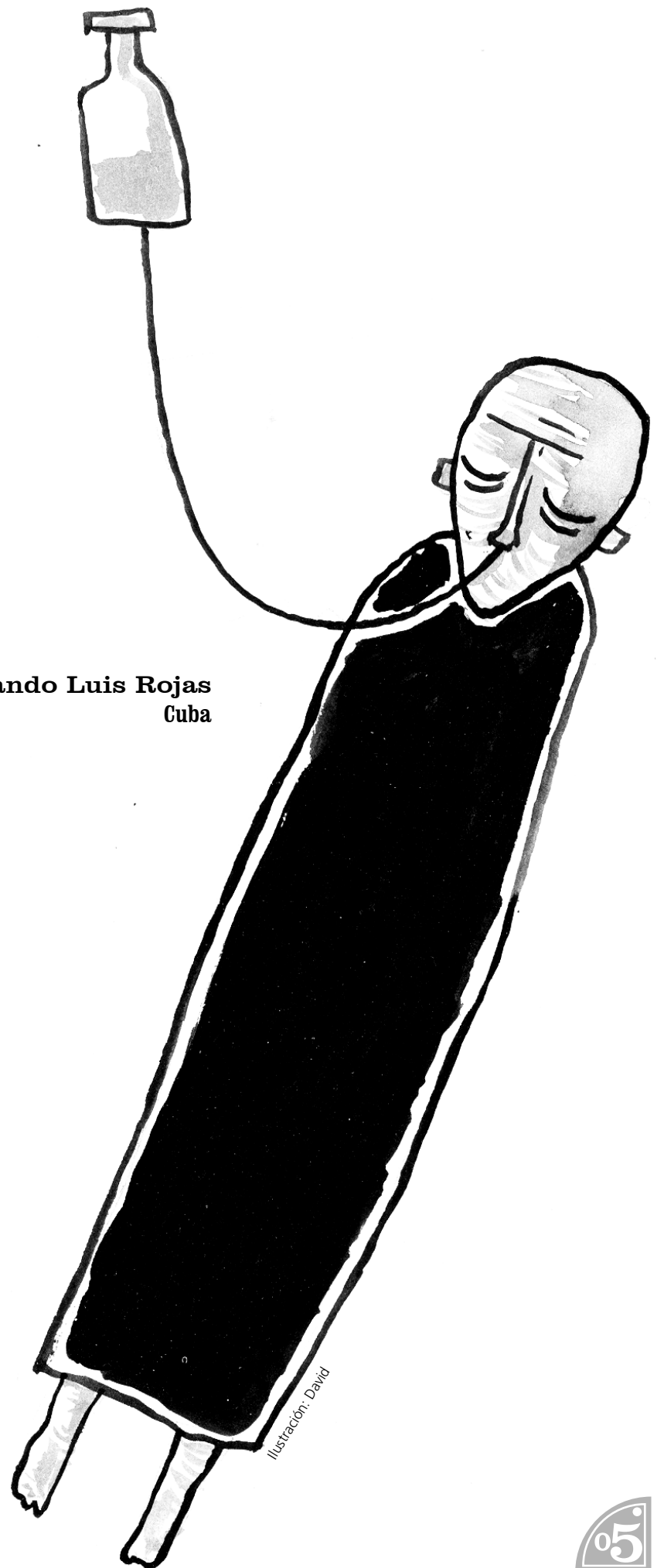
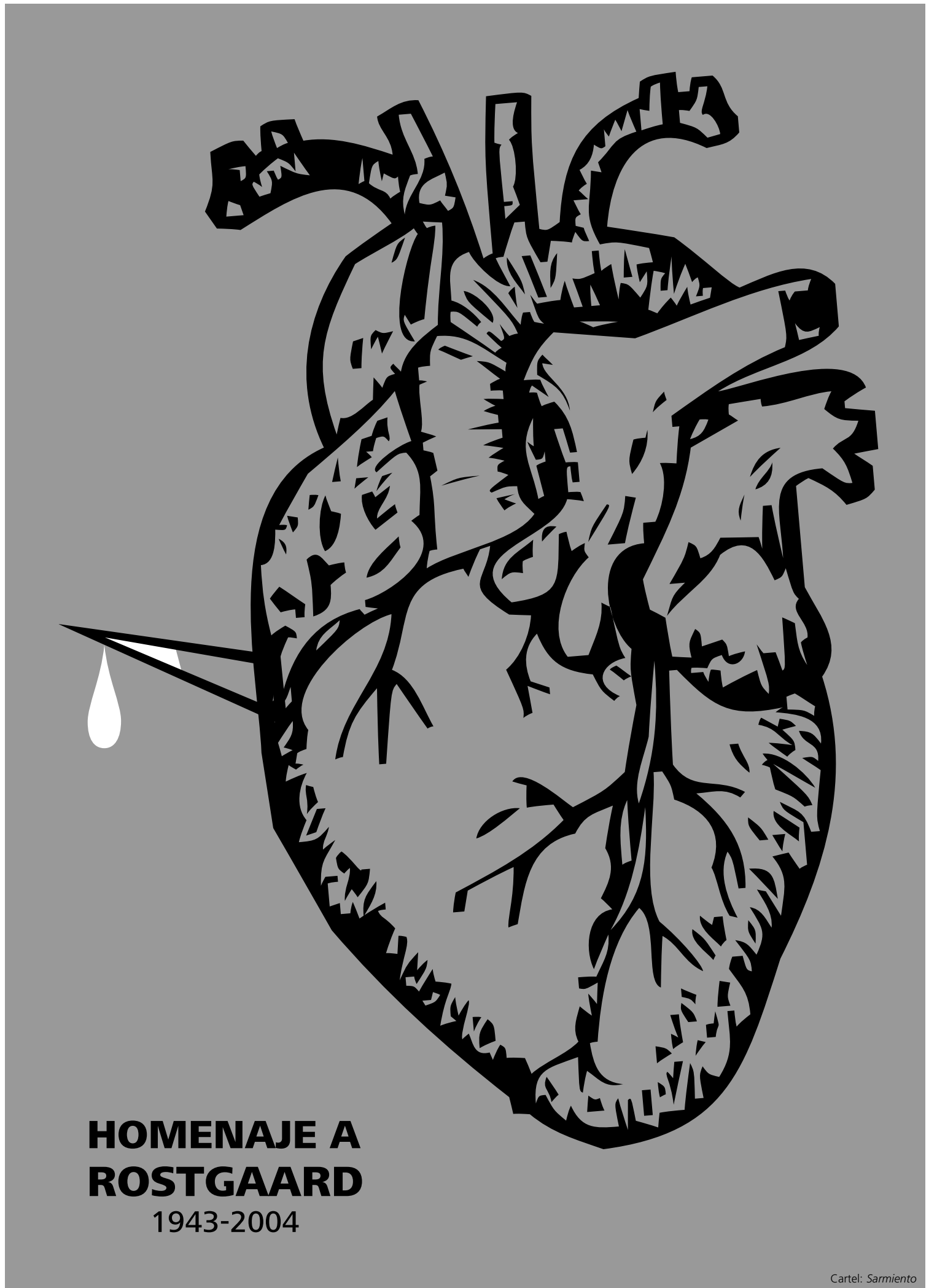


Ilustración: David

Rostgaard

Jaime Sarusky
Cuba



En 1965 compartí con Rostgaard el trabajo de edición de varios números de *La Gaceta de Cuba*, cuando él era su director artístico y diseñador y yo el Jefe de Redacción. Muchas veces nos acompañaba Frémez en aquellas noches de trabajo, bromas, chascarrillos y comentarios mordaces, siempre las noches, como si en aquellos tiempos fuera imposible despojarse de la impronta bohemia que marcó la labor del diseño editorial y gráfico a lo largo del siglo XX.

Casi siempre, por no decir siempre, llegaban ambos a mi casa blandiendo unas tagarninas que aromatizaban el ambiente mientras fumaban y bromeaban y entonces,

aunque el Rostgaard que yo conocí era muy parco, se escuchaban su voz estupenda para la locución y su risa estentórea. Bastaba que articulara una frase, una sola, para sentir el resquicio de sutil ironía en sus reacciones.

Santiaguero de pura cepa que nunca perdió su acento, se hacía notar por sus silencios en un territorio bullanguero como La Habana. No sé por qué pienso que en la capital el hombre parco se tornó más comunicativo, se aligeró la tensa cuerda del forastero que ya se ha ido acomodando a su nuevo entorno. No solo era un diseñador editorial eficaz y muy profesional, sino el autor de uno de las más formidables carteles que conoció Cuba en el siglo pasado: el de la canción protesta en 1967 para el festival que or-

ganizó la Casa de las Américas. En un prodigio de síntesis, la rosa, la espina, la gota de sangre en el aire. Ahí estaban, concentrados en esa imagen tan sencilla y tan profunda, el sentido preciso y poético de la canción que inauguraba una nueva época en la música cubana. Y ese cartel de Rostgaard también inauguraba «otro» modo de hacer en nuestra cartelística que lo consagra para siempre en el movimiento cubano de las artes plásticas. ▀

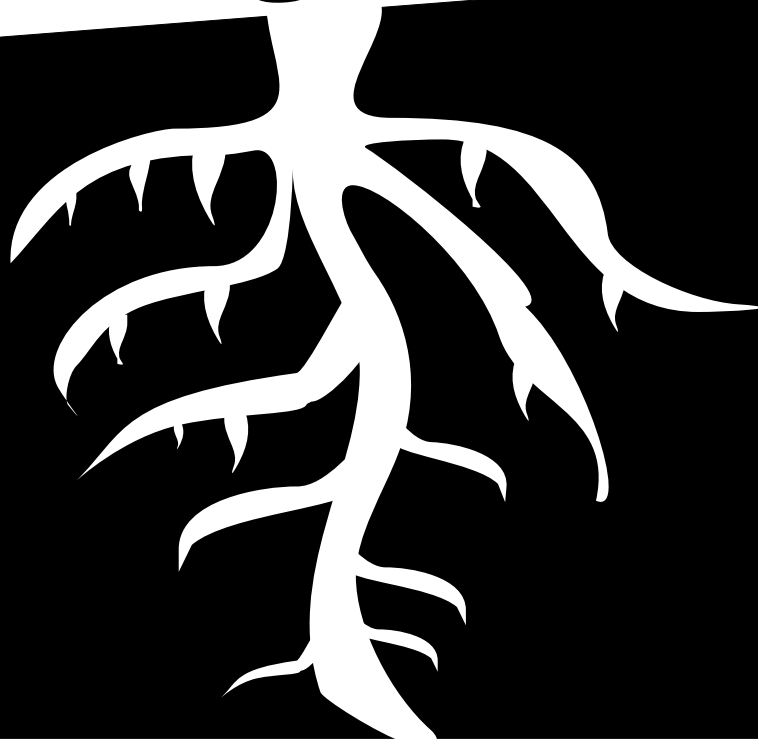
http://www.lajiribilla.cu/2005/n191_01/191_16.html

Roberto Fernández Retamar
Cuba

Alejo Carpentier, una de las grandes figuras

del siglo XX

Ilustración: Darién



Muy pocos autores establecieron una relación tan estrecha en su trabajo de escritor como Alejo Carpentier entre periodismo y ficción.

Claro, existe una gran tradición en nuestro país; en el siglo XIX es difícil encontrar un escritor cubano que no haya sido también periodista. Ahí tenemos el ejemplo soberano de José Martí, que realmente ejerció el periodismo de forma excelsa, pero en el siglo XX puede decirse algo similar. Escritores de ese siglo mantuvieron una relación en nuestro país muy estrecha entre periodismo y obras de ficción o de poesía.

Pienso, por ejemplo, que Nicolás Guillén fue no solo el gran poeta que todos sabemos, sino un gran periodista. Precisamente se han recogido en varios tomos los trabajos periodísticos de Nicolás Guillén. Fuera del ámbito geográfico de Cuba, pienso en García Márquez.

En el caso de Alejo, yo lo conocí como periodista, leyendo en *Carteles* sus crónicas de los viajes por el Orinoco; después se iban a volcar, las vivencias que allí obtuvo, en su novela *Los pasos perdidos*.

Además, conocí a Alejo por una razón muy singular, que se vincula con esta relación suya entre lo escrito para ser divulgado masivamente y lo escrito para ser leído con mayor detenimiento si se quiere. Y es que cuando yo era muchacho escuchaba unas aventuras por radio muy vivaces, eran sobre la II Guerra Mundial. Yo nací en el año 30, así que cuando estalla en el 39, tenía nueve años, y a medida que la guerra se iba desarrollando, esos episodios tan vívidos los escribía Alejo Carpentier. Yo no tenía una noción muy clara de quién era Carpentier. Yo era un niño, pero me encantaban los episodios que Alejo escribía para la radio.

Así que lo conocía como escritor de periódicos, de revistas, como periodista, autor de radio, y más tarde empecé a conocerlo también como poeta: aunque él decía que no lo era, escribió poemas muy importantes de lo que se daría en llamar la poesía negra o mulata, de los primeros poemas de esa naturaleza, generalmente musicalizados por grandes músicos cubanos y no cubanos; Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla

y el francés Marius Francois Gaillard musicalizaron los textos de Alejo Carpentier.

De modo que cuando finalmente vine a intimar con él, ya era para mí una figura casi legendaria. Lo encontré en 1954, y no lo olvido porque él había ido a visitar en el hospital, en la Quinta, a Fina García Marruz, la esposa de Cintio Vitier, la gran escritora, que acababa de tener un niño, José María Vitier, y cuando Alejo fue junto con Lilia a saludar a Fina allí encontramos mi compañera Adelaida y yo a Carpentier.

En realidad, vinimos a establecer una relación muy profunda a partir del 59 cuando, al triunfo de la Revolución, abandonando una situación muy holgada que tenía en Caracas, regresó a la Isla. Una de las personas con las que él sostenía vínculos le extendió un cheque en blanco para que pusiera la cifra que quisiera, pero nada lo retuvo para quedarse en Venezuela, ni a él ni a Lilia, que es realmente, como he dicho muchas veces, la otra mitad de Alejo Carpentier.

Cuando ellos se trasladan a Cuba, Alejo ve realizados los sueños de juventud. Recordemos que fue muy amigo de Rubén Martínez Villena, sintió una gran admiración por Mella, incluso en *El recurso del método* crea un personaje que se llama El Estudiante, muy parecido a Mella y Villena. La Revolución cubana le hizo reverdecer toda esa juventud revolucionaria suya, en la que estaban muy unidas la lucha política y la lucha artística. De hecho, fue a parar a la cárcel en 1928 acusado de actividades comunistas. Allí hizo la primera redacción de su novela inicial, *Ecué Yamba O*. Salió del país, fue a Francia, estuvo muchos años en ese país. Regresar a Cuba en el 59 fue un extraordinario acontecimiento cultural y moral: uno de los grandes escritores del mundo, del que sentíamos la dicha de que hubiera nacido en Cuba, venía a unir su destino a una revolución incierta como todas las revoluciones al comienzo, de manera que él sabía claramente los riesgos que estaba corriendo.

Yo tuve una suerte enorme y es que, como también soy periodista, cosa que me gusta recordar, periodista intermitente, escribí una página que se tituló «Alegoría por el regreso de Alejo Carpentier» en 1959, publicada en el diario *Revolución*. Y así nos hicimos realmente grandes amigos. He escrito en muchas ocasiones sobre esto; recuerdo un trabajo que se

llama «Alejo siempre en domingo», donde cuento cómo los domingos por la noche siempre nos reuníamos.

Creo que Alejo es un ejemplo para los periodistas, para los escritores de ficción, un ejemplo moral, político, es uno de los grandes privilegios de nuestro país que haya sido nuestro, aunque perteneció al mundo entero. Los franceses están convencidos de que es francés; la gente dondequiera que lo lea, se lo adjudica, y no le falta razón. Pero también lo asumen como venezolano, pasó 14 años en Venezuela, allí maduró su novelística, allí escribió *El reino de este mundo*, su gran novela sobre Haití, que es una novela inauguradora. Allí escribió *Los pasos perdidos*, *El siglo de las luces*, aunque tardó en publicarse algún tiempo después, pero ya lo había escrito: me consta porque cuando regresó a Cuba, traía los originales de *El siglo...* y me los dio a leer. Yo dirigía entonces la *Nueva Revista Cubana*, y puso ante mí el texto para que escogiera capítulos y los publicara.

Él se hubiera sentido muy feliz con un homenaje de periodistas como este, porque Alejo Carpentier se consideró periodista desde muy temprana edad hasta el final de sus días. Llevó más de medio siglo de tareas periodísticas y, lejos de arrepentirse, esas tareas las asumí siempre como una escuela fundamental para la tarea general que realizaba y que era muy vasta; no solo eran novelas, cuentos, crónicas, ensayos, también he recordado otra manera de periodismo, sus trabajos para la radio, pues contribuyó a renovarla en nuestro país.

Se trata de alguien que solo podemos comparar con las grandes figuras del XIX, como José Martí, absolutamente esencial, y en el siglo XX cubano es una figura cimera. En la Casa de las Américas, cuando se hizo el Congreso, le dimos el nombre de El Siglo de Alejo Carpentier, no solo porque alude al título de una novela suya, sino porque ese siglo está encarnado en figuras como Carpentier, una de las grandes que simboliza el siglo XX. ▀

Palabras de Roberto Fernández Retamar, Premio Nacional de Literatura, en el periódico *Granma* sobre Alejo Carpentier, el pasado 25 de noviembre de 2004

http://www.lajiribilla.cu/2005/n191_01/191_02.html



La muerte del crítico

PRISA

contra

PRISA

Viene de la página primera

De los críticos y según fuere su pretensión podríamos distinguir tres clases, categorías o escuelas: catadores, guardianes y tribunos. Los primeros pretenden tan solo dar cuenta de su gusto y como tales no argumentan, sino que enumeran y describen sensaciones e impresiones. Dado que el gusto no es en realidad tan personal como se creen estos críticos suelen traducir, arropar y reafirmar con mayor o menor capacidad expresiva el gusto dominante. Es el tipo de crítico que se define y delata cuando usa expresiones como «me sumerjo en el texto», «dejo que el texto me invada», «me enfrento sin prejuicios al texto» y su tropa constituye el grueso de la palestra crítica en nuestros retablos literarios.

Los guardianes son más escasos. La fuente de legitimidad de la que se reclaman es la Literatura (con mayúsculas), y su tarea vendría marcada por la obligación de mantener en alto el nivel de exigencia señalado por las mejores obras y autores de la literatura universal. Su vara de medir sería la excelencia y esta, a su vez, vendría determinada por los logros formales, éticos y estéticos que la propia historia literaria ha venido determinando ya sea a modo de canon o de paradigma. El crítico guardián o «custodio» en términos de Musil, no hablaría desde su gusto, sino desde un criterio que se quiere impersonal y endógeno en cuanto que sería la propia literatura la que construye la autoridad, la competencia, el código y la sentencia. Alcanzar la categoría de «guardián de la pureza» requiere conocimiento del campo, de la historia de la literatura y un bagaje técnico —vía estilística, estructuralismo o teoría literaria— a la altura del empeño. La reunión de estas cualidades hace que su número sea escaso y aun cuando su extrema escasez los hace deseables, sus conflictos con los medios (su sentido de la exigencia suele chocar con la conveniencia informativa) los convierte en una especie en vías de extinción. Se les reconoce fácilmente por su recurso a un lenguaje objetivo, rotundo, sólido y un tanto categórico, en el que aparecen, a modo de certificados de autoridad, citas y referencias de autores, obras y críticos contrastados.

La categoría que denominamos tribunos, en clara relación con los «tribunos de la plebe» de la antigua Roma, ha desaparecido de nuestro espacio literario. El tribuno juzga aquello que se hace público (y la literatura es discurso público) y lo relaciona con el bien común, con lo que es o sería bueno para la salud de la sociedad —salud semántica, salud narrativa, salud poética— y por lo tanto evalúa y juzga desde esa perspectiva la salud literaria de las obras que se ofertan. El tribuno encarnaría la defensa de los valores de la comunidad, entendiendo por esta la agrupación de ciudadanos alrededor de un proyecto de convivencia basado en el bien común. Se siente legitimado y responsable ante la «polis» y por eso su crítica es, en el sentido aristotélico del término, una crítica política. No trasvasa o solapa —ese es su riesgo y acaso su tentación— lo político a lo literario, sino que encuadra los textos literarios en el contexto inevitable y general de ese vivir en común donde los textos se producen, circulan y

consumen. Su legitimidad descansa en lo «público» y su juicio tiene como objeto el uso público que los autores hagan de la lengua en cuanto patrimonio colectivo que no solo contiene palabras o reglas gramaticales, sino también, y muy especialmente, el conjunto de historias, temas e imaginarios con los que la sociedad se construye y reconoce. La Sintaxis y la Poética del convivir.

En sociedades complejas como las nuestras, atravesadas y constituidas por la lucha de clases y en donde el bien común es un concepto en disputa, el tribuno opta por este, ese o aquel entendimiento y desde esa elección opera, crítica. El crítico como tribuno requiere, como todos, una tribuna, y por tanto precisa que en el dinamismo social coexistan con relevancia, es decir, poder y capacidad de expresión real, opciones distintas sobre el que sea el bien común. Cuando determinadas instancias sequestran de manera hegemónica la idea sobre ese bien común o monopolizan los medios de producción y expresión que concurren para su construcción, el tribuno no tiene espacio, es decir, se asfixia y se extingue.

Estas tres categorías en la práctica cotidiana, es decir, en el mundo de las revistas y suplementos literarios, aparecen con perfiles confusos, de faena de aliño, con ecos de patio de vecindad. Rasgos de cada uno de ellos se cruzan y entrecruzan y no faltan ejemplos del catador que cita a Steiner «a troche y moche» ni del guardián que se deja llevar por la exaltación lírica ni de falsos tribunos que confunden lo político con las buenas intenciones de izquierda. En la realidad de nuestro campo literario, tal y como hemos venido comentando, sobreabundan los críticos impresionistas, los guardianes son escasos y los tribunos no aparecen ni siquiera en aquellas instancias periódicas que ligadas en mayor o menor grado a ideologías políticamente enfrentadas o incómodas para el sistema (por ejemplo, *Gara* —al menos en las páginas escritas en castellano—, *Mundo Obrero*, *A Nosa Terra*, *Le Monde Diplomatique*) reproducen en sus páginas literarias criterios de juicio de corte impresionista en donde el humanismo difuso, la autocelebración y la rebeldía existencialista, cuando no la banalidad metaliteraria, aparecen como paradigmas de la excelencia. Con esta composición no es de extrañar que la crítica literaria en nuestra geografía aparezca como una acomodada institución mercantil que en su mejor versión expende certificados de homologación y en su peor papel —el más abundante— se limita a realizar trabajos de publicidad más o menos encubierta bajo su «noble» apariencia de actividad «estética e independiente». Una actividad «feliz» solo alterada muy superficialmente por las pequeñas envidias, resquemores, odios, manías y rencores que la lucha por el prestigio y los estipendios produce, diríase, de manera natural.

Más de pronto esta Arcadia feliz se altera y la «natural» normalidad se rompe y viene abajo cuando a modo de carta abierta a la comunidad literaria el crítico Ignacio Echevarría abre una ventana, deja entrar la luz y señala con el dedo. Veamos la historia: El sábado 4 de septiembre, en pleno reinicio de la temporada literaria, aparece en *Babelia* el suplemento literario de *El País* (suplemento que inmerecida o merecidamente continúa siendo la publicación referencial del espacio literario en lengua castellana a uno y otro lados del Atlántico) una reseña del crítico Ignacio Echevarría (crítico que inmerecida o merecidamente ocupa una posición referencial en lo que atañe a la narrativa en lengua castellana) sobre la versión en castellano de la última novela, *El hijo del acordeonista*, del escritor euskaldún Bernardo Atxaga (que inmerecida o merecidamente

ocupa una posición referencial en la literatura actual en euskera). La reseña contiene una descalificación rotunda y contundente de la novela sobre la base de dos argumentos que en el espacio de la reseña se despliegan entrelazándose: una escritura blanda para una visión blanda de la conflictiva realidad vasca, entendiendo por blando en este contexto aquella cualidad que tiende a teñir de suavidad lo áspero y a travestir de esencia las sustancias concretas haciendo sobreactuar lo idílico: la fusión/confusión de contrarios, en detrimento de lo conflictivo: el enfrentamiento dialéctico. Juicio al que la reseña llega desarrollando, dentro de los límites del género, las necesarias pruebas, ejemplos y considerandos. Se trata de una crítica personal —como no podía ser menos—, pero su calificación ya de subjetiva ya de objetiva dependerá finalmente de la ponderación que los lectores de la crítica concedan a la solidez, oportunidad, adecuación y suficiencia de esas pruebas y argumentos sobre los que se asientan tales conclusiones. Ponderación que si en principio parecería exigir a su vez una lectura propia y personal de la novela a fin de tener argumentos «de primera mano», en la práctica cotidiana se disculpa tal posible exigencia por la misma razón que juzgamos una sentencia aun desconociendo la totalidad del sumario. Pero nada más recomendable que leer la novela si se quiere intervenir con más propiedad en el debate. Desde el interior del propio periódico y «dejando aparte mi juicio sobre la novela», según le comunicó el responsable de Opinión al crítico, la reseña fue calificada de manera estentórea de arma de destrucción masiva con los consiguientes efectos centrales y colaterales que hoy conocemos.

Pero malamente se entendería el alcance de la crítica de Echevarría si se olvidaran las circunstancias nada circunstanciales que conforman el contexto: el hecho de que la versión al castellano del libro de Atxaga aparezca en la editorial Alfaguara perteneciente al mismo grupo empresarial que el periódico donde se hospeda el suplemento; el hecho de que con esta edición el grupo empresarial merced a un importante adelanto incorporaba a su órbita al escritor —símbolo de la cultura vasca (en el cuerpo central del colorín dominical de ese mismo fin de semana el mencionado diario independiente de la mañana desplegaba a todo color y paisaje pastel la colaboración estrella del recién fichado)—, y el hecho nada baladí de que la línea política de ese importante grupo empresarial y mediático venía y viene proponiendo, al menos desde las últimas elecciones autonómicas, una vía o estrategia de salida al conflicto armado que implicaría su reinterpretación —discutible en todo caso y con la que el crítico evidentemente discrepa— en clave de su entendimiento como indeseada secuela psicológica o política de la Guerra Civil española. Estrategia que al parecer la empresa compartiría con fuerzas políticas como el PSOE, el mismo Partido que durante lustros se ha olvidado de que el túnel sin salida se cegó, en buena parte y entre otros momentos, aquel día en plena transición desde la dictadura a la Constitución del 78 en que los representantes de la Platajunta entraron a dialogar con el presidente Suárez sobre la base de un programa de nueve puntos y salieron con un acuerdo sobre siete que dejó en el camino —nadie ha contado a cambio de qué— el punto referido a la reivindicación por parte de las fuerzas democráticas del derecho de autodeterminación de los que entonces se llamaban los pueblos ibéricos. Estrategia, nuevo horizonte o nuevo talante histórico que la novela y el propio y nada desdeñable capital simbólico del autor legitimarían al menos implícitamente.

A partir del momento de la aparición de la reseña se producen distintas reacciones en diferentes ámbitos y con distintos registros, ocultas algunas de ellas hasta el momento en que la carta abierta del crítico las pone encima de la mesa. Por un lado el periódico

desplegaría un espectacular «desagravio de papel» que en sí mismo ya suponía una fuerte desautorización del crítico. Por otro, congelaba —«retería»— sus colaboraciones sin explicaciones previas y *ad calendas graecas* en lo que suponía un verdadero acto de censura. Finalmente vendría destacar que si bien el procedimiento de reprobación y castigo permanecía en el ámbito interno de la empresa, a nivel público era obvio que el expediente de «separación de empleo» era un hecho con efectos notorios sin que ello pusiese en marcha movimientos de apoyo o denuncia entre los actores del campo literario salvo contadísimas excepciones. Muy al contrario, en diversos medios culturales de Euskadi se abundó en la descalificación *ad hominem* del crítico, achacándole ideas parafascistas (extrañamente aplicadas a quien pocas semanas antes acababa de respaldar a fondo y elogiar muy positivamente la novela *El vano ayer*, de Isaac Rosa, como uno de los mejores logros de la narrativa actual en razón a su coherencia y coraje progresista) o torvas intenciones conspirativas, coincidiendo así, en su indignación y condena, con los gestos de los intereses mediáticos, políticos y empresariales del grupo Prisa. Más sorprendente resulta tal coincidencia si se toma en cuenta que dejando aparte ser cuales sean las simpatías y posiciones políticas del ciudadano Bernardo Atxaga, la mirada pastoral e idílica que el crítico achaca, con razón, a nuestro entender, al texto, ciertamente no deja que por ningún lado asome en la novela ni la lucha de clases ni el depredador desarrollo de las fuerzas productivas externas o internas ni cualquier otro elemento que permita señalar, en la representación, que la narración nos ofrece de Obaba en cuanto espejo del Euskadi, una mínima visión de izquierdas salvo que, como en efecto sucede, cualquier denuncia del fascismo pasado o presente otorgue a cualquiera paciente de izquierda.

En mi opinión, es la suma de estas tres circunstancias «agravantes» lo que provoca la explosión de ese arma de destrucción masiva —esta sí— que los empresarios y sus capataces poseen en sus arsenales y no dudan en utilizar cuando su territorio se ve seriamente amenazado o contrariado: el despido, el poder de decidir, *de facto*, conceder o retirar el derecho al trabajo que usurpan desde su posición de detentadores de la propiedad privada de los medios de producción. El problema de Ignacio Echevarría como crítico no fue, como bien argumenta en su carta, el tono contundente de su reseña, al fin y al cabo coherente con su trayectoria y su merecida condición de crítico «guardián», pues aunque en ocasiones pudiese resultar molesto para el periódico, tal incomodidad se veía compensada por la alta dosis de credibilidad y prestigio que con su tarea transfería al medio. Ni siquiera creo que haya que buscar las razones del despido —pues de un despido por «silencio administrativo» se trata— en el choque de intereses internos que hacen que la empresa se vea en la tesitura de ser juez y víctima y verdugo de sí misma pues las contradicciones externas, como la doble moral en el político, pueden fácilmente rentabilizarse, gozan de excelente prensa (la propia y ajena) y en cualquier caso los posibles daños siempre se pueden reparar. Tampoco entiendo como *casus belli* el hecho de que el crítico transparente determinada posición política respecto al conflicto armado en Euskadi, pues en el propio periódico se han venido haciendo públicas posturas divergentes al respecto. Lo intolerable, lo que les ha parecido intolerable a los propietarios de los medios de producción y expresión de las palabras de la tribu es que el guardián de la exigencia literaria abandone su parcela, ese «sacro y autónomo terreno de lo estético», saque los pies del tiesto y se atreva, llevado por su rigor crítico o por su mera condición de ciudadano, a meterse en el papel y en los territorios del tribuno que denuncia lo que desde su opinión entiende como un discurso narrativo peligroso para la salud moral y política de la comunidad. Lo que no toleran es que nadie les arrebatase el usufructo de las palabras e historias colectivas. Al fin y al cabo ellos son los que invierten en la Bolsa de los significados y de ellos, por tanto, deben ser los dividendos semánticos. El crítico cruzó la linde de



una propiedad que no se puede franquear impunemente.

Decíamos que Echevarría abrió la ventana, dejó entrar la luz y señaló con el dedo. E indudablemente pasó lo que tenía que pasar: que se lo cortaron. Pero también pasó lo que no siempre pasa: que dio tiempo a mirar y descubrir lo que el dedo señalaba: que solo haciéndonos creer que somos libres consiguen que sigamos siendo sus esclavos. Porque en la crítica, como en el capitalismo, la libertad no deja de presentarse como un malentendido. Y es que si la lectura carga con la ilusión de ser diálogo de intimidades, la crítica, contra lo que generalmente se piensa, no es una instancia mediadora entre el escritor y los lectores. Ese espacio, en las actuales economías de mercado, corresponde a los editores, cuyo trabajo consiste en proponer a la comunidad o mercado aquellas lecturas que en su opinión —criterio— puedan satisfacer sus deseos, necesidades o expectativas que, a su vez, los medios de producción de deseos, necesidades y expectativas han puesto en circulación. El crítico analiza y valora esas propuestas y su trabajo le sitúa así entre la edición y los consumidores de libros. La práctica es engañosa y tiende a hacernos pensar que los críticos hablan del trabajo de los escritores cuando en realidad están hablando de propuestas editoriales. Sería bueno que los escritores entendiesen que la crítica no tiene como objeto sus obras en cuanto pertenecientes a su privacidad, sino y solo en tanto pasan por la decisión editorial de hacerlas públicas. Sería bueno que los escritores, «agraviados» por la crítica del crítico, entendiesen que la crítica habla de un texto y del autor del texto «solo y en tanto» productor del texto. Y sería especialmente conveniente, para no llamarse a engaño o desengaño, que los críticos también entendiesen que su trabajo empieza y acaba en las instancias de la economía política dentro de las cuales no dejan de ser operarios semánticos, mejor o peor cualificados, y demandados con mayor o menor intensidad no por los lectores, sino por sus empleadores reales: los medios de comunicación que son los que arriendan sus servicios. Y las editoriales, por mucho que se presenten o quieran verse a sí mismas como instancias generadoras de Cultura (con mayúsculas) no pueden dejar de ser, en última instancia y casi siempre en primera, un poder económico —grande, mediano o pequeño— con capacidad de intervenir en lo público, pues no otra cosa es la tarea de «publicar», pero con la inevitable necesidad de participar en el juego económico. La labor del crítico consiste en juzgar desde sus propios criterios, si los tiene, la conveniencia o no de esa publicación para la salud semántica de su comunidad (y lo que puede ser saludable para una comunidad puede no serlo para otra) pero en sentido estricto —y el caso Atxaga es prueba evidente— tampoco recae en ellos, en cuanto personas privadas, esa capacidad son los medios que hacen «públicas» las críticas los que realmente intervienen en el debate. En el artículo aparecido en la sección de *La defensora del lector*, a propósito del escándalo, Lluís Bassets, responsable de Opinión y del suplemento *Babelia*, no duda en dejarlo claro al hablar del derecho de las empresas periodísticas a «contratar los artículos que deseen ver publicados en sus páginas» (aunque no aclara si tienen derecho a no publicar aquellos artículos ya contratados, pero que les parezcan inoportunos por las razones —sus razones— que sean). Más claro imposible. Y el mismo ejecutivo deja ver que la libertad de expresión del crítico se refiere al terreno de «las cuestiones estéticas», abundando así en nuestra sospecha de que fue el paso de «guardián» a «tribuno» lo que provocó la reacción de los responsables del periódico.

Desde esta perspectiva, más impersonal y menos psicológica, la crítica es en realidad un diálogo entre dos poderes económicos que como tales poderes quieren y necesitan trasladar su influencia al ámbito cultural. Porque ahí es donde el responsable de *Babelia* se equivoca al pensar que su derecho a publicar puede fundamentarse en el deseo de «contratar los artículos que deseen ver publicados en sus páginas». Ninguna empresa capitalista puede obviar que su actividad se desarrolla en una esfera donde la

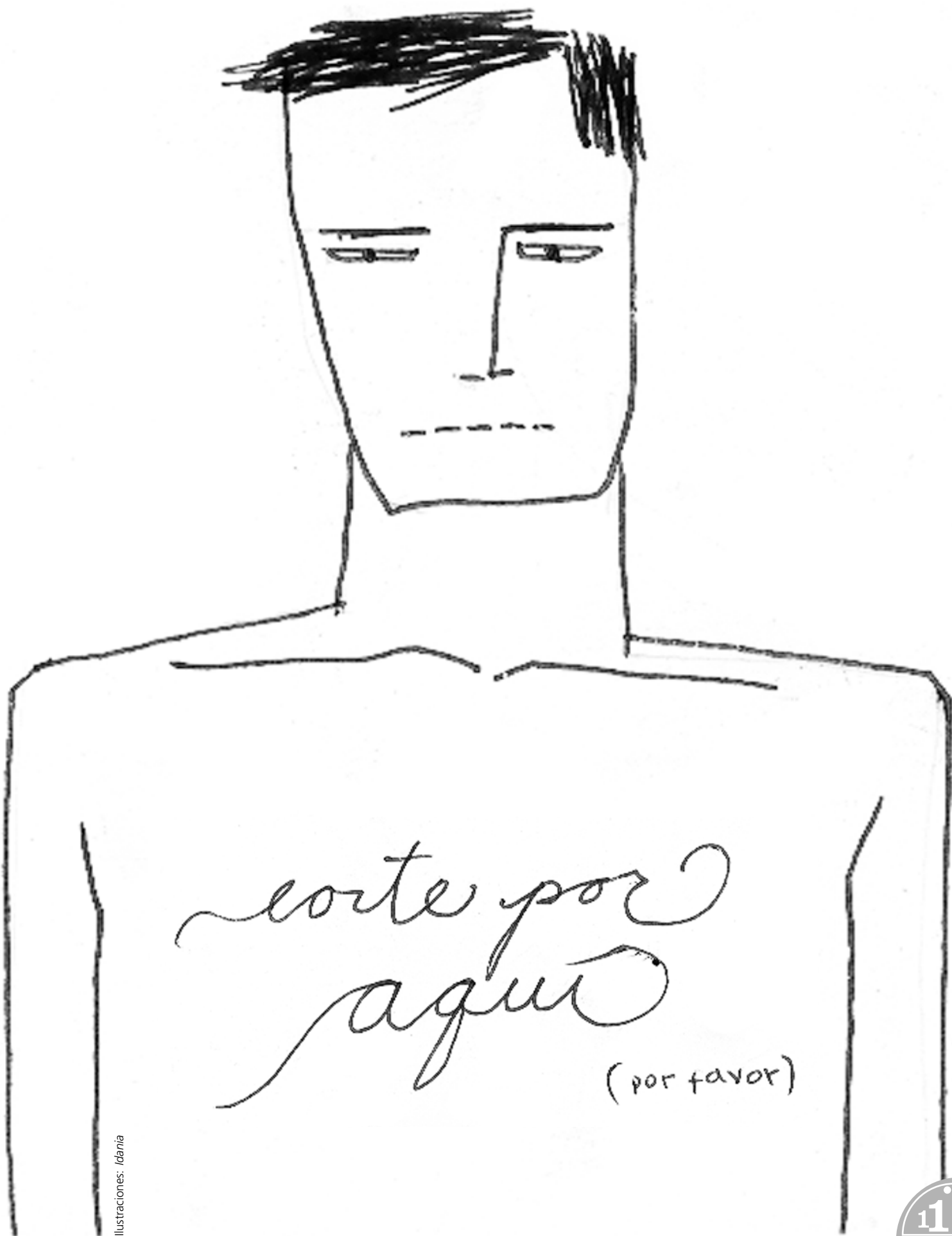
confianza social es necesaria, y más si esa empresa se mueve en los ámbitos de la comunicación y la cultura. Una empresa está obligada a mantener los buenos modales, la apariencia de que el juego de deberes y derechos es el mismo para todos porque, si no lo hace, la base del comercio —el contrato entre iguales— se viene abajo. De ahí que la defensora del lector recuerde a sus jefes que la mujer del César no solo debe ser honrada, sino parecerlo. No en vano la moneda es un ente fiduciario. Y evidentemente y como el Director del periódico reconoce, algo han manejado mal a ese respecto. El ejercicio de la propiedad en sociedades complejas tiene sus límites. E Ignacio Echevarría, a costa de perder, sin duda, un dedo, ha venido a plantearlo. Y los abajo firmantes, Rafael Conte y Ferlosio y Vargas Llosa y Eduardo Mendoza y Javier Marías y Francisco Rico y Jorge Herralde y tantos otros han venido a recordárselo: queremos seguir sintiéndonos libres y no queremos que nadie de los nuestros se vea obligado a poner el dedo en la llaga. Puestas así las cosas, esta historia parece terminar

como las películas norteamericanas que tratan de algún caso de corrupción: las personas pueden fallar (manejar mal el asunto), pero el sistema de libertades funciona (los intelectuales una vez más han puesto al capital en su sitio y la empresa, vía defensora del lector niega la mayor —la censura— pero acepta la menor: la torpe gestión).

El tribuno que no existe ve esta película y se queda pensativo: articula el argumento, analiza a los personajes, releo los diálogos, contextualiza los enunciados, criba los adjetivos e interpreta finalmente que esta historia nada tiene que ver con finales felices: no está contando que haya un capitalismo bueno y un capitalismo malo, sino todo lo contrario: que el desarrollo del capitalismo en esta fase de expansión y acumulación acelerada está provocando, entre otros fenómenos, que las empresas, llevadas por la inevitable lógica de la competencia y la reproducción, necesiten controlar no solo la producción, sino la circulación, la distribución y el consumo, lo que puede dar lugar a episodios de sinergias negativas como es el caso. Sucede que la burguesía, cuya

razón de ser es vender y vender con beneficio, está obligada a acabar con toda excepción ya sea cultural ya sea laboral y si tiene que morderse a sí misma, se muere. Asistimos a una historia empresarial, *PRISA contra PRISA* en este caso, pero vale para cualquier otro, que pone en evidencia que si hubiera conflicto entre beneficio y legitimidad, por mucho que nos desgarrremos las ropas en aras de la cultura, la solución del sistema consiste en hacer del beneficio la única fuente de legitimidad. El tribuno que no existe, mientras llega al ágora, piensa que con estas condiciones objetivas poco espacio parece quedar para el criterio y las libertades individuales del crítico. Poco, muy poco, pero sin duda el suficiente, para que unos pierdan su dignidad y otros la defiendan y mantengan. Y nos recuerda que frente al pesimismo de la razón permanece el *non serviam* de la voluntad. Se trata de organizarla, dice, y acaso alguien le reproche que ese decir último no estaba en la película. ■

http://www.lajiribilla.cu/2004/n190_12/190_21.html



El miedo,

obstáculo en el combate al neoliberalismo

Entrevista con **Alfonso Sastre** Escritor y dramaturgo español

José Steinsleger
México

La fortuna de Alfonso Sastre (Madrid 1926) es la de ser un hombre tan afortunado que dan ganas de abrazarlo como a un árbol al que pedimos fortaleza para seguir. Sastre es la fuerza que toda persona quisiera llevar siempre consigo. Compartir con él una plática, un café, un pensamiento, leer algunos de sus textos, conlleva entender lo que amerita ser entendido.

¿Cómo dar cuenta cabal de quien, a fuerza de morder todas las manzanas del conocimiento, lleva seis décadas y media de escritura, puestas en escena, recitales, combates y manifiestos a favor de todas las victorias que niegan la noción de «causa perdida»?

Sastre no es un soñador. De los 10 a los 13 años vivió el cerco de Madrid y allí, bajo los bombardeos y el hambre golpeando las aldabas de su casa natal, y en las numerosas «visitas» a la cárcel de Carabanchel en los años del franquismo, se convirtió en un peso pesado de la causa antifascista universal.

Con apenas 78 años y apenas 63 libros publicados (más los que vienen en camino), este árbol de todas las España fue contándome algunos tramos de aquella infancia que fue destino, mientras yo traía a la memoria los versos del anónimo japonés: «Ciruelo de mi puerta/ si no volviese yo/ la primavera siempre/ volverá. Tú, florece».

«¿Qué resonancia tiene México en mí? Si pienso en el teatro político y social en los primeros años del franquismo, México fue para mí prueba de que con el teatro se podía hacer algo más que teatro. Recuerdo una obra que se llamaba *Justicia: sociedad anónima*, de Juan Bustillo Oro¹, y de Mauricio Magdaleno², *Emiliano Zapata y Pánuco 137*, drama sobre el petróleo.»

¿Cómo definirías entonces «lo político y social» del teatro?

En primer lugar intentábamos hacer teatro porque nos gustaba el teatro. El encuentro con determinados aspectos de la cultura progresista mundial fue azaroso y tardío. Descubrí a Bertolt Brecht en 1949, de un modo prematuro. De manera autodidáctica había tomado conciencia de la posibilidad de usar el teatro como instrumento contra el franquismo, y las primeras confrontaciones con el régimen se produjeron muy pronto.

¿En tus obras estaba Brecht?

No. La cultura nuestra se formó en el desierto. Terminada la Guerra Civil todo el movimiento cultural de la segunda república quedó roto, abruptamente roto. Los sujetos de la cultura republicana acabaron muertos, en el exilio o en las prisiones. Los niños de la guerra nos formamos en la España franquista, con las escuelas y universidades vaciadas de sus mejores profesores. De Brecht tuve noticias sin conocer sus obras. He leído a Brecht con gusto y críticamente, tenía la idea de hacer *Madre Coraje* en un programa de teatro de agitación social, pero no fui nunca devoto de él.

Pero sí ante el teatro de Sean O'Casey?

Antes de interesarme por el tema nacional de los vascos, que tampoco los conozco muy bien porque son complejos, me cautivó el teatro irlandés. La configuración de aquel teatro con función revolucionaria que se produjo en Dublín me apasionó y descubrí a Yeats, O'Casey y llegué a montar en Madrid *Rosas rojas* para mí, historia de una huelga que terminaba con los obreros con el puño cerrado en alto, etcétera, que para el franquismo resultaba muy fuerte.

¿Existe puente entre el teatro irlandés y el vasco?

He intentado interesar a la gente del teatro vasco por aquel movimiento irlandés y no lo he conseguido, a pesar de que puede ser útil para configurar un teatro nacional vasco.

¿Teatro «nacionalista»?

No. Teatro diferenciado y definido en relación con otros teatros. Aplaudo la existencia de un teatro andaluz, que habla andaluz y refleja problemas propios de Andalucía.

Y se expresa en la lengua.

En efecto, porque el teatro del País Vasco es indefinido, es un teatro como cualquier otro. Hay muy poco teatro en euskera y algunas compañías que son bilingües según las regiones, lo hacen en euskera o en castellano. No ha progresado mucho el proyecto de un teatro vasco propiamente dicho, que sería el hablado en lengua vasca.

¿Por qué hay tanta carga negativa sobre todo lo relacionado con la cultura vasca, a diferencia de la gallega o la catalana?

Quizá por las diferencias más marcadas que con el resto de otras entidades políticas, en la medida en que el idioma es radicalmente distinto. El gallego, el catalán, la castellana son lenguas neolatinas.

Hay todavía debate sobre el origen del vasco y sobre la extensión que tuvo antiguamente, que luego se fue reduciendo y por esto se da esa relación tan especial de los españoles con los vascos, más conflictiva que la que pueden tener con los gallegos o con los catalanes.

¿Es tan misterioso el origen de la lengua vasca?

Sí, es misterioso. He consultado con especialistas y no se sabe con precisión de dónde viene esta lengua arcaica y tan diferente. Hay una lengua vasca que es el batúa («reunido»), lengua unificada de la academia vasca que se emplea en términos oficiales y se escribe con una ortografía determinada, diferente muchas veces de la escritura que se hace en los distintos dialectos vascos, como el guipuzcuano o el navarro.

¿En cuál de ellos hablan los personajes de la literatura vasca?

Según la zona en la que se desarrolla la acción de las novelas. Los dialectos subsisten en ese nivel de lo literario; un ensayo se escribe en lengua unificada.

¿Crees que si la lengua es la expresión de una conciencia nacional esto conduce a la manipulación o al sobredimensionamiento del nacionalismo?

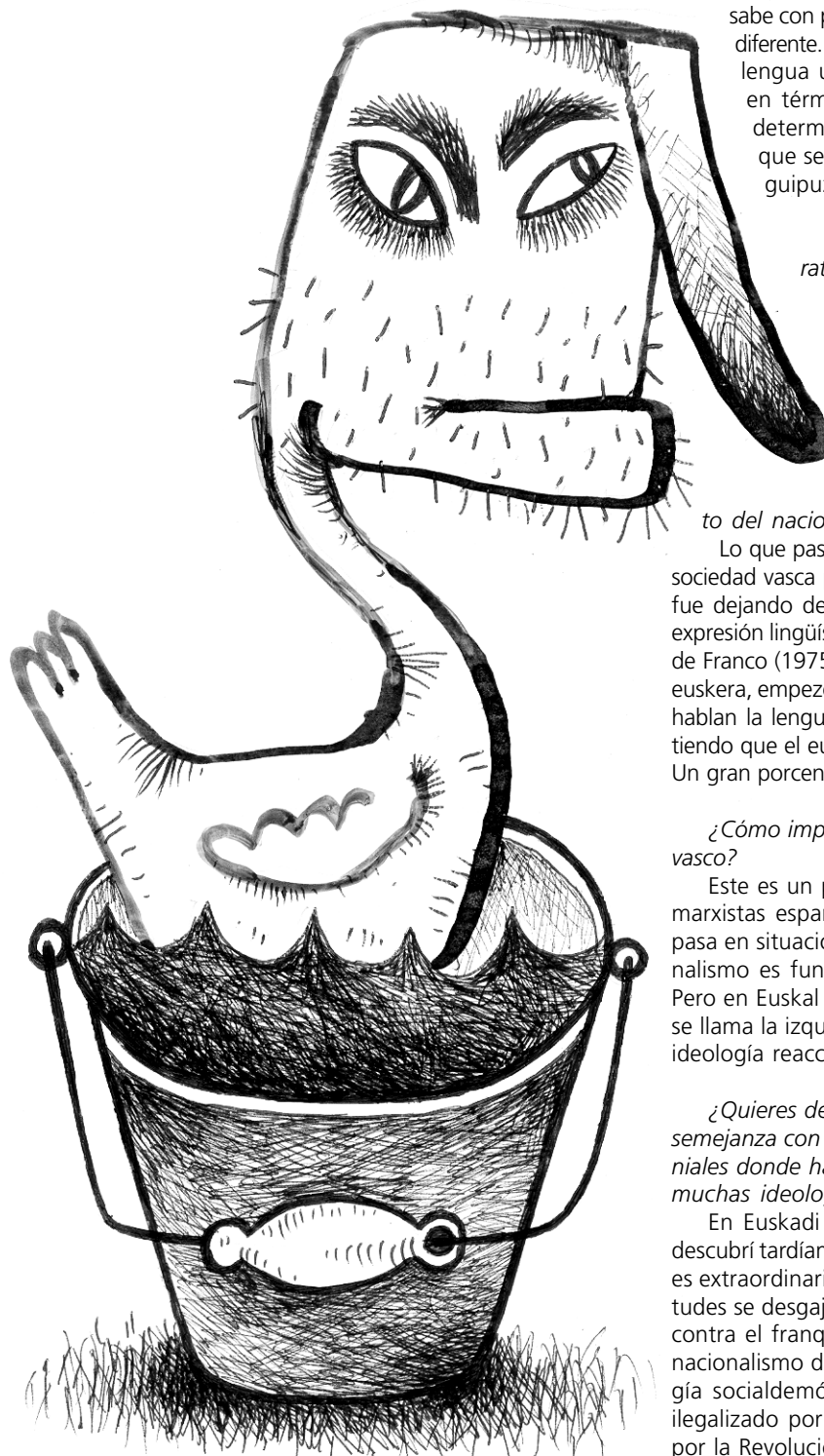
Lo que pasa es que la influencia de la lengua vasca sobre la sociedad vasca puede reducirnos en la medida en que la lengua fue dejando de ser hablada en las ciudades y reducida a una expresión lingüística de los ambientes rurales. Luego de la muerte de Franco (1975), al recuperarse la posibilidad de trabajar con el euskera, empezó a escribirse en euskera en todas las escuelas que hablan la lengua vasca. Desconozco las últimas cifras, pero entiendo que el euskera no lo habla más del 30% de la población. Un gran porcentaje de vascos no lo habla.

¿Cómo impacta tal contexto lingüístico en el nacionalismo vasco?

Este es un problema que muchas veces ha apartado a los marxistas españoles de la posibilidad de comprender lo que pasa en situaciones como la vasca. Tradicionalmente, el nacionalismo es funcional a ideologías y posiciones reaccionarias. Pero en Euskal Herria (País Vasco) tiene que producirse lo que se llama la izquierda para que el nacionalismo deje de ser una ideología reaccionaria y haya un nacionalismo progresista.

¿Quieres decir que la situación de Euskal Herria tiene más semejanza con la dinámica o dialéctica de los países semicoloniales donde hay un nacionalismo antimperialista que agrupa muchas ideologías?

En Euskadi hubo un proceso que yo, por ser madrileño, descubrí tardíamente. Descubrí que el Partido Nacionalista Vasco es extraordinariamente reaccionario. Por esto desde sus juventudes se desgajó una facción que al decidir el combate frontal contra el franquismo por medios armados, la ETA, surgió un nacionalismo de izquierda. Hay también un Partido de ideología socialdemócrata y luego Batasuna, Partido que ha sido ilegalizado por sus orígenes de izquierda, con gran simpatía por la Revolución cubana.



España y transición democrática. Entiendo que la expresión «transición democrática» no te dice mucho.

En mí no se produjo lo que en muchas personas de mi edad. La muerte de Franco fue esperanza para muchos, y años después, desaliento. La transición empezó mal: la impresentable Constitución de 1978. Yo fui militante comunista y nosotros postulábamos entonces una ruptura democrática ante las posiciones moderadas que decían «no, el proceso tiene que hacerse a través de una reforma prudente», y se esgrimía el fantasma de la Guerra Civil. Nuestro partido era republicano. Sin embargo, se aceptó la bandera monárquica y toda la acumulación de heroísmo en los años de lucha contra la dictadura fue puesta al servicio de la corona. Lo que se produjo fue una entrega. Yo nunca tuve esperanza en la transición y por esto no siento desaliento ahora.

¿Por eso fuiste a vivir al País Vasco?

Una de las razones que me atrajeron a vivir allá es que hubo ese espíritu colectivo de no a la reforma. Hay un libro de un historiador vasco, *El no vasco a la reforma*, que indica de qué modo se mantuvo en el País Vasco la idea de que era necesaria una ruptura democrática.

Alfonso, ¿qué es España?

No sé. Llamamos España a la centralización del poder político y con una mirada abiertamente despreciativa hacia el resto de las culturas peninsulares. Valladolid, Madrid, etcétera, concentran el poder político en la meseta, digamos, y se mira la periferia en términos de ignorancia. Mirando a Italia, la noción política de «España» es un fracaso.

¿Por qué Italia?

Porque Italia era una serie de repúblicas con una autonomía política mayor que las regiones o las naciones o nacionalidades españolas. Sin embargo, Italia existe ahora y es inequívoca la existencia de una nación que se llama Italia. Las regiones propiamente dichas son lo que eran las antiguas repúblicas de Venecia, Nápoles, mientras en España no se ha producido una aglutinación en términos acrisolados que puedan merecer el nombre de «nación española». En muchos lugares de España se dice «Estado español». Mucha gente no usa la palabra España porque la remite a términos propios de la mística centralista. España es lo que piensan los madrileños. La nación española es un Estado.

Pensamiento fuerte vs. pensamiento débil. Te llevo a otra dimensión: uno de tus últimos libros se llama Manifiesto contra el pensamiento débil.

El pensamiento fuerte no es más que el aviso de que no debemos caer en el escepticismo de que al hacer la autocritica de lo que fue el dogmatismo del pensamiento socialista, se caiga en lo opuesto: la negación del socialismo. Entiendo por pensamiento fuerte la reanimación del pensamiento crítico, consustancial al marxismo. Hay un temor del pensamiento fuerte como si este nos condujera fatalmente a la reconstrucción del pensamiento dogmático. Realmente creo que se trata de nociones a las que debemos enfrentarnos. La oposición al pensamiento único del neoliberalismo no puede hacerse mediante un pensamiento agotado, débil, temeroso.

¿Qué propones?

Siempre, el gran misterio es desde dónde cada uno tiene su propia lectura, y por eso estamos aquí, en encuentros como

En Defensa de la Humanidad. Lo que vivimos en muchos aspectos del pensar es desconcertante. De todos modos hay que insistir en un modo tozudo, estando avisados de no caer en los errores en los que cayó la izquierda históricamente. No por esto caeremos en la tentación de retirarnos a una zona donde el escepticismo acabaría apoderándose de nosotros. Es un reto. Reuniones como las de México, Oviedo y ahora Caracas apuntan a lo mejor de los intelectuales de izquierda. Los tres grandes troncos de la cultura son la filosofía, la ciencia y la poesía. Hay que reagruparlos.

¿Hay proyecto histórico para la humanidad?

Cuando se habla de un nuevo proyecto histórico, hay que recoger el mensaje libertario. El pensamiento libertario no se ha quemado en el poder, ya que nunca lo ha tenido. En *Imaginación, retórica y utopía* hago un resumen amplio de las tentativas revolucionarias desde el siglo XIX y esbozo algunos apuntes acerca de por dónde podría ir un pensamiento nuevo que recoja el mensaje necesario de la Revolución.

¿Y la violencia cómo se inserta en ese nuevo proyecto histórico?

En un librito publicado en Cuba hago una crítica de la hipócrita actitud de algunos intelectuales de estar contra toda violencia «venga de donde venga». No todas las violencias son iguales y es muy diferente, radicalmente diferente, la violencia de los pobres que la de los ricos. Tan sencillo como esto.

Pienso en pensamiento fuerte y pienso en el toro: España. ¿España es el toro?

España es el toro. Uno de mis dramas se llama *La cornada*, obra contra la fiesta de toros. Pese a esto, no soy un apasionado antitaurino. Autores como José Bergamín (1895-1983), quien fue extraordinariamente progresista, uno de nuestros intelectuales más leales a la causa democrática, era muy taurino y conocedor de la fiesta de toros. A veces discutía con él y cuando publiqué *La cornada* escribí como tres artículos elogiosos sobre mi libro, aunque manteniendo su punto de vista favorable a la fiesta taurina.

¿En España ir contra la fiesta de toros no equivale a ir en México contra la Virgen de Guadalupe?

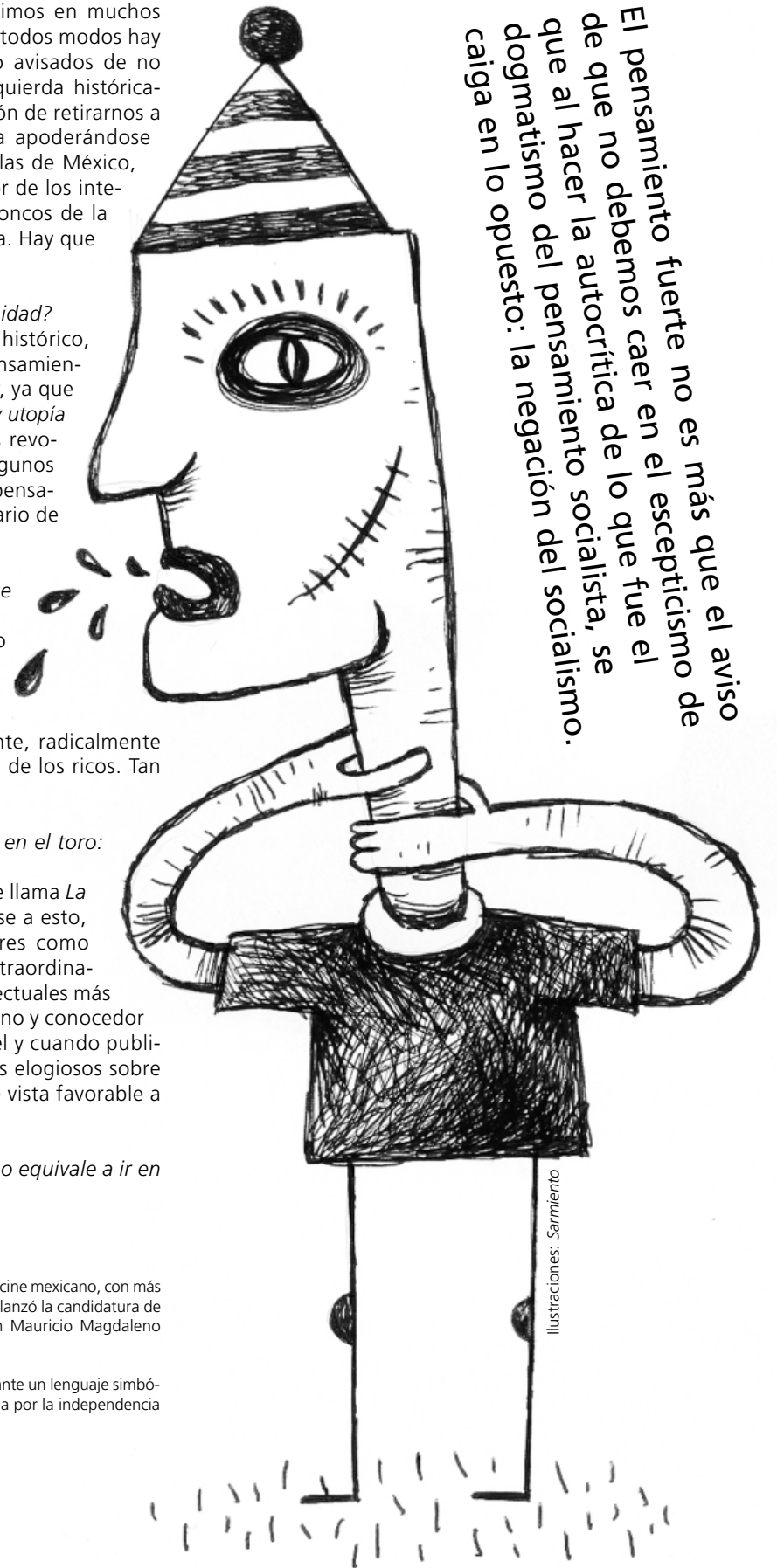
Tantito menos. ▀

Notas:

1, 2- Juan Bustillo Oro (1904-89). Director emblemático del cine mexicano, con más de 60 películas. Formó parte del movimiento que en 1929 lanzó la candidatura de José Vasconcelos a la Presidencia de la República. Con Mauricio Magdaleno (1906-86) fundó en 1932 el grupo Teatro de Ahora.

3- Sean O'Casey (1880-1964). Dramaturgo irlandés. Mediante un lenguaje simbólico y la recreación de motivos folclóricos, describió la lucha por la independencia de su país, en la cual participó y fue perseguido.

http://www.lajiribilla.cu/2005/n192_01/192_06.html



El pensamiento fuerte no es más que el aviso de que no debemos caer en el escepticismo de que al hacer la autocritica de lo que fue el dogmatismo del pensamiento socialista, se caiga en lo opuesto: la negación del socialismo.

Ilustraciones: Sarmiento



Susannah Nesmith
& Jonnelle Martes
The Miami Herald

MUERTE DE SEGUNDA MANO

La policía de Sweetwater vende pistolas viejas para poder comprar nuevas armas

El Departamento de Policía de Sweetwater ha descubierto una forma de conseguir pistolas nuevas para sus 23 policías: vender las viejas.

El jefe de la Policía, Robert Fulgueira, acaba de recibir la aprobación de la comisión para vender unas 20 pistolas que habían sido confiscadas o entregadas voluntariamente en los últimos 10 años; armas que otras agencias hubieran destruido. El Departamento también está tratando de cambiar otras 45 armas de la policía.

Fulgueira hizo el negocio con Lou's Police and Security Equipment. La tienda de Hialeah es la más importante de las tiendas de armas de la Florida en términos del número de armas de fuego vendidas que luego fueron utilizadas en delitos, según un estudio nacional. El hecho no significa que la tienda haya violado ninguna ley.

«Somos una ciudad pobre y no tengo presupuesto para gastarme \$7 000 u \$8 000 en armas», indicó Fulgueira. «¿Por qué voy a pagar dinero para destruir estas armas cuando puedo venderlas, ganar algún dinero y usarlo para equipar a mis hombres?»

Los críticos alegan que indirectamente pudieran estar poniendo armas en manos de delincuentes.

«Comprendemos las presiones de presupuesto que tiene un Departamento de Policía pequeño», manifestó Peter Hamm, de la Brady Campaign, un grupo de activistas del control de armas radicado en Washington D.C. «Pero no creemos que los departamentos de Policía deban estar en el negocio de vender armas de fuego, inclusive a un comerciante con licencia, porque los vendedores de armas licenciados son el inicio del proceso de poner armas en las manos de criminales».

Muchos departamentos, desde la Patrulla de Caminos de la Florida hasta la ciudad de Miami, cambian sus viejas armas cuando compran nuevas. Pero la mayoría destruye las armas que ha confiscado.

El Herald solo pudo encontrar otro departamento en Miami-Dade que ha vendido armas recientemente.

El jefe de Policía de South Miami, Orlando Martínez de Castro, fue el que le dio la idea a Fulgueira. «Siempre que hay armas en circulación hay leyes que permiten chequear los antecedentes. Siempre que vayan correctamente a través del sistema, ¿dónde está la violación de la ley?» ▀

http://www.lajiribilla.cu/2005/n193_01/elgranzoo.html



« Me acuerdo de que era el último acto de *Fausto*, en *La noche de Walpurgis*. El espectáculo me pareció formidable, porque combinaba los elementos que

más me gustaban: el deporte, la danza y, sobre todo, la música». Así recuerda Fernando Alonso la primera función de las alumnas del maestro ruso Yavorsky, en la Sociedad Pro-Arte Musical (SPAM). También reconoce su entusiasmo y el de sus amigos por las atractivas muchachas de la institución. Musculito, como le decían por su afición al deporte, merodeaba siempre por aquellos alrededores. En 1935 se presenta en el Teatro Auditorium una versión de *Coppelia*. Su hermano Alberto asumía a Franz y una joven en la que ya había puesto sus ojos, Alicia Martínez, a Swanilda. No importaron sus 20 años ni el futuro que le abrían los estudios comerciales recién finalizados en EE.UU. Después de esa noche, su decisión era irreversible: sería bailarín. Alicia tomaría el apellido de Fernando al convertirse en su esposa en 1937, Alberto se consagró como gran coreógrafo, Fernando iniciaría una carrera que apenas conoce el descenso y, gracias a su metodología y a la unión de estos tres talentos, se puede hablar de una Escuela Cubana de Ballet.

Le decían El Príncipe por su elegancia al bailar. A sus 90, Fernando Alonso conserva esa prestancia que sobrepasó sus dones de bailarín y se desliza en los gestos, y en el tono firme y persuasivo de esta breve conversación con uno de los pilares en la instauración y el esplendor del ballet en el continente americano.

¿Qué vivencias conserva de sus presentaciones en Broadway? ¿Cuán útiles le fueron para su posterior desarrollo profesional?

Esa fue una etapa muy intensa. Estábamos trabajando con verdaderos profesionales del teatro. El director de escena sabía de música y dirigía teniendo en cuenta la partitura. Se alcanzaba un ritmo estupendo. Acerca de la utilización del tiempo escénico aprendimos que esas horas no se pierden porque valen dinero. Por otra parte, nos permitía, ya comenzadas las actuaciones, tomar clases con diferentes maestros y practicar, relacionarnos con figuras del arte escénico, verlos trabajar. Todo el día dando clases con Alexandra Fedorova, Anatoli Oboukov, Pier Vladimirov. En esos espectáculos de Broadway coincidimos un grupo de colegas que luego trabajamos en el American Ballet Theatre (ABT), entrañables compañeros por varios años.»

Sin duda, esta etapa representó la más rica en cuanto a aprendizaje, retos, experiencias. Hizo giras por todo el país con el Mordkin Ballet, la semilla del American Ballet Theatre (ABT). Bailó tap en Broadway, se apropió de aquella disciplina «casi castrense» —en opinión suya—, de las comedias musicales, que mucho le valiera a él como bailarín y para inculcarla luego como maestro. Aquí coincidió con muchas de las figuras que serían sus compañeros en el ABT. Divide su tiempo entre los shows de Broadway y las clases de técnica en la School of American Ballet con profesores provenientes de los ballets de Diaghilev. Integra el American Ballet Caravan y desde su segunda temporada el American Ballet Theatre, hecho que los convierte a él y a Alicia en fundadores prácticamente del ballet en el continente. La década del 40 lo mantiene durante ocho años en la compañía. Conoció a los grandes de la coreografía: George Balanchine, Mijail Fokine, Jerome Robbins, Agnes de Mille, Anthony Tudor, Frederick Ashton.

¿Qué características de su personalidad, de sus relaciones humanas o de su formación artística le hicieron posible aunar tantas voluntades diversas para fundar y mantener durante décadas el hoy Ballet Nacional de Cuba?

Creo que el sentido de disciplina que heredé de la escuela jesuita

Fernando Alonso nueve décadas de fundación y virtuosismo



donde estudié en Alabama me ha ayudado mucho. En todas las compañías que estuve la disciplina era férrea, la de la comedia musical era casi castrense. Como fui gimnasta, los entrenamientos de natación, gimnástica, fútbol americano le daban un orden a mi vida. Además escuchaba lo que me decían para contar con varias fuentes de opinión. El observar, el estudiar psicológicamente las diferentes personalidades que trabajaban conmigo, mi autoexigencia y el tener mucho amor por el arte —algo que me ayudaba a recopilar paciencia— me han servido. He tenido suficiente aplomo para siempre contar hasta diez antes de actuar, porque cuando uno está excitado no actúa bien. Es preciso calmarse para poder analizar fríamente y tomar el camino adecuado.»

Con la ruptura del matrimonio de Alicia y Fernando —«fue casi un problema nacional», asegura el maestro— él dejó de dirigir la compañía y aceptó, con total humildad, encabezar el Ballet de Camagüey, a unos 500 km de la capital. Se trata de una provincia eminentemente ganadera en la que tuvo asiento desde los tiempos coloniales una burguesía poderosa y con algunos sectores refinados. Hasta Ignacio Agramonte, el patriota luchador por la independencia de España, era un hombre culto, con estudios en Europa, de sensibilidad musical y literaria. Camagüey se identifica como Ciudad de los Tinajones por unos recipientes típicos en que se conservaba el agua en tiempos de la colonia y que todavía se pueden encontrar en los patios centrales de las añejas casonas. En la ciudad capital de esta región se constituyó la cuarta universidad del país, la primera fundada después de 1959.

En Camagüey existían antecedentes de un movimiento de ballet que tuvo como figura central a la abnegada profesora Vicentina de la Torre, también alumna de Fernando. Ya en los 60 y desde su puesto de Director general del BNC, el maestro enviaba a varios de sus bailarines a aquella provincia. Su propia hija Laura, Aurora Bosch, Silvia Marichal y Joaquín Banegas, entre otros, pasaban temporadas en el Ballet de Camagüey para adquirir experiencias. La vitalidad, la organización y la paciente inteligencia de Fernando le valieron de mucho a la hora de emprender esta nueva etapa. Con el apoyo gubernamental, construyó locales apropiados; creó un staff de maquillistas, masajistas, peluqueras; se agenció de talleres de zapatillas, vestuario y decorados; propició el desarrollo de un cuerpo de coreógrafos que se inscribe entre lo más renovador del arte danzario nacional. Los nombres de Lam, Chávez, Lázaro Martínez resultan ya indispensables. Otro caso interesante fue el de Jorge Lefevre, destacado coreógrafo cubano de vasta experiencia en el Ballet de Wallonie, en Bélgica, y luego con el Ballet del Siglo XX. El respeto por la obra anterior de Fernando permitió que las autoridades camagüeyanas entregaran al ballet local una hermosa quinta en las afueras de la ciudad en la que con abnegación y austeridad se desarrolló la compañía desde el punto de vista artístico y también desde el logístico o material. En los años 80, participan en varios festivales y realizan importantes giras por el extranjero. Más difícil se les hacía entonces bailar en algún escenario de La Habana.

En los 90, Fernando recibe una invitación para dirigir la Compañía Nacional de Danza en México. Allí permaneció por tres años transmitiendo sus experiencias y cosechando amigos, otra de las virtudes del pedagogo. Luego asumió la dirección de la compañía de Monterrey con igual éxito y la Facultad de Danza Clásica de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nueva León, donde le otorgaron el título de Doctor Honoris Causa en 1996 y el Premio de las Artes en 1999. En Cuba se le entrega el Premio Nacional de la Danza 2001. ▀

http://www.lajiribilla.cu/2004/n190_12/190_22.html

90
aÑOs más
para seguir
entregÁndoseLos
a mi Patria
y al ballet

Fernando Alonso
Cuba

Estimados compañeros:
Verdaderamente me siento abrumado. Tomar conciencia de lo que representan 90 años de vida es un proceso nada fácil, pero cuando uno se siente apoyado por tanta gente, la carga se hace más llevadera. Cuando he repasado mi vida en una película y he visto tanta obra y tanta gente sin las cuales no hubiera podido haber llegado hasta hoy, serían necesarias muchas galas para recordar solo a la mitad de ellos.

La gente, los amigos que confiaron en nosotros en los tiempos difíciles, en los que soñar era un sueño; los alumnos que se nos dieron sin reservas para nuestros experimentos de crear algo nuevo en el ballet; Alberto, que supo llevar a la coreografía nuestra sensualidad y nuestro ritmo para hacerlos internacionales; Alicia, que expresó toda esa dinámica criolla sin perder el clasicismo, para crear pautas universales en este arte de siglos. Pero por sobre todo esfuerzo individual, a quien más agradezco es, justamente, a nuestro pueblo cubano, que se expuso a la muerte para desagraviarnos en el *stadium* de la Universidad, que llenó los teatros y las plazas para vernos actuar, a quien le enseñamos que la danza cubana podía expresarse —además de la rumba y el cha cha chá— a través de cisnes, willis y sílfides, y que nos entregó también a sus hijos para convertirlos en bailarines admirados en el mundo entero.

Una noche nos visitó el Comandante para ofrecernos lo que necesitaríamos para realizar nuestro proyecto, pidiendo solo a cambio garantizar que fuera una buena compañía. Comandante: ¡aquí tiene una de las mejores compañías del mundo, una de las mejores escuelas del mundo, para el mejor pueblo del mundo!

Agradezco profundamente a todas las instituciones que me han brindado su cariño en Camagüey y aquí, por llegar a mis primeros 90 años. Desearía que la Naturaleza me otorgara, al menos, otros pocos 90 años más para seguir entregándoselos a mi Patria y al ballet.

Muchas gracias. ■

Palabras de agradecimiento al Homenaje del Ballet Nacional de Cuba. Gran Teatro de La Habana, 26 de diciembre de 2004.

http://www.lajiribilla.cu/2005/n191_01/191_18.html

Ilustración: Darien



¿Pudieron evitarse los muertos del tsunami?

Michel Collon
EE.UU.

tsunami?



Sí, dicen los científicos. ¿Cómo? Colocando, como ellos habían solicitado, dos tsunámetros (unas boyas dotadas de sismógrafos) para medir el impacto de estos terremotos. Los riesgos del Océano Índico eran conocidos. ¿Complicado? No. Desde hace 50 años, los EE.UU. tienen instalados seis tsunámetros para proteger sus costas. ¿Caro? \$250 000 la unidad. Es lo que cuesta la maquinaria de guerra del Pentágono cada segundo (\$1 500 millones diarios).

¿Demasiado caro, pese a todo? Sí. Los científicos no habían obtenido los créditos. ¿Cuánto vale una vida humana en nuestro sistema?

Eso no es todo. Parece ser que hubiera podido avisarse a las autoridades de Asia. En efecto, los científicos que trabajan para la National Oceanic & Atmospheric Administration de los EE.UU. sí que avisaron con bastante antelación a la base militar USA de Diego García, que no ha sufrido daños. Pero parece que no han descolgado el teléfono para avisar a los gobiernos de Asia, según las acusaciones de dos estadounidenses*. Al parecer habrían enviado tan solo un e-mail a Indonesia, sin ocuparse de más.

De haberlas avisado, las víctimas hubieran podido retirarse hacia el interior o situarse en algún lugar elevado: la diferencia entre la vida y el desastre eran 10 ó 15 metros. ¿Cómo explicar este desprecio por las vidas del Tercer Mundo y de simples turistas?

Por supuesto, los gobiernos locales y los gobiernos de los países ricos también pueden ser señalados por no haber financiado esos tsunámetros. Y no es la primera vez que se instala una industria turística en una zona de riesgo.

En estos momentos trágicos, ¿qué va a hacer el hombre más poderoso del mundo? Bush ha arrojado una limosna de 15 millones de dólares (después de escrito el artículo se supo que Bush aumentó sustancialmente ese monto). Es decir, la milésima parte de lo que ha gastado contra el pueblo iraquí.

Claro está que la guerra da grandes beneficios a las multinacionales; la guerra le permite intimidar y mantener su dominio del mundo...

Este desastre nos invita a la reflexión:

1. Sí, las catástrofes son naturales, pero la mayor parte de sus consecuencias podrían evitarse o aminorarse. Es cuestión de prioridad en los gastos...
2. Una sociedad en la que la ciencia y la tecnología están tan desarrolladas y no sirven, ¿no es acaso una sociedad absurda?
3. ¿A qué hay que dedicar los miles de millones? ¿a hacer la guerra o a salvar vidas?
4. ¿El saber puede seguir siendo monopolizado por los países ricos? Porque los expertos y los conocimientos necesarios existían, pero en el lugar inadecuado; ya que los cerebros se compran y monopolizan como vulgares mercancías...
5. Otro mundo no es solo posible, sino indispensable. El mundo que sustituirá las dictaduras del máximo beneficio de las multinacionales por la cooperación y la solidaridad entre los pueblos. ▀

*Sara Flounders y Dustin Langley.

http://www.lajiribilla.cu/2005/n194_01/laopinion.html

Jefe de Redacción:

Nirma Acosta

Diseño:

Eduardo Sarmiento

Darien Sánchez

Ilustraciones:

Camaleón



Realización:

Isel Barroso

Webmasters:

René Hernández

Janios Menéndez

Corrección:

Odalys Borrell

Grechel Calzadilla

Consejo de Redacción:

Manuel H. Lagarde

Julio C. Guancho

Rogelio Riverón

Bladimir Zamora

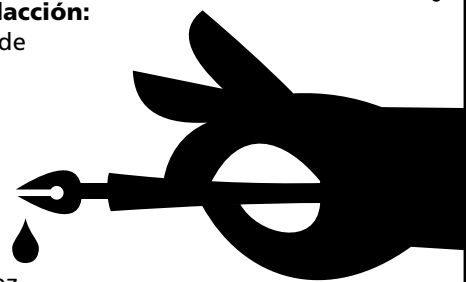
Omar Valiño

Joel del Río

Daniel García

Ernesto Sierra

Jorge Ángel Pérez



Instituto Cubano del Libro, Palacio del Segundo Cabo
O'Reilly #4 esq. Tacón, La Habana Vieja.

☎ 862 8091 ✉ jiribilla@cubarte.cult.cu Precio: \$1.00

www.lajiribilla.cubaweb.cu www.lajiribilla.cu

Impreso en los talleres del Combinado Poligráfico Granma