

El tinglado de los premios

1 Por veces que se hayan señalado, cuesta hacerse cargo de las características tan particulares que en España reúne el tinglado de los premios literarios. La situación podría ser tachada displicentemente de «pintoresca» si no tuviera consecuencias perversas no solo sobre el «mapa» general de la literatura en lengua española, sino también, y más gravemente, sobre sus mecanismos de renovación y de saneamiento.

Se trata de una cuestión ardua, merecedora de un tratamiento pormenorizado que más temprano que tarde convendría emprender. Para lo que aquí importa, el dato principal lo constituye el hecho de que, a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de los países civilizados, en España son las propias editoriales las que, de año en año, conceden los más celebrados premios literarios a textos hasta ese momento inéditos, en cuya promoción las editoriales mismas tienen un evidente interés.

Por decirlo pronto y claro: los más sonados premios que se conceden en España a las novedades literarias del año son premios comerciales, o sea, premios sobre los que, de entrada (pero también, por desgracia, de salida), recae la sospecha de quedar expuestos a manipulaciones destinadas a arrancarles una rentabilidad comercial.

Continúa en la página 10



Ignacio Echavarría
España

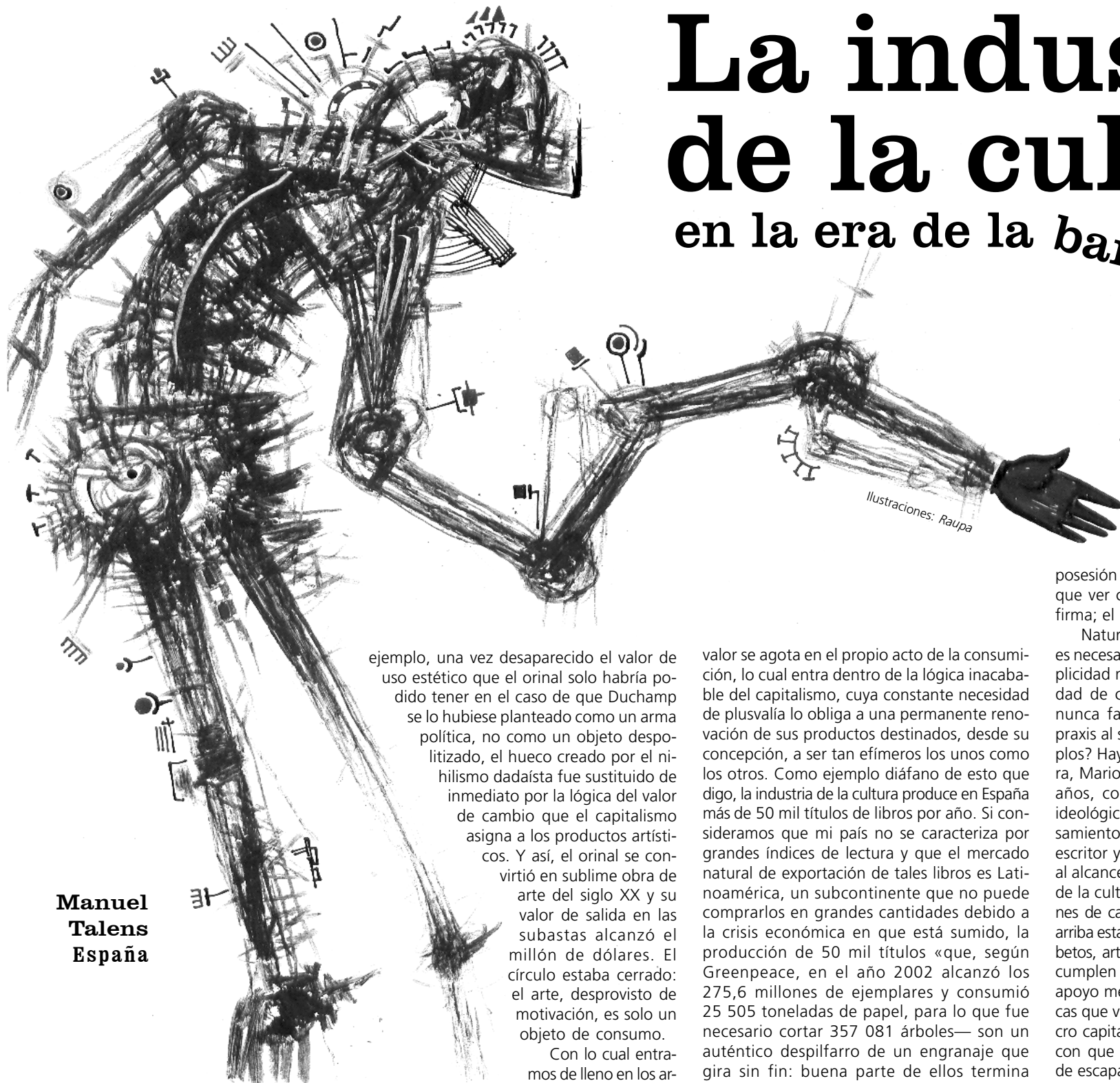
Ilustración: Sarmiento

PÁGINA
04 SARAMAGO
EN CUBA

PÁGINA
06 entrevista con
Liuba María Hevia

PÁGINA
14 La memoria y
los Césares

La industria de la cultura en la era de la banalización



Manuel Talens España

ejemplo, una vez desaparecido el valor de uso estético que el orinal solo habría podido tener en el caso de que Duchamp se lo hubiese planteado como un arma política, no como un objeto despolitizado, el hueco creado por el nihilismo dadaísta fue sustituido de inmediato por la lógica del valor de cambio que el capitalismo asigna a los productos artísticos. Y así, el orinal se convirtió en sublime obra de arte del siglo XX y su valor de salida en las subastas alcanzó el millón de dólares. El círculo estaba cerrado: el arte, desprovisto de motivación, es solo un objeto de consumo.

Con lo cual entramos de lleno en los argumentos que quiero

desarrollar, es decir, que el destino del arte apolítico —el denominado arte por el arte, la belleza pura «en terreno de nadie»— consiste en dejarse domesticar por esa gran máquina trituradora, homogeneizadora y de producción teledirigida de sentido que es el capital.

No es ninguna casualidad si el arte en el mundo globalizado actual se caracteriza mayoritariamente por su banalización, puesto que está en manos, también mayoritariamente, de la denominada industria de la cultura —y recalco aquí la palabra industria—, que ejerce un «control absoluto de todo el proceso de producción artística», desde el «material de soporte» de cualquier obra hasta los medios de comunicación en que esta será valorada, pasando por la elección del artista, que verá otorgar el «privilegio» de pertenecer a tal o cual sello, y por la censura previa de todo discurso que ponga en entredicho el carácter de mercancía del producto final, que es, como acabo de señalar, un objeto de consumo, comercializable y vendible al mismo título que una silla, un perfume o una lavadora. En tales condiciones de castración política o revolucionaria de la obra artística, el arte pasa a ser puro entretenimiento, objeto pasivo, transmisor de ideología capitalista destinada a perpetuar un estado de cosas en el que lo fundamental es la plusvalía que se obtiene de su intercambio, sin otro objetivo que la propia plusvalía.

El corolario de esta banalización del arte es una ausencia de cualquier deseo de trascender. Al haber perdido su carácter revulsivo para convertirse en objeto de consumo, su

valor se agota en el propio acto de la consumición, lo cual entra dentro de la lógica inacabable del capitalismo, cuya constante necesidad de plusvalía lo obliga a una permanente renovación de sus productos destinados, desde su concepción, a ser tan efímeros los unos como los otros. Como ejemplo diáfano de esto que digo, la industria de la cultura produce en España más de 50 mil títulos de libros por año. Si consideramos que mi país no se caracteriza por grandes índices de lectura y que el mercado natural de exportación de tales libros es Latinoamérica, un subcontinente que no puede comprarlos en grandes cantidades debido a la crisis económica en que está sumido, la producción de 50 mil títulos «que, según Greenpeace, en el año 2002 alcanzó los 275,6 millones de ejemplares y consumió 25 505 toneladas de papel, para lo que fue necesario cortar 357 081 árboles— son un auténtico despilfarro de un engranaje que gira sin fin: buena parte de ellos termina como papel picado.

Pero la cosa no se detiene en el despilfarro, pues la industria de la cultura ha aprendido la lección de la sociedad basada en el consumo y sabe que, en nuestra época posmoderna, para vender algo hace falta darle una imagen. Razones históricas diversas hacen que el arte siga teniendo entre nosotros un aura de rebeldía y, por ello, la industria de la cultura no solo ha adoptado esa aura de rebeldía para sus productos, sino que, al darse cuenta de que ayuda a vender, la provoca, la inventa como valor añadido, como valor de marca. Así, el orinal de Duchamp ya nunca más será un orinal, sino un Duchamp. Un lienzo torpemente ensuciado por Tàpies no será un trapo sucio, sino un Tàpies, y así sucesivamente.

El aura se consigue a través de campañas publicitarias encubiertas bajo la forma de los propios medios de comunicación, es decir, a través del simulacro. Si en la Modernidad surgida del Renacimiento lo que el arte buscaba era la representación del mundo tal como supuestamente era, en la actual Posmodernidad lo que busca la industria de la cultura —que hoy se ha arrogado la voz por la que habla el arte— es la simulación del mundo tal como el capitalismo desea que los demás lo perciban, y ello con el fin de crear una ilusión de verdad acorde con los objetivos de la plusvalía, que son el común denominador de la industria de la cultura. El simulacro, pues, consiste en la falsa e intencionada representación del mundo desde la autoconciencia de su falsedad. La Modernidad representaba lo que suponía verdadero (incluso si no lo era); la Posmodernidad simula que representa lo que supone verdadero,

algo que, evidentemente, no supone. Se trata, por lo tanto, de una doble mentira. En el primer caso, la sensibilidad creadora patente en la obra moderna estimulaba su posesión: el objetivo era el goce estético; en el segundo, la posesión de la obra posmoderna no tiene nada que ver con la obra en sí misma, sino con la firma; el objetivo es el goce económico.

Naturalmente, para que todo esto suceda es necesaria la complicidad del artista. Sin complicidad no existe el simulacro. Pero la capacidad de corrupción del capital es inmensa y nunca faltan artistas dispuestos a poner su praxis al servicio del orden dominante. ¿Ejemplos? Hay muchos. En el terreno de la literatura, Mario Vargas Llosa se encarga desde hace años, con su magnífica prosa, de justificar ideológicamente en el mundo hispano el pensamiento único. Claro está, Vargas es un gran escritor y no todos los posibles lectores están al alcance de su discurso, pero eso la industria de la cultura lo suple con diferentes gradaciones de calidad: en la escala del más al menos, arriba estaría Vargas y, abajo, para los semianalfabetos, artistas del pelaje de Zoe Valdés. Ambos cumplen la misma función y reciben el mismo apoyo mediático, pues una de las características que vincula a estos practicantes del simulacro capitalista es la insistente «machaconería» con que los medios convencionales les sirven de escaparate.

En el terreno de la música popular pasa igual: tanto el jazz, como el rock o el rap, que hoy difunde la industria de la cultura, son productos de consumo sin mordiente revolucionaria. Wynton Marsalis o Norah Jones están tan lejos de Charlie Parker o Miles Davis como Mario Vargas Llosa puede estarlo de Gabriel García Márquez. Y lo curioso es que estos «artistas» suelen presentarse a sí mismos como paladines del Bien. En el último artículo de Vargas Llosa, aparecido hace unos días en la prensa y titulado «Voluntad de morir», las palabras progreso, justicia, libertad y democracia aparecen ya de entrada en el primer párrafo como objetivo ético del autor. Otro ejemplo: no sé si ustedes conocen a un cantante español llamado Alejandro Sanz, que vive en Miami y que ahora presume de implicación política porque en su último disco ataca a Cuba. Lo curioso es que también ha atacado a Venezuela: cuando los empresarios venezolanos organizaron —y después perdieron— el referéndum contra Chávez, Sanz afirmó que si a él le pidiesen que dejase de cantar por el mismo método, lo haría, porque en la vida hay que ser honrado. Dicho y hecho, de inmediato se montó una campaña internacional de firmas por Internet para pedirle que se fuera al carajo, pero no lo hizo.

Frente a un estado de cosas como esta, con una industria de la cultura que controla todo el proceso de producción, el artista que desea crear un arte revolucionario lo tiene difícil, pero eso no quiere decir que no deba intentarlo. Dado que este foro se plantea como una denuncia de los instrumentos neoliberales de dominación y nos pone a los participantes ante el reto

En su texto *Sobre ciencia moderna y posmoderna*, el filósofo y profesor español Quintín Racionero cuenta cómo el pintor Marcel Duchamp, que durante su etapa dadaísta produjo objetos de uso común desligados de su contexto inicial —el ejemplo más célebre de estos es el orinal de porcelana—, se quejó cuatro décadas después, ya en los 60, de que los neodadaístas del *pop art* elogiasen la belleza estética de tales objetos. «Les arrojé un orinal a la cara, como un desafío», dijo amargamente Duchamp, «y ahora lo admiran e imitan».

Con independencia de que la supuesta intención revolucionaria con la que había concebido el orinal suene a falso en estas palabras de Duchamp, puesto que no lo arrojó a la cara de nadie, sino que lo colgó en un museo, que es el lugar sacrosanto de la corrección política en el arte, esta anécdota enlaza a la perfección con el razonamiento de Umberto Eco en sus *Apostillas a El nombre de la rosa*, a saber, que las vanguardias, al pretender la ruptura con todos los códigos artísticos de legitimación y plantearse a sí mismas como alternativas al arte heredado del ayer, pero sin someterse a otro criterio que al de la propia producción artística, fracasaron de forma estrepitosa. El error que cometieron, sigue Racionero, citando para ello a Nietzsche, es que toda pretensión de autarquía implica un ejercicio de nihilismo y el nihilismo es, por encima de todo, un hueco que se deja libre para que en él se inserten fuerzas incontrolables. En este

de ofrecer alternativas, quiero destacar aquí el ejemplo de dos amigos míos, el uno pintor y realizador de cine y el otro músico de jazz.

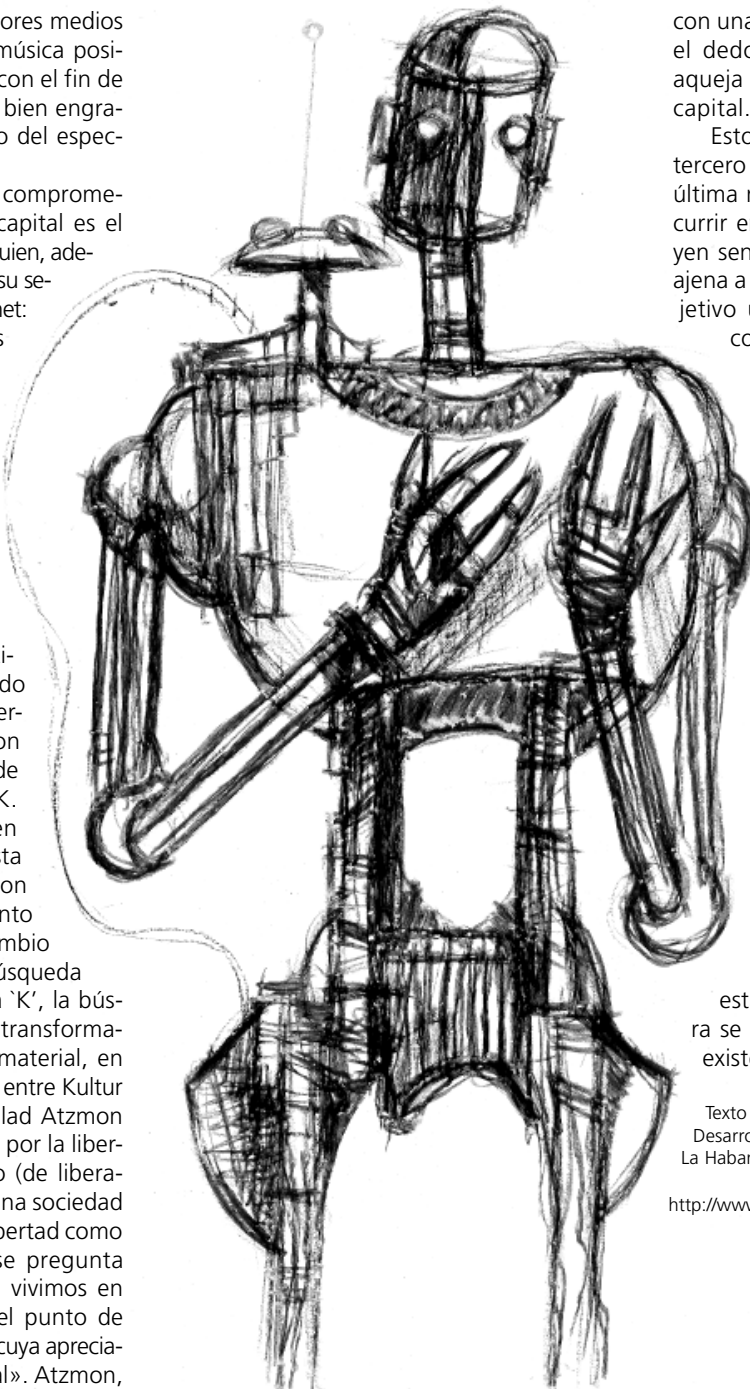
El primero de ellos es Abbé Nozal, un pintor español que se ha mantenido siempre al margen del mercadeo puro y duro de los galeristas. Estos conocen el medio —faltaría más— y dicen que trabajan con los artistas, que arriesgan con las tendencias y que venden arte, pero no es cierto. Trabajan con sumisos lacayos, no arriesgan nunca y lo que venden son «productos firmados». Los galeristas son comisionistas, viven de un porcentaje. En tales condiciones, suenan huecas palabras como sensibilidad, emoción, ternura, etcétera. Nozal, como digo, no quiere saber nada de ellos ni de los politicastos del poder y, por supuesto, ha pagado el precio con una ausencia absoluta de los ambientes oficiales del arte en España. Siendo, como es, uno de los pintores más importantes de mi país, sencillamente no existe ni en museos ni en exposiciones itinerantes del gobierno ni en los medios de comunicación. Porque una de las facetas más perversas de la industria de la cultura es su capacidad de «ninguneo». Quien molesta, desaparece.

Pero no es de su faceta como pintor marginal de lo que quiero hablar hoy aquí, sino de otra, porque Abbé Nozal es, asimismo, director de cine. Acaba de firmar un corto, *La canción de Marta*, ya seleccionado y presentado en varios festivales, que es un ataque frontal a uno de los iconos de la pintura abstracta española, Antoni Tàpies, «pintor oficial» del gobierno de Cataluña y embaucador de primera línea, según Abbé Nozal.

Una de las características imprescindibles del arte como combate es la necesidad absoluta de personalizar los disparos simbólicos, ya que las generalizaciones son pólvora mojada, pues solo sirven para que nadie se dé por aludido. *La canción de Marta* apunta la cámara, de manera inequívoca, contra Antoni Tàpies y le lanza un misil ideológico. Por ello, es pura lucha, guerrilla del celuloide, denuncia desgarradora del trasfondo del mundo oficial del arte como comercio y como simulacro, realizada con la mejor fotografía posible, con la mejor

interpretación posible, con los mejores medios técnicos posibles y con la mejor música posible para envolver bien el mensaje con el fin de que este llegue como una píldora bien engrasada hasta el fondo del estómago del espectador... y, una vez allí, reviente.

El segundo ejemplo de artista comprometido con su tiempo y no con el capital es el saxofonista israelí Gilad Atzmon, quien, además, es escritor —acaba de publicar su segunda novela— y articulista en Internet: yo he traducido muchos de sus textos para el sitio web www.rebellion.org. Atzmon es un marxista radical, autoexiliado en Londres, crítico furibundo del sionismo y de los aparatos institucionales del Estado de Israel y rabioso defensor del pueblo palestino, que ha puesto su instrumento y su pluma al servicio de la causa. Su grupo, The Orient House Ensemble, es una amalgama de judíos y palestinos. En un disco anterior, titulado *Exile*, cometió el sacrilegio de interpretar música tradicional judía con letra árabe. El último que acaba de aparecer se titula *MusiK*, con K. Según ha confesado Atzmon en una reciente entrevista a una revista madrileña de jazz, para él music, con c final, representa el mantenimiento de la hegemonía, del poder; en cambio MusiK, con K mayúscula, es la búsqueda de la belleza. «Diferencio entre la 'K', la búsqueda estética, y la 'c', que es la transformación de la estética en un efecto material, en algo comercial, la misma diferencia entre Kultur y culture». Ni qué decir de que Gilad Atzmon considera que «el jazz ya no lucha por la libertad como un movimiento político (de liberación de los negros oprimidos por una sociedad blanca)... y tampoco apunta a la libertad como actividad musical.» ¿Por qué?, se pregunta Atzmon, y se responde: «Porque vivimos en una era muy orquestada desde el punto de vista comercial. Producimos música cuya apreciación se refleja en su mérito comercial». Atzmon,



con una lectura materialista de su oficio, pone el dedo en la llaga de la enfermedad que aqueja al arte hoy en día: la subordinación al capital.

Estos dos ejemplos —y podría poner un tercero en el terreno de la literatura, el de mi última novela, aún inédita, pero no deseo incurrir en promociones personales— constituyen sendas vías de posible expresión artística ajena a consideraciones comerciales como objetivo último y me parecen una alternativa correcta si la comparamos a la de la industria de la cultura. Ojo, no estoy diciendo que el artista no deba vivir de su arte, sino que idealmente no debería subordinarlo a la plusvalía.

Existen, por supuesto, alternativas, no hay que pensar que la batalla está perdida de antemano. Son difíciles, más complicadas de llevar a cabo y están siempre sometidas al riesgo de ataque por parte del capital, que no tolera el éxito fuera de la lógica de la plusvalía. Los cubanos aquí presentes saben muy bien que el hecho de salirse del camino trazado e intentar uno nuevo —como hicieron hace 45 años— no solo está mal visto, sino que, además, es peligroso. Eso, aplicado al arte, también sucede: el artista que decide salirse del camino trazado por la industria de la cultura será, asimismo, un artista mal visto por los medios de comunicación que esta controla y, probablemente, su carrera se verá plagada de obstáculos, pero hoy existen medios de saltárselos. ▀

Texto presentado al IV Congreso Internacional Cultura y Desarrollo.
La Habana, 8 de junio de 2005.

http://www.lajiribilla.cu/2005/n214_06/214_17.html



Amado del Pino
Cuba

Hay bastante polvo, ruido, voces, pero sigue siendo uno de los lugares culminantes de La Habana. Cuatro Caminos, enlace de barrios y rutas, mercado, piropo, guaguas que pitan hasta la desesperación. Allí llegó Benny Moré, en la arrancada de la década del 40 del pasado siglo, para buscarse algo de vida en la capital, hermosa, pero complicada como una hembra casi inalcanzable. Antes de fascinar a Cuba y al mundo con su voz y su estilo, el Bárbaro del Ritmo vendió «averías», frutas de segunda, con un pariente que quería echarle una mano.

En *María Antonia*, la ya clásica obra de Eugenio Hernández Espinosa, el mercado es también una locación esencial. Por aquí se venden las hierbas, se preparan los resguardos, por la encrucijada de senderos urbanos transita la rotunda mujer y se encuentra con Julián, amante inconcluso y aspirante a boxeador. Además, el popular sitio sirve de frontera y el dramaturgo lo supo siempre. Para allá el Cerro, hacia arriba la Plaza de la Revolución y la zona residencial de Ayestarán, muy cerca el barrio de Los Sitios, de profunda savia humilde.

Cuando conocí Cuatro Caminos, el mercado era más bien un sitio del recuerdo. El pregón, la venta abierta, el regateo se asociaban a asuntos del pasado. Para el adolescente recién llegado de Tamarindo, este era más bien el lugar donde nacía la 9 —por cierto, ahora es esa ruta de guaguas la que se encamina

hacia la arqueología— para iniciar un recorrido largo y lleno de vueltas que me llevaba hasta el paradero de la playa de Marianao y de ahí caminar, hacia arriba, hacia el antiguo Country Club donde se levantaron las escuelas de arte.

En los 90 se filmó el serial Los Papaloteros cerca de Cuatro Caminos, rumbo a la también conocida Esquina de Tejas. Los dos meses en que se grababa la serie televisiva nos sirvieron para conocer a la gente del barrio de Atarés y para percatarnos de que por esa zona todo viene o va de la esquina de cuatro bocas. Eran tiempos de escasez —1990, antesala del período especial— y una agenciosa señora nos vendía panes con tortilla, refrescos inventados, cigarrillos «suelos o amarrados», gráfico eufemismo que califica el expendio por unidad o si se trata de la cajetilla entera. Al enterarse de que a algunos de los actores y técnicos nos tentaban las bebidas espirituosas, la rudimentaria, pero eficaz comerciante, añadió «un tiritito de ron» a su oferta. Eso sí, después de grabarse la última escena. Como se trataba de un estrecho cuarto de solar o ciudadela, la barra se improvisaba a lo largo de un heroico colchón y el resto de las luces, la música, el húmedo confort del bar, lo poníamos nosotros. Todo durante un rato más o menos largo, en una tertulia entre cómplice y ruidosa. Sin mucha opción al gesto grandilocuente, allí codo con codo, a lo largo de un par de metros, como una frontera entre la ficción que fabricábamos para niños y jóvenes y la realidad de la vida complicada que fluía al salir hacia la ciudad, pasando casi todos por la clásica intersección de Cuatro Caminos. ▀

http://www.lajiribilla.cu/n214_06/lacronica.html

CAMINOS DE LA CIUDAD



Ilustración: Gus



Saramago ha llegado a Cuba

LO QUE NO DICEN LAS AGENCIAS

José Saramago ha llegado a Cuba. Ha conversado con colegas y lectores, editores y amigos. Lo que más agradece, según sus propias palabras, es que «me hayan sorprendido» con la posibilidad de recorrer las instalaciones de la Universidad de Ciencias Informáticas (UCI) y la Escuela Latinoamericana de Medicina (ELAM). Porque «lo que está haciendo Cuba con la revolución tecnológica que vi en esa Universidad, donde ingresan 2 000 estudiantes al año, y por la formación de jóvenes que en sus países nunca hubieran podido pagarse los estudios de Medicina, muchachos de casi todos los países de América Latina, es no postergar la utopía para dentro de 200 ó 300 años, es para mañana mismo; y yo pienso en esa mañana que es el que me interesa porque estoy vivo».

Su experiencia en la ELAM lo llevó a contrastar ese gesto solidario, que calificó como «una extraterritorialidad positiva», con una bien negativa, según su criterio, que se halla en la construcción de la Europa comunitaria, en la que «los servicios serán privatizados, desde la escuela hasta los cementerios y el ciudadano estará a merced de esos designios».

Todo ello lo dijo en el encuentro que sostuvo con profesores y estudiantes de la Universidad de La Habana. Curiosamente, pero de manera nada casual, esas apreciaciones tuyas apenas han sido divulgadas. A las agencias de prensa y los corresponsales de órganos extranjeros acreditados en La Habana, salvo contadas y honrosas excepciones, únicamente les interesaba saber por qué Saramago estaba en Cuba, como si su sola decisión de venir a respirar estos aires no bastara.

Al principio de su intervención en el Aula Magna, el Premio Nobel de Literatura quiso poner el balde antes de que goteara el techo: «Quiero aclarar, de una vez para siempre, por qué estoy en Cuba», expresó, para esclarecer, el desencuentro que se produjo entre la Isla y él en la primavera del 2003. Con palabras muy precisas declaró: «Soy amigo de Cuba en cualquier circunstancia». A continuación se refirió a su manera de diferenciar disidencias de opinión y oposiciones manipuladas: «Disentir —considero— es un derecho que no debería negarse a nadie, tanto en Cuba como en otra parte, en los mismos EE.UU. A los opositores no debíamos llamarles disidentes. (...) Pero cuando los opositores están al servicio de intereses extranjeros, aquí o en cualquier parte, se vuelven casos que deben ser contemplados por las leyes».

El escritor portugués pensó que esa declaración era suficiente. Incluso dijo algo más al dialogar con los estudiantes: «Podemos estar en desacuerdo sobre algún punto, y lo decimos con franqueza y lealtad..., pero siempre pensamos que el país es vuestro y tenéis el derecho de decidir».

Pero no. No era suficiente para un tipo de información que responde a fórmulas tópicas de abordar todo lo que se relaciona con la realidad cubana. Había que encuadrarlo, acosarlo, apuntarle a la boca para que le diera atrás a la máquina del tiempo, para atrincherarlo en sus criterios en la primavera del 2003 o extraerle un improbable acto de contrición.

En todo caso, Saramago ha llegado a Cuba, como otras veces, esta vez nuevamente de cuerpo presente, pues, desde que lo descubrieron los lectores de la Isla, sigue llegando con la deslumbrante densidad de su prosa, con el irreductible peso de su escritura. ▀

http://www.lajiribilla.cu/2005/n215_06/215_42.html

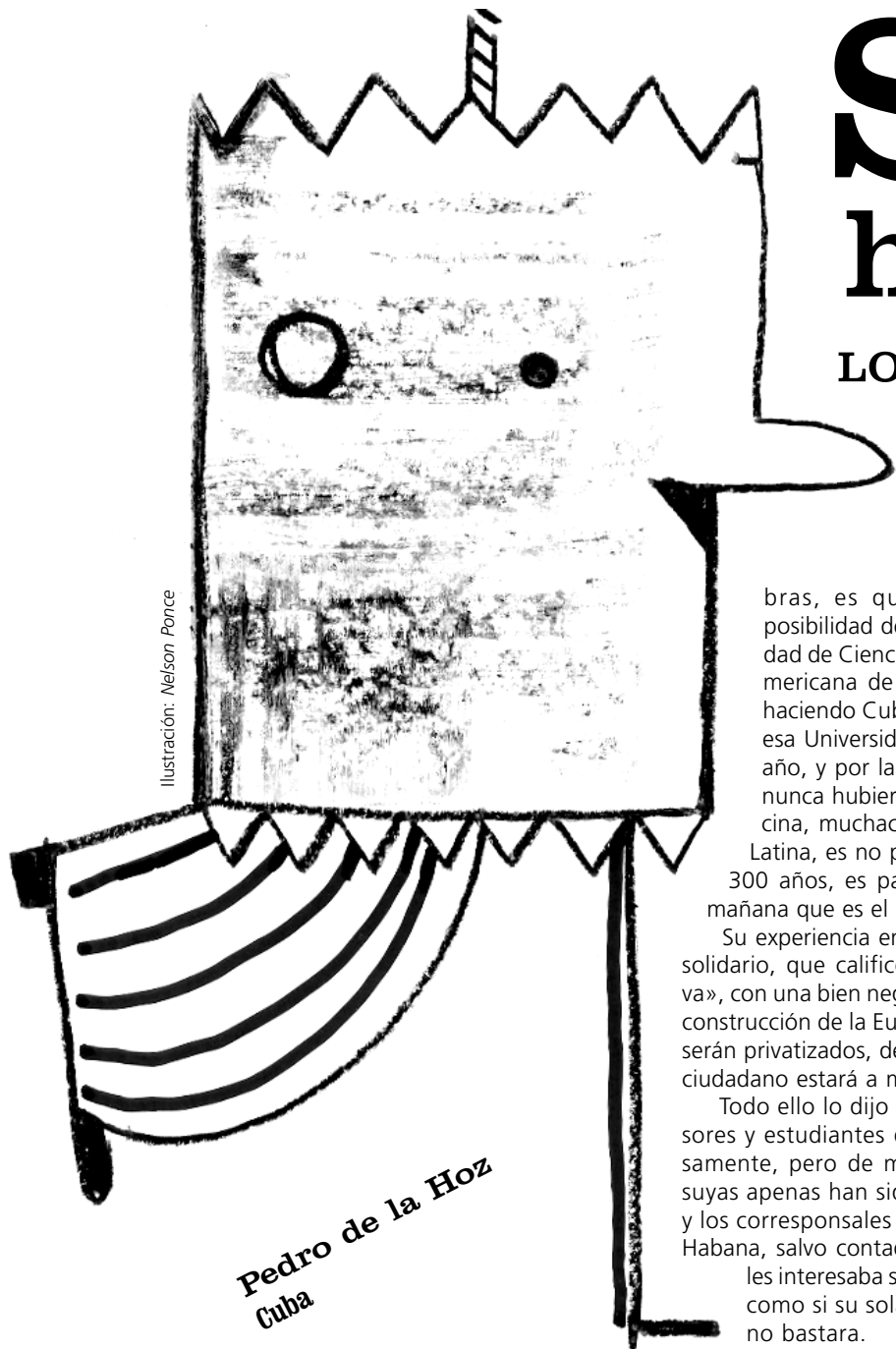


Ilustración: Nelson Ponce

Pedro de la Hoz
Cuba

Saramago no está en La Habana. Al menos eso parece si se lee *El País*. Pero, si se leyera *La Verdad* —si existiera un periódico que así se nombrara y le hiciera honor a su nombre—, lo cierto es que José Saramago, Premio Nobel de Literatura en 1998, y que en el 2003 expresó sus diferencias con la Revolución Cubana, ahora visita a Cuba, respondiendo a una invitación del Ministerio de Cultura de la Isla.

Y entre tantos lugares visitados, acaba de reunirse con los jóvenes escritores en el Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso.

No había luz, y casi no había agua, pero sí estaban allí más de 40 jóvenes escritores cubanos, deseosos del diálogo con el autor de *El Evangelio según Jesucristo*.

El Centro Onelio es dirigido por su fundador, el escritor Eduardo Heras León, y se dedica al estudio y divulgación de las más novedosas técnicas narrativas entre los jóvenes escritores cubanos. Sus graduados ya han obtenido los más reconocidos premios literarios nacionales. Ahora, a ocho años de su creación, recibe al más importante de sus invitados.

Saramago, iniciada la charla, lanza una provocación: «No conozco las técnicas narrativas y no las quiero conocer». Los alumnos no muerden el anzuelo. A la afirmación del Nobel sobre que: «Shakespeare no asistió a un taller literario. Tampoco Cervantes ni Dostoievsky», le ripostan: «quizá, si entonces hubieran existido los talleres literarios hoy tuviéramos más Cervantes y más Shakespeares».

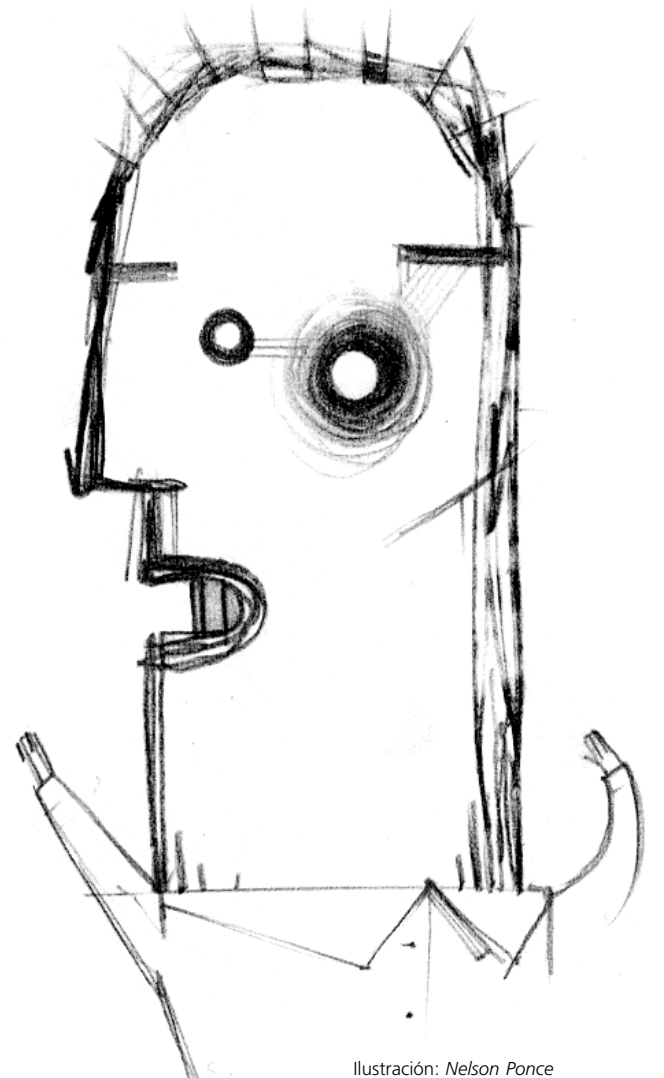


El aplauso es general y también el clima de complicidad. Y de entendimiento. Eso, por encima de todo lo demás, por encima de las diferencias. Lo que está claro para todos allí, incluso para el Nobel, es que en literatura no existe un *know how* y cada quien debe labrarse su propio camino, generar su propio mundo.

El diálogo se prolonga casi dos horas y, finalmente, el principal mensaje del Nobel ha llegado a los asistentes: «debes encontrar tu voz y hacer aquello que solo tú puedes hacer».

Así fue. Así ocurrió. Aunque *El País* no lo diga y aunque el mundo no se entere, Saramago está en Cuba y los jóvenes escritores cubanos conversan libremente con él. ▀

http://www.lajiribilla.cu/2005/n215_06/215_39.html



Ernesto
Pérez
Castillo
Cuba

Ilustración: Nelson Ponce

Para Marilyn, Maité y Amaury porque juntos descubrimos a Saramago en los 90, y su literatura, compartida en voz alta, nos ayudó a sobrevivir.

« María mira a su primogénito, que por allí anda gateando como hacen todos los hijos de los humanos a su edad, lo mira y busca en él un signo distintivo, una marca, una estrella en la frente, un sexto dedo en la mano y no ve más que a un niño igual a los otros, se babea, se ensucia y llora como ellos...»

Con María miramos a Jesús aquí, con María de Magdala allá, con José Saramago en todas partes porque el autor, pluralizando al narrador, asegura: «Nosotros [...] conocemos todo cuanto hasta hoy fue hecho, dicho y pensado, bien por ellos bien por otros, aunque tengamos que proceder como si lo ignorásemos...». Desde esa perspectiva no solo cuenta o narra, sino que propone mirar afirmando una constante de su estilo: la vista planea sobre la geografía, penetra abriendo los recintos, pinta humanos, animales u objetos colocándolos en el espacio. Eso es: una puesta espacial que subraya la distancia escudriñando desde las atalayas con los «desde aquí», «si mirásemos», «observando allí». Como Dios, el Narrador está en el cielo. No casualmente este gran libro comienza con la descripción del grabado de Durero «La gran crucifixión»

Pero el autor no busca solamente que paseemos la mirada, quiere, por supuesto, que observemos. «El hijo de José y de María nació como todos los hijos de los hombres, sucio de la sangre de su madre, viscoso de sus mucosidades y sufriendo en silencio», nos dice, colocando llanamente la órbita de *El Evangelio según Jesucristo* en disfrutar a Jesús como hombre.

He repetido observar y, en primera instancia de eso se trata, porque Saramago es de la raza de escritores que le hacen sentir al lector la presencia del creador, aquí como conductor de la historia, dueño de la acción, vivificador de personajes, manipulador de los hilos entrelazados de la fábula, cuidador de gestos y palabras, narrador, más que omnisciente, omnívoro (aunque en ocasiones gaste bromas, como cuando confiesa no dominar los vericuetos de los acontecimientos o el pensamiento de los protagonistas), aquel sobre el que siempre nos preguntamos quién es, dónde está. José Saramago es así, efectivamente Scherezada, si tomamos a esta como símbolo del reino mismo de lo literario. Y un *griot* o un chamán que revela, a través de historias, las verdades del ser humano y del universo. Las historias convertidas en revelaciones. Si antes con *Levantado del suelo*, *Memorial del convento*, *El año de la muerte de Ricardo Reis*, *La balsa de piedra* e *Historia del cerco de Lisboa* dialogaba más directamente con Portugal y Europa, ahora la tribu a la cual le habla se llama humanidad.

Por eso no busca únicamente una comprensión histórica sobre el origen de Jesús o un enclaustramiento de Cristo como pasado, «...si tenemos en cuenta el hecho de que abundan, en los escritos que a estos judíos sirven de alimento espiritual, ejemplos tales y tantos que nos autorizan a pensar que un hombre, sea cual sea la época en que viva o haya vivido, es mentalmente contemporáneo de otro hombre de otra época cualquiera.»

Asistimos a la formación como hombre de Jesús, del ser humano que fue Cristo. El tiempo y sus huellas, las marcas cronológicas de ese proceso se descubren a lo largo de la novela, pero Saramago las deja al paso, como migas de pan en el camino. Introduce la noción de un aprendizaje concreto a través de la experiencia práctica, tanto para el diálogo teológico, como para la conformación de valores aprehendidos en el ejercicio de uno u otro oficio: la carpintería, el pastoreo, la pesca. Esa praxis, el resultado del acontecimiento y su enseñanza, convertida en experiencia, modela un saber.

Aunque reinventa todo lo conocido sobre Jesús, borra la opacidad sobre sus años más oscuros, hurgando en cómo nació, a través de antinomias, concordancias y oposiciones, la

Omar Valiño
Cuba

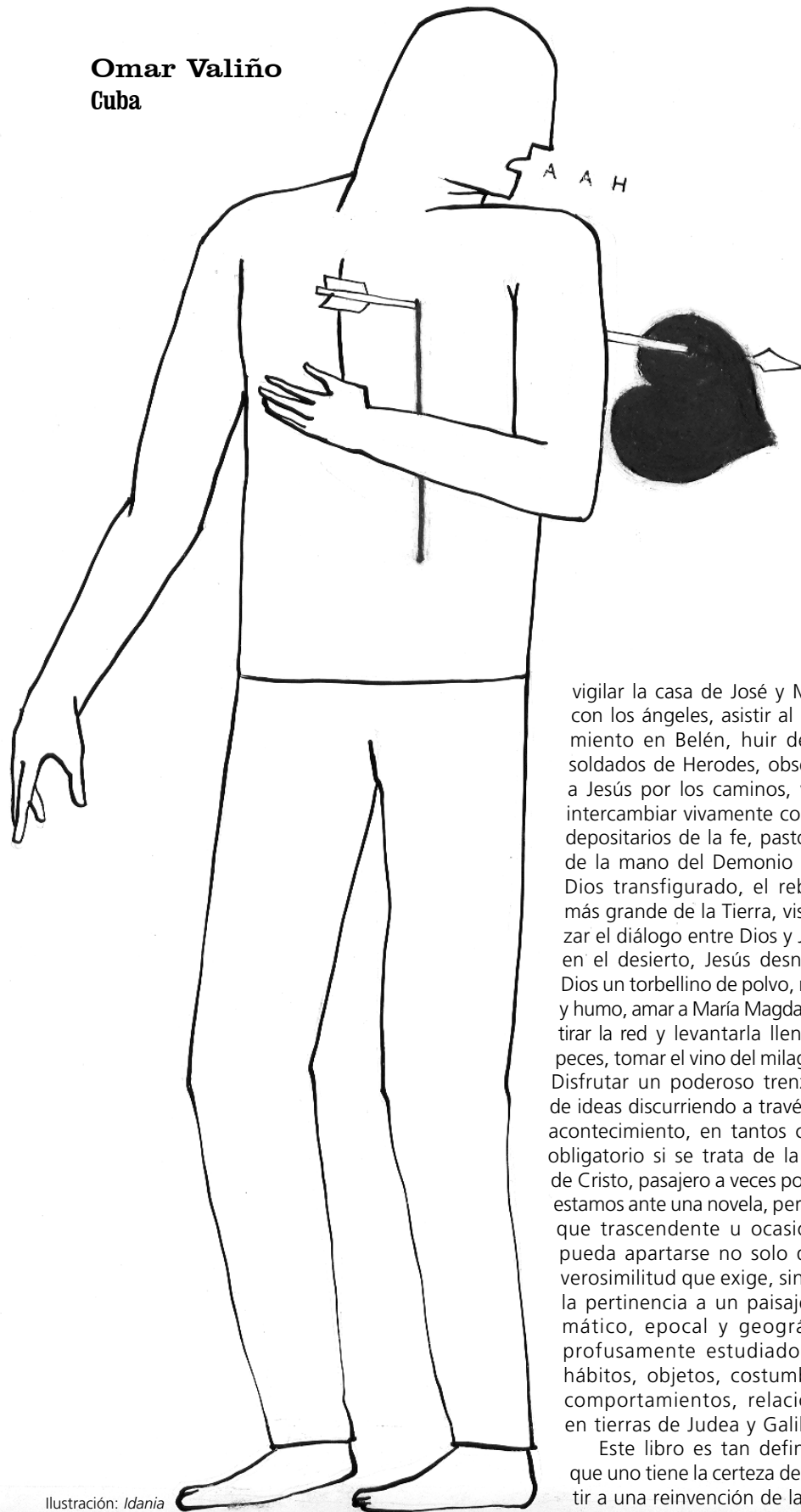


Ilustración: Idania

catedral de palabras sobre la cual se levantó la cristiandad y se secularizó Occidente, precisamente como un universo fundado en el verbo.

El autor de *Manual de pintura y caligrafía*, *Casi un objeto* y *Cuadernos de Lanzarote* se inclina a contar los avatares de quien delimitó, no solo con su vida, esta era. Al tiempo que salva al revolucionario Jesús, muestra la prepotencia de Dios, un Dios como poder, como ideología —no únicamente de signo cristiano, pero cuyas improntas resultan el referente de cualquier sistema de ideas en la civilización occidental—; hija ella del propio hombre y convertida por él en un poder que ahora y siempre se convierte en encierro contra sí mismo. Aquella ideología escribió/construyó a otro Jesús durante dos milenios; por eso el narrador le ofrece a Jesucristo la posibilidad de revelarse, de contarse dictándole (recuerden que Jesús no escribió nunca, tal vez porque no sabía) a un escribiente que sí lo supo escuchar, un tal José Saramago. Quizá algún día haya que incluir entre los evangelios de las sagradas escrituras este magnífico apócrifo, según Jesús-don José.

¡Qué gran aventura literaria! Una de las más grandes jamás emprendidas en la historia de la literatura. Mirar las tierras de Nazaret,

vigilar la casa de José y María con los ángeles, asistir al nacimiento en Belén, huir de los soldados de Herodes, observar a Jesús por los caminos, verlo intercambiar vivamente con los depositarios de la fe, pastorear de la mano del Demonio o de Dios transfigurado, el rebaño más grande de la Tierra, visualizar el diálogo entre Dios y Jesús en el desierto, Jesús desnudo, Dios un torbellino de polvo, nube y humo, amar a María Magdalena, tirar la red y levantarla llena de peces, tomar el vino del milagro... Disfrutar un poderoso trenzado de ideas discurrendo a través del acontecimiento, en tantos casos obligatorio si se trata de la vida de Cristo, pasajero a veces porque estamos ante una novela, pero sin que trascendente u ocasional, pueda apartarse no solo de la verosimilitud que exige, sino de la pertinencia a un paisaje temático, epocal y geográfico profusamente estudiado: los hábitos, objetos, costumbres, comportamientos, relaciones en tierras de Judea y Galilea.

Este libro es tan definitivo que uno tiene la certeza de asistir a una reinención de la literatura, porque el autor nos

hace olvidar los tantísimos acercamientos e interpretaciones —de todo orden— que han tenido estos hechos. Cuando narra —con esa voz tan suya, ¿apenas? sin distancia entre autor y narrador— el encuentro entre María de Magdala y Jesús, construye un espacio autónomo donde aquel «situarse natural de las palabras» (esa química de dos moléculas de hidrógeno por una de oxígeno que también es la fórmula transparente del agua en su discurso), ese «situarse natural de las palabras», digo, esplende, iluminando un suceso con garantía de absoluta originalidad, es decir, una nueva demostración del carácter inagotable e infinito de la praxis literaria.

El autor individualiza no solo para afirmar la identidad de sus personajes, sino para mostrar la posibilidad, todavía viable entonces, de su reconocimiento a través de los nombres, al contrario de lo que hará en *Ensayo sobre la ceguera*, *Todos los nombres*, *La caverna*, *El hombre duplicado* y *Ensayo sobre la lucidez*. No eran víctimas aún de la homogeneidad despersonalizadora dictada por normas, jerarquías y estatus «invisibles». Jesús no es aquí un cordero, sino un rebelde. Cristo sabe ver la realidad de su tiempo y en su nombre se enseñó a negarla. Siglos antes de él, Platón postuló la escisión entre alma y cuerpo. Sófocles no

Lo que me enseñas no es prisión, es libertad

condena a su Edipo por el incesto, sino por su incapacidad de ver la realidad. Ello explica que le arranquen los ojos, no el sexo, como ha postulado Graziella Pocolotti.

José Saramago reescribe a Cristo. Responde a una provocación, la comprensión de la culpa. Sigue un motivo, la descripción del grabado de Durero. Encuentra un núcleo, la culpa ajena padecida por Jesús, heredada de su padre, quien no avisó para salvar a los demás niños de Belén. Centra un objetivo, explicar el basamento ideológico de la civilización occidental. Derrumba una dificultad, cómo sostener una ficción nueva sobre un precedente tan conocido. Busca una actualización, vindicar a Jesús y apartarlo de toda manipulación, a él y a sus ideas. Focaliza un paradigma, el hombre y su libertad.

Fíjense si alcanza todo esto que me despediré, aunque no me gustan los cintillos comerciales, con uno de esos que brillan generalmente en la contratapa de los libros, afirmando que ese que usted tiene en las manos es lo más grande del mundo. Me voy a permitir citar el de la edición de esta obra maestra por la casa editora en español de nuestro Premio Nobel 1998, porque por una vez, al menos por una vez, lo que afirma *The Nation* es verdad: «*El Evangelio según Jesucristo* basta para dar a Saramago un lugar en la biblioteca universal y en la memoria de los hombres.»

Nota del autor:

He recreado en esta nota algunos momentos de mi texto «Ensayos sobre la lucidez, según don José (Saramago)», en la revista *Casa de las Américas*, no. 213, octubre-noviembre de 1998, pp.70-74; también aparecido años después en *La Jiribilla*.

http://www.lajiribilla.cu/2005/n215_06/215_44.html



Como la habanera que ha sido en el ir y volver o como el manilargo ángel de la voz, Liuba se me aparece de tanto en tanto, de disco en disco...

Pasado el tiempo, ¿cómo valoras Iluminame, tu anterior producción discográfica? ¿Cómo crees que funcionó artística y comercialmente? Después de un trabajo tan intenso y experimental, tan libre y maduro como aquel, ¿has estado componiendo nuevos temas?, ¿hay alguno o algunos de ellos en este nuevo disco Ángel y Habanera?

Han pasado casi tres años desde que grabé *Iluminame*, y te confieso que estoy contenta con el resultado de ese trabajo. Fíjate que digo «contenta» y no «satisfecha» porque, con honestidad, todavía no he quedado satisfecha con ninguna de mis producciones. Basta que pasen unos meses de haber terminado y, cuando lo escucho con frío detenimiento, siempre retocaría cosas, haría cambios...

El disco ha navegado con suerte y yo con él... He sentido la complicidad de muchos colegas y del público que sigue mi trabajo. Tal vez, por aparecer más desnuda la canción con la guitarra, por el trabajo de búsqueda o de experimentación del que me hablas y por la absoluta libertad con que se hizo, la gente descubrió o recordó a la Liuba trovadora e intimista. No puedo negar que tuvo muy buena crítica y que, al parecer, comercialmente también ha funcionado.

Luego han aparecido nuevas canciones, pero ninguna de ellas se incluye aquí.

Has confesado que habitualmente no haces canciones pensando en un disco: vas componiendo y luego, en determinado momento, el disco se te revela. Contrario a tu estilo, Ángel y Habanera es un trabajo apriorístico. Entonces, ¿qué motivo inconcluso caló tu voz, acaso alguna propuesta externa?

Ángel y Habanera es el remake de un disco del año 94 grabado en los estudios de Radio Progreso con escasas condiciones, ejecutando todos y cada uno de los temas de principio a fin, como se grababan antiguamente los discos. En aquella versión el Guajiro Miranda había hecho los arreglos en apenas una semana. Su primer nombre fue *Habaneras en el tiempo*, un trabajo de antología que hicimos por petición de la Doctora María Teresa Linares y que recogía todo un proyecto de investigación sobre el género.

Siempre sentí que debíamos recuperar este disco por dos razones: las condiciones y el tiempo en que se grabó me despertaban más inconformidad que la normal. Además, y sobre todo, siendo esta la primera antología cubana del género, solo se había editado en España, nunca aquí.

Por eso es que retomo este proyecto, pero ya con los temas más cantados y vividos en festivales y disímiles conciertos. El repertorio es esencialmente el mismo. Solo reaparecen nuevos temas como «Ángel y Habanera», premiada por el Museo Nacional de la Música en el año 1996 y ya editada antes en *Del verso a la mar*; «Mi vieja Habana», un texto que adapté a un tema musical previo de Lucía Huergo; «Abuela Canaria», iniciada por Ada Elba Pérez en 1992 y que, aunque aparece como canción en *Alguien me espera*, originalmente fue concebida como una habanera; y «Réquiem de Luna», un homenaje a Carlos Cano, cuando supe de su muerte. Nunca conocí a Carlos personalmente, pero lo admiré desde que lo descubrí en un casete que, a finales de los 80, me hicieron escuchar unos amigos que teníamos en común. Supe que en alguna ocasión él pudo escuchar mi versión de su tema «Habaneras de Cádiz», pero físicamente nunca coincidimos. Siempre que venía a Cuba, yo estaba de viaje; excepto una vez, en la que lamenté no saber que estaba aquí: hubiera corrido a escucharlo y, seguramente, a abrazarlo.

Entonces esta antología pretende aliviar las insatisfacciones que Habaneras en el tiempo provocara en una perfeccionista obsesa como tú. ¿Buscas, además, minimizar los riesgos y consolidar tu éxito en Iberoamérica? ¿Celebras, de pasada, algún recuento personal o artístico —tus recientes 40 años, por ejemplo?

Hay un gran riesgo en un disco de antología sobre un género, suele suceder que resulten aburridos, lentos. A ello súmale los prejuicios que existen con los géneros más antiguos, como la habanera, y el hecho de realizar un trabajo discográfico que no contenía lo que el público espera habitualmente de mí.

Quizás este es mi primer disco como intérprete, algo que, como bien sabes, impone un trabajo diferente y complejo; además, es una oportunidad de dejar claro mi respeto al versionar grandes temas. A diferencia de algunos colegas (que respeto muchísimo) soy de las que defiende el hacer versiones de las grandes obras. Es un trabajo enriquecedor y una oportunidad única de homenajear a las canciones y a los autores que, de muchas maneras, influyeron en nosotros.

Es cierto que en España existe un gran movimiento de público seguidor de la habanera, pero también allí suele asumirse de manera «coral», con un aire más acelerado que el nuestro, más conservador armónica y melódicamente. Así que este trabajo es casi una «rareza». El hecho de su difusión ya está fuera de mi alcance, aunque en los festivales a los que he asistido hemos sido muy bien recibidos.

¿...y tus 40?

En realidad, salvo el hecho de haberse terminado el año en que cumplí 40, este disco no guarda relación con ese cumpleaños. Lo quise haber hecho antes, pero no estaban creadas las condiciones para ello.

Los 40 años los esperé alejada de recuentos artísticos y formalidades. Tuve la dicha de compartir con amigos y colegas entrañables.

Curiosamente, esta producción fue premiada en la categoría de «cancionística» de la recién finalizada edición del Cubadisco y no, como cabía esperar, en el apartado de «antologías». Más allá del premio, ¿qué opinión tienes sobre esto?

Esa fue una pregunta que yo también me hice cuando supe de las categorías y las nominaciones. Me la han hecho también otros periodistas y no sé a qué razones se debe.

Lo cierto es que no soy amante de las «competencias artísticas» ni de las clasificaciones.

Creo que el Cubadisco carece de coherencia en muchísimos aspectos; pero este sería un tema para abordar detenidamente en otra entrevista.

Es admirable el delicado cuidado en la realización visual del disco (las fotos y el diseño gráfico de Rodolfo Murgado Urra y la edición gráfica de Caridad Hernández), algo inusual en buena parte de las producciones trovadorescas. Por lo general, este es un aspecto del que pueden preciarse tus últimas entregas; sin embargo, se advierte ahora una estrategia promocional, si no más consciente, sin duda, más pretenciosa. ¿Qué de nuevo hay detrás de Ángel y Habanera?

Con *Ángel y Habanera* logré lo que siempre había deseado.

Todo partió del diseño gráfico y la fotografía de Rodolfo Murgado Urra, quien ya me había seguido en los discos *Iluminame*, *Travesía Mágica*, y la reedición de *Coloreando la esperanza*. Por vez primera intentamos un trabajo más completo, en el sentido de darle una continuidad a su hermoso diseño y de que este se convirtiera en la raíz del trabajo de promoción, *marketing* e, incluso, del video clip, asumiendo que cada una de estas acciones que deberían acompañar el trabajo discográfico no resultaran hechos aislados.

Siempre he pensado que la promoción o la publicidad de un disco es un asunto tan importante como su propio origen. Considero que nuestras discográficas no le dan la importancia que el tema merece y lo intenté junto a un grupo de amigos que lo hicieron posible. Creo en el trabajo en equipo y este es uno de los resultados que más me ha complacido.

¿Pretensiones? ¡¡¡¡¡¡Demostrar que puede hacerse!!!!!!

En el caso particular del clip de presentación de este disco, tan hermoso y tan a tono con el concepto de imagen trabajado, ¿no crees que haya cierta recurrencia en las apariciones coreográficas de Pepe Hevia que, si bien han sido esenciales en tus audiovisuales anteriores, pudieran resultar ajenas ahora?

La danza contemporánea me fascina y siempre ha estado cerca de mi trabajo: en mis conciertos, en mis videos...

Mi hermano Pepe Hevia es, por demás, un artista al que admiro profundamente; y no puedo negar que su estética, sus movimientos, su manera de coreografiar me seducen y me cautivan. En este video, tanto o más que en otros, me gustaba la idea de que Pepe, a través de la danza, se convirtiera en el «Ángel» de la canción. Pepe es el tiempo por el que viajan dos historias similares en épocas diferentes.

Quizás tu afición por las habaneras también esté marcada por tu vocación por los intergéneros, por tu costumbre de violar fronteras. Entonces, ¿por qué estas versiones de habaneras famosas acatando tanto los originales, corriendo el riesgo de las ineludibles comparaciones? ¿Intención didáctica o respeto? ¿No es excesiva la reverencia, ya sea por el género o por los autores?

Es que francamente siento que este disco no es solo mío; no parte de mis secretos ni de mi instinto como creadora. Es la

necesidad de dejar plasmada una época que no estaba registrada. Sentí que la mejor manera de homenajear a los autores era reflejando en este primer volumen del género sus obras tal y como las concibieron ellos.

El riesgo de las comparaciones estará siempre. Desde el mismo momento en que una obra es versionada, será comparada con la original; independientemente de lo novedosa o no que sea esta versión.

Tras el reconocimiento explícito a Serrat en Iluminame pensé en una deuda saldada, pero vuelve a asomar su oreja en «Abuela Canaria»; aunque en estos «ires y venires» tal vez fue la sombra de la habanera quien alumbró al catalán en su estilo...

Mi deuda con Serrat será eterna; y es cierto: Serrat nació en una zona del Mediterráneo donde se consume y se aprecia mucho la habanera y se canta en castellano y en catalán.

«Abuela Canaria» es un tema que Ada Elba dejó inconcluso: quedó grabada la primera parte de la canción con su voz y su guitarra: *Abuela Canaria me cantaba un cuento, / folía en los labios, / folía en el verso*. Luego yo continué la letra y la música.

Al visitar por primera vez las Islas Canarias quedé enamorada de su gente y escuché por primera vez una folía. Creo que el misterio de esa canción está en que la transición no es evidente; es decir, no se siente dónde sale Ada para entrar Liuba, y es que francamente estamos siempre sonando las dos.

Ada es quien tenía una abuela canaria. Mi relación con España viene por otra zona y de la mano de los Hevia: Mi abuelo paterno llegó desde Asturias... ya les contaré un poquito más de él en mi próximo disco, donde saldrá un tema que les dedico a los emigrantes a través de mi abuelo. Te adelanto el título: «Con los hilos de la luna». Por cierto, me gustaría cantártela... ¿Me dejas?

«Con los hilos de la luna»

Mi abuelo llegó en un barco, pero se trajo la luna dibujada en un pañuelo que luego colgó en mi cuna. La inmensa luna diamante era la mejor fortuna que acompañó al emigrante de aquella España lorquiana y dura.

Cantaba con ese acento que tanto lo distinguía, risueño me revelaba la copla que así decía:

«Niña, nunca te enamores si hay luna cuarto menguante que puede robarte el sueño un asturiano emigrante».

No sé si he podido ser lo que él soñó que yo fuera, lo cierto es que mire usted, mi abuelo fue mi primera escuela, puso raíz en el puerto y estrenó bajo una ceiba las alas del papalote que me llevaban hasta su tierra.

Mi abuelo tejió mi hamaca con los hilos de la luna, mi abuelo pintó mi infancia con un verdor aceituna. Se puede viajar el mundo en los ojos de un abuelo que nos regala la luna dibujada en un pañuelo.

Un día llegué a su tierra y allí me estaba esperando la luna de aquel dibujo que desde el cielo iba pregonando: «Niña, nunca te enamores si hay luna cuarto menguante que puede robarte el sueño un asturiano emigrante».

«Niña, nunca te enamores si hay luna cuarto menguante, que puede robarte el sueño un asturiano emigrante.»

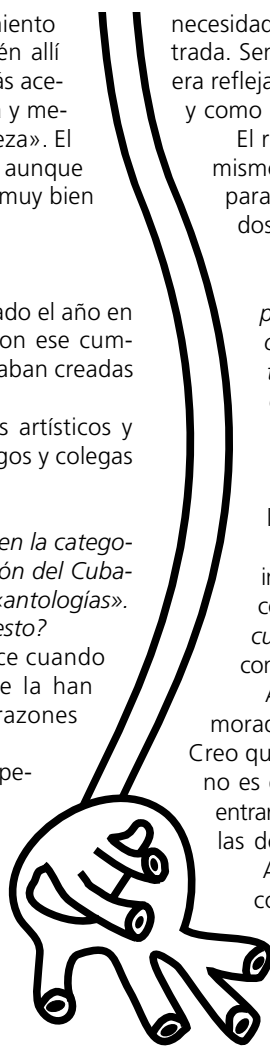
Se trajo la Sevillana y el paso doble elegante pero se quedó conmigo entonando «De dónde son los cantantes...»

Niña, nunca te enamores si hay luna cuarto menguante, que puede robarte el sueño un asturiano emigrante.

Abuelo tejió mi hamaca con los hilos de la luna, artesano de mis alas, carrusel para la altura.

Niña, nunca te enamores si hay luna cuarto menguante, que puede robarte el sueño un asturiano emigrante.

Su sonrisa desafiaba el trueno y el aguacero. Cuánta ternura cabía bajo las alas de su sombrero.



Niña, nunca te enamores si hay luna cuarto menguante, que puede robarte el sueño un asturiano emigrante. Ay luna, luna, lunera, cascabelera ternura, abuelo Hevia pintó tu cara para colgarla en mi cuna.

Niña, nunca te enamores si hay luna cuarto menguante, que puede robarte el sueño un asturiano emigrante.

Mi abuela besó a mi abuelo en luna cuarto menguante; mi abuela bebió el misterio bendito del asturiano emigrante.

No sé si he podido ser lo que él soñó que yo fuera, lo cierto es que mire usted, mi abuelo fue mi primera escuela, puso raíz en el puerto y estrenó bajo una ceiba las alas del papalote que me llevaban hasta su tierra. Mi abuelo llegó en un barco, pero se trajo la luna dibujada en un pañuelo que un día colgó en mi cuna.

Es bien nostálgica, es preciosa...

Eres una persona de una profunda espiritualidad, algo que va más allá de tu propia religiosidad. Los temas ontológicos, especialmente la existencia, la muerte o la ausencia —esa otra especie de muerte—, no solo son frecuentes en tu obra, sino que suelen habitar en tus canciones más rotundas y exitosas, algunas de las cuales han devenido exquisitas elegías. ¿Eres consciente de eso?

Desde muy joven he necesitado hablar de estas cosas, no sabría explicar por qué. Muchos colegas (a modo de halago) me decían que no hacía canciones apropiadas para mi edad.

Estos temas fueron más recurrentes cuando vi los ojos de la muerte por vez primera.

Creo que la cercanía del público con este tipo de canción se debe a que todos, lamentablemente, sufrimos ausencias, muertes, lejanías...

¿Es también por eso el puente de las dos últimas canciones como cierre dramático dedicado a Carlos Cano, en una especie de epílogo que, según mi gusto, es la cumbre de excelencia del disco? ¿O es, además, parte de la estrategia comercial: una suerte de guiño al público español, principal cultivador y consumidor actual del género?

La elegía de Carlos Cano me resultaba difícil de ubicar en el disco. La carga emotiva que la trajo nació precisamente cuando supe de su muerte. Detrás de esa canción solo podía venir el tema «Habaneras de Cádiz», del propio Carlos Cano y de Antonio Burgos, que ya aparecía como cierre en *Habaneras en el tiempo*. La he cantado durante diez años y es un tema que hasta en vivo se convierte inevitablemente en un final: nos regala un aroma de alegría y desenfado; es como una puerta que no vemos, pero que descubrimos cuando se abre. Fue también la oportunidad de ofrecer mi modesto homenaje a los buenos cultores de este género en España, a los que han vivido acompañados por él durante tantos años.

Ya enterraste un viejo enano con las habaneras..., y sé que un viejo y similar anhelo con los tangos ha recibido un nuevo empuje durante tu gira por tierras argentinas. ¿Qué anuncias?

Tengo miles de sueños, uno de ellos es precisamente hacer algún trabajo con los tangos, pero todavía no siento que estoy preparada, debo estudiar mucho.

Tengo otros sueños... El más cercano: editar el nuevo disco del que ya te hablé y canté, otra vez con mis canciones; *Puertas*, creo que se llamará así.

Y me alegra responderte esta pregunta, pues con ella les respondo a muchas personas que me dicen: «desde el 2001 no grabas tus temas». Y es cierto, desde *Ilumíname* no ha salido una producción con mis nuevos temas; pero tampoco hay que apresurarse... Estoy trabajando hace varios meses en ello. Quizás a finales de este año comience a grabar, de manera que en el 2006 ya esté listo.

¿...y de cara al público?

Continúo con mis presentaciones mensuales en los hospitales infantiles. Este es un proyecto que comencé con Ada en el año 90 y en el cual se estrenaron canciones hoy tan conocidas como «Señor Arco iris», «Ana la campana», «El trencito y la hormiga» y «El cangrejo Alejo»; afortunadamente pude retomarlo a finales del año pasado. La idea es llegar a los niños con enfermedades crónicas, que se mantienen mucho tiempo en los hospitales y tienen pocas posibilidades de presenciar espectáculos en vivo, de asistir a los teatros.

También quiero hacer un recorrido por varias provincias del país. Hasta ahora tenemos planes de ir a Santa Clara, Pinar del Río, Matanzas, Cienfuegos y Santiago de Cuba. Tengo previsto hacer dos conciertos en cada lugar que visitemos: uno, haciendo un pequeño recorrido por mi discografía; y otro para el público infantil.

Salgo en julio para Gran Canaria, invitada al Festival de Teatro de Agüimes y regreso para preparar mi segunda visita a Argentina, planificada para el mes de septiembre.

Para terminar, mátele la curiosidad a este virgo fisgón: en el matasellos que alista a este disco para emprender sus viajes de ida y vuelta, una fecha y una hora insisten: 26 de agosto de 1910, 5:30 p.m. ¿Tiene que ver con tus abuelos?

Me he reído mucho con esta pregunta. Es increíble cómo no se te escapa nada...

¿Sabes qué? El 26 de agosto de 1910 nació María Teresa de Calcuta... pero no, esto es solo una casualidad.

Sí, misteriosamente tiene que ver con uno de mis abuelos. ▀

http://www.lajiribilla.cu/2005/n214_06/214_19.html



Demonios guajiros de un ángel habanero

Tupac Pinilla
Cuba

Ilustraciones: David

ÁNGELES & CAMALEONES

EXPO DE ILUSTRACIONES



VIERNES
10 DE JUNIO DE 2005
4:00 PM

CENTRO
HISPAÑOAMERICANO
DE CULTURA



bien reptan, cambian de color o se enmascaran en la floresta, también son bellos, necesarios y valientes. Un hombre algo huraño ya en la vejez, porque en un momento de su vida se creyó inmortal, el señor Ernest Hemingway, les rindió tributo, conservando en una vasija de formol el cuerpo de uno de estos lagartos, luego de que defendiera su vida con valentía impar. De hecho, lo que hacen los camaleones al comportarse de modo algo mal visto por los humanos es desarrollar una estrategia de caza en relación directa con la supervivencia. No contaminan, no explotan a nadie, no calumnian... Son lo que son, es decir, son auténticos, y aunque no hacen exposiciones, ello no quita que algunos creadores, como los aquí reunidos, se sientan motivados por tal conducta y asuman por ellos también la condición de creadores natos, posmodernos, como para bautizarse como grupo con su nombre. Y es que el diseñador gráfico casi siempre tiene que asumir estrategias parecidas a las del camaleón. Como él no es la fuente de sus mensajes, tiene que adecuar su creatividad a las condicionantes económicas, tecnológicas y de gustos de sus clientes y, encima de todo esto, crear, es decir, hacer obra inteligente, útil y bella.

Como nunca antes el diseñador gráfico se debate en el terreno de la inteligencia. Amamos, creamos y aspiramos a salvar el mundo, la especie, a partir de la interacción que cada cual logra con el ciberespacio. La asepsia de los laboratorios de computación contrasta con una naturaleza cada vez más contaminada y agonizante. La imagen digitalizada se expresa como la de la nueva imprenta personal que nos permite el ordenador; mientras el libro electrónico rompe el silencio del libro impreso, tal y como el cine lo hizo con la imagen grabada y fotográfica. Sin embargo, para muchos aún no está claro que el ordenador es una herramienta —aunque la más perfecta hecha hasta el presente por el ingenio humano— y que el hombre, al igual que en la antigüedad, no solo es imprescindible, sino insustituible. Su educación y formación desde una perspectiva humanística de la cultura se hacen cada vez más una necesidad impostergable. Y en ella el diseñador gráfico es un ente activo, que reclama tanto o más que cualquier otro profesional esta perspectiva de la cultura, tanto en su formación como en su función social en relación con los mensajes visuales y audiovisuales que interpreta y codifica.

Todo buen diseño es un acto de justicia social, de dignidad humana. La más integral humanización del diseñador gráfico por la cultura puede y debe ser también un antídoto contra cualquier tipo de pobreza, incluida aquella de las sociedades más ricas que hacen de sus escolares francotiradores, a la manera del Chacal o de Charles Bronson. Con seguridad, por esta vez, los ángeles estarán más que satisfechos de compartir con los camaleones, después de tantos siglos de hacerlo con los demonios. ▀

Palabras en la inauguración de la exposición *Ángeles y Camaleones* en el Centro Hispanoamericano de Cultura.

http://www.lajiribilla.cu/2005/n214_06/214_21.html

Hablar de ángeles y camaleones, no es fácil. No obstante, estamos aquí, por los ángeles y los camaleones. No es lo mismo ser ángel, que tener ángel. Los dos tienen alas, pero el primero viene del cielo, de la ingravidez, es heraldo de los dioses y de Dios. El otro, del ser que atesora cada persona. Es decir, viene de una relación más íntima y humana, entre subjetiva y objetiva, entre el aura que envuelve a cada cuerpo y el encanto y la aptitud de esos seres privilegiados para hacer y expresar con óptima calidad y belleza lo que se proponen. No otra cosa entendieron los griegos,

los de la infancia de la humanidad, por arte. No otra definición está más cercana en la actualidad a la condición del diseñador gráfico. En consecuencia, no solo tiene ángel un ánima como *La Jiribilla*, sino también una publicación que ha conciliado armoniosamente imagen visual y escrita, insertándose de manera orgánica en el ámbito mediático de este inicio de siglo.

Sin embargo, los ángeles siempre han estado entre nosotros, han participado de nuestras miserias y glorias y hasta nos han extendido su nacarada mano para hacernos mejores y útiles. De ahí que haya ángeles que tienen más ángel que otros. Pongamos por caso, el que pintó Fra Angélico posado

sobre el césped de una casa palaciega florentina para anunciarle a la virgen que había sido concebida por obra y gracia del Espíritu Santo. O aquellos ángeles, algo arcaicos por cierto, que no podían ni siquiera extender sus alas, de los relieves asirios.

Pero la vida es una parte de cielo y otra de tierra. Y si se hace una exposición para ilustrarnos un aspecto de la realidad de todos los días, mediática o no, es justo también que se diga lo que de la tierra es más de ella y, entonces, como quien no quiere las cosas, no queda otro remedio que mencionar a los camaleones. Considerados seres inferiores por esos que se dicen humanos, a veces tienen tanto ángel y hasta más ángel que estos. Si

Ángeles & Camaleones

Jorge R. Bermúdez
Cuba

El Habanero no hace bulla

Bladimir
Zamora
Céspedes
Cuba

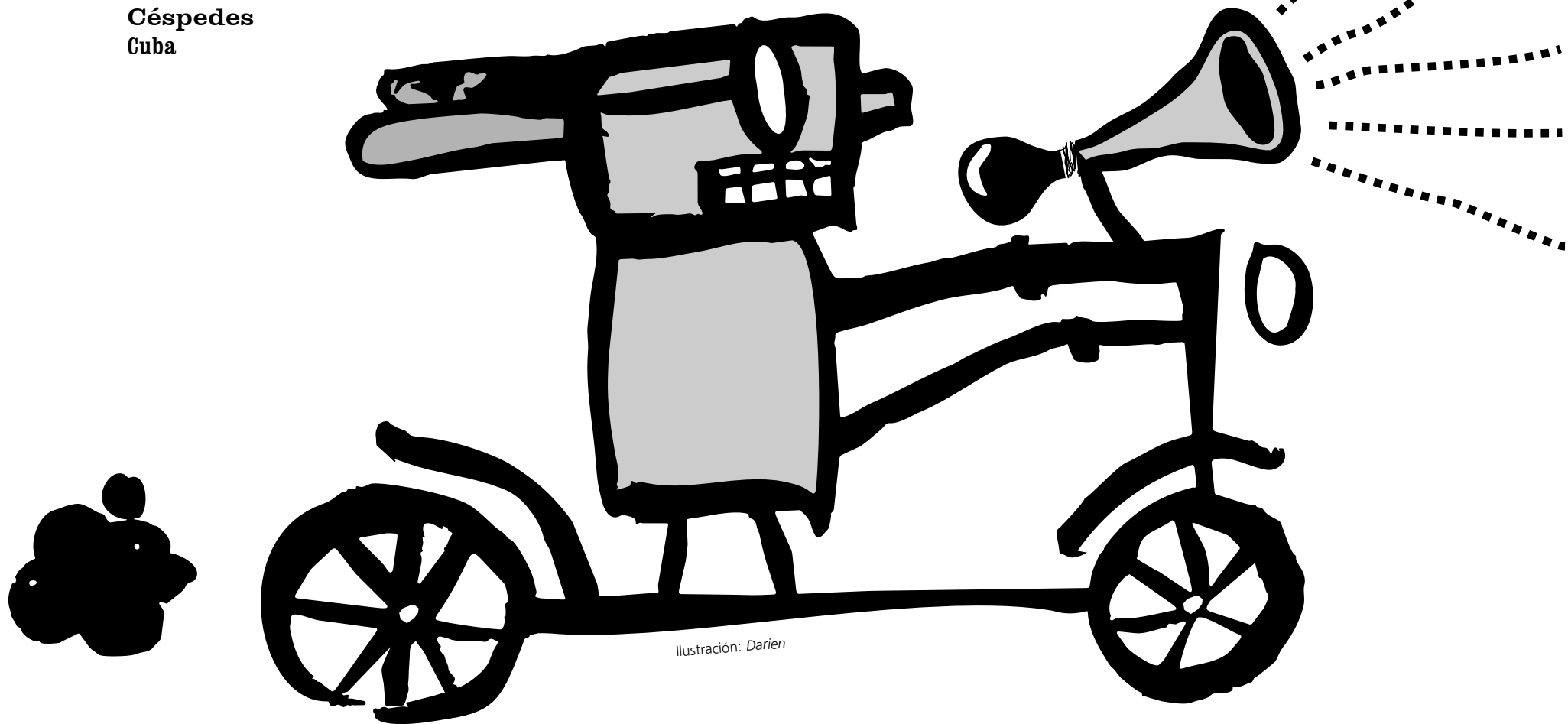


Ilustración: Darien



Hay que estar muy atento para que entre nosotros no se pierda un gesto oportuno de celebración, cuando de música se trata. A veces, sobre una misma fecha, sobresale más de un personaje o hito de indiscutible importancia, entre cuantos integran el inmenso bosque de esta manifestación artística en la Isla. Lo digo porque ya estamos en la mitad del año 2005 y nadie escuchó hablar del Septeto Habanero y a fuerza de ser honrado, yo tampoco lo he hecho, razón por la cual empiezo a reparar la deuda. Hay obligación de propiciar el mayor reconocimiento, porque esta indispensable institución artística cubana está cumpliendo 85 años de fundada y lo que es más importante, se mantiene activa, defendiendo los más puros colores del son cubano.

Qué sabroso es agarrar el teléfono y discar el número de un amigo y que del otro lado él mismo te responda lleno de confianza y cariño. Eso me ha sucedido esta tarde de lluvia intermitente con Pedrito Ibáñez, director del Septeto Habanero. Le cuento mi intención de conversar largo y en persona con él, pero que ahora necesito precisar ciertos datos, para satisfacer el interés de algunos remotos lectores de *La Jiribilla* y responde, riéndose, «Pregunta, vamos a ver hasta dónde me aguanta la memoria».

Según lo que Pedro les escuchó a sus mayores, la génesis de El Habanero fue el Cuarteto Típico Oriental, fundado en la segunda década del siglo pasado, en la capital, por un tresero santiaguero llamado Ricardo Martínez, completaban la nómina Guillermo Castillo, Gerardo Martínez y Felipe Nery Cabrera.

En 1920 deciden ampliar el formato y cambiar el nombre. Entonces será un Sexteto y se denominará Habanero, siendo

La génesis de El Habanero fue el Cuarteto Típico Oriental, fundado en la segunda década del siglo pasado, en la capital, por un tresero santiaguero llamado Ricardo Martínez.

su primer director Guillermo Castillo, quien además cantaba y tocaba la guitarra. Siguen perteneciendo a la agrupación Gerardo Martínez (voz y claves) y Felipe Nery Cabrera (voz y maracas). Se incorporan Carlos Godínez (tres), Antonio Bacallao (botija) y Oscar Sotolongo (bongó). Tiempo después, Gerardo Martínez pasó a ser director. Bajo su mando se comenzará a llamar Septeto Habanero, al incorporarse el trompetista Enrique Hernández. Gerardo es quizás quien más tiempo está en esa institución, porque no la abandona hasta su muerte en 1958, aunque ya desde principios de la década del 50 se desempeña como director el trompetista José Interián. Ante la poca demanda del clásico formato tradicional y el auge de los conjuntos, a él se le ocurre ampliar la agrupación, introduciendo una segunda trompeta y tumbadoras, denominándose entonces Conjunto Típico Habanero.

En 1958 toma la dirección Manolo Furé, quién perpetúa el formato, hasta que en 1982, a propuesta de Pedrito Ibáñez, la agrupación vuelve a ser un septeto.

Aunque desde mucho antes compartía labores de dirección con Furé, a partir de 1995 Ibáñez se ocupa completamente de esa tarea, al producirse una repentina enfermedad que incapacita a Furé para seguir trabajando.

Pedrito Ibáñez entró a El Habanero en 1964, pero desde niño había seguido con mucha atención la trayectoria de una de las agrupaciones emblemáticas del son cubano. Su apasionada entrega a esta leyenda viva de nuestra música le ha permitido atesorar entre su memoria y muy viejos papeles, toda la ecología del grupo. Conoce al dedillo su repertorio, desde aquella primera grabación realizada en Nueva York en 1925, llamada «Maldita timidez» hasta las piezas que él mismo ha compuesto recientemente. Sin estar cerrado a las posibilidades actuales de una agrupación sonera tradicional, Pedrito ha logrado mantener el concepto sonoro que empezó a perfilarse en 1920. Es una verdadera dicha poder apreciar la legitimidad con la cual la agrupación sigue haciendo los sonos de sus fundadores, como el legendario «Tres lindas cubanas», creado por Guillermo Castillo, que en 1926 ganó el primer premio en el Concurso de Sonos, efectuado en un sitio llamado el Frontón Nuevo.

Tendré que volver a llamar otra vez a Pedrito Ibáñez, para luego enfrascarnos en una larga conversación que solo puede ser concluida con el vivo goce del Septeto Habanero tocando en los infinitos salones de la nostalgia y en los recintos a los que podemos ser convocados ahora mismo en la ciudad, para volver a escuchar, en medio de su cautivador toque de atmósfera urbana: «Si quieres alegrar tu corazón, /si quieres que la tristeza disminuya, /escucha al habanero, que no hace bulla/ y luego si quieres te tomas un ron». ▀

El tinglado de los premios

Viene de la página primera

Asumido esto, ya nadie se escandaliza porque se añada bien alto lo siguiente: la mayor parte —y la más significativa— de los premios literarios que en España conceden las editoriales están amañados, concertados de antemano ya sea con el autor mismo, ya con su agente.

Por supuesto, que siempre se deja un margen a la revelación y a la sorpresa. O a la pura improvisación. Pero no hay que engañarse: ese margen es cada vez más estrecho. Por lo demás, ya está bien lo de rasgarse las vestiduras con todo esto. Puesto que de premios comerciales se trata, cuando se señala como manipulación o corruptela entra en la lógica del comercio, y por allí no hay mucho más que añadir. En todo este asunto, los editores son, en definitiva, los únicos que actúan como cabe esperar de ellos, empresarios al fin y al cabo. Mucho menos se entiende, puestos a reparar en responsables —y dejando para otro análisis la fraudulenta participación de los escritores mismos—, que tantas personalidades distinguidas colaboren en el apaño, prestándose graciosamente a participar en jurados que actúan como señuelos de incautos y como falsos marchamos de credibilidad. Y lo que no se entiende en absoluto (salvo en los casos de complicidad notoria) es que, siendo el apaño tan evidente, los espacios y las secciones culturales de los más variados medios de comunicación concedan a los dichos premios tanta atención.

Ya en alguna ocasión se ha dicho: mientras los medios de comunicación respondan indiscriminadamente al señuelo de las sucesivas convocatorias, los premios seguirán siendo para las editoriales plataformas de promoción razonablemente rentables. Poco o nada cuenta aquí el rechazo de la crítica —si se produce— ni la reiterada decepción de los lectores. Al fin y al cabo, en un panorama literario tan concurrido, la concesión de un premio es la única vía que la mayoría de los editores tiene de desencadenar los mecanismos de publicidad indirecta —titulares, crónicas, entrevistas— con que los medios de comunicación reaccionan automáticamente a su celebración, y de obtener en consecuencia, por parte de los liberos, un tratamiento preferencial en los escaparates y las mesas de novedades.

Son, pues, primero los jurados, actuando como reclamos, y los medios de comunicación luego, actuando como pantalla de difusión, los que con su colaboración incentivan y perpetúan en España el, a todas luces, manipulado tinglado de los premios comerciales y el impacto gravemente desorientador y distorsionador que tienen en la actualidad, tanto sobre el conjunto de la literatura en lengua española, como sobre los hábitos y criterios de sus lectores, tratados cada vez más como simples consumidores.

2. Poner tanto énfasis en los premios comerciales pudiera parecer un tanto injusto cuando todo el país padece, desde hace ya mucho, una hipertrofia de todo tipo de certámenes literarios concedidos por toda suerte de instituciones: ayuntamientos, diputaciones, consejerías, fundaciones, cadenas hoteleras, compañías ferroviarias, entidades bancarias... Pero el hecho es que casi ninguno de estos galardones obtiene una notoriedad muy considerable, por mucho que sus dotaciones sean a menudo muy sustanciosas y el criterio de los jurados quede menos expuesto a la manipulación. Su escasa notoriedad obedece precisamente (¡y dale!) al escaso reflejo que obtienen en los medios de comunicación, que por otro lado —dicho sea en su descargo— no darían abasto como se propusieran dar cuenta de todos.

Falta la mayor parte de ellos, de un adecuado soporte editorial, las obras distinguidas por estos premios institucionales parecen resignadas a una existencia casi clandestina, a

menos que —como viene ocurriendo cada vez más— la institución en cuestión haya tenido la iniciativa de aliarse con una editorial de cierto prestigio. En cualquier caso, los escritores mismos son los primeros en no concurrir, por poco que se precien, y si pueden evitarlo, a este tipo de certámenes que, por muy elevada que sea su dotación, procuran una proyección escasa y vale decir como de segunda. Lo cual no deja de estarles bien empleado a los premios en cuestión, pues casi todos han sido concebidos en lerdito mimetismo con respecto a los premios comerciales y contribuyen sordamente, con su existencia fantasmal, a la prolongación de la situación creada.

Una situación, todo sea dicho, que no se creó de la nada. O que más bien sí: se creó precisamente de la nada o de esa imitación de la nada que era lo que se suele llamar el «páramo» de la cultura española de la inmediata posguerra. Fue entonces cuando se fundó, en 1944, el Premio Nadal, la madre del cordero, como quien dice, que ganó aquel año, como es bien sabido, la novela titulada *Nada*, de Carmen Laforet.

El importante papel que le cupo desempeñar a este premio, renovación de la novela española de la posguerra, se ha destacado y encomiado demasiadas veces como para tener que subrayarlo aquí. Lo que importa ahora es atribuir a su iniciativa el bien ganado crédito y la notable eficacia que, a partir de él, obtuvieron en España los por entonces llamados «premios literarios independientes», concebidos inicialmente como plataformas de lanzamiento de un tipo de literatura que, por motivos de toda índole, escapaba a las perspectivas de la cultura oficial. El filón que por ahí se abría a los editores fue muy tempranamente percibido por un editor avezado como José Manuel Lara, que en la estela del Nadal creó, en 1952, el Premio Planeta, ya desde entonces empecinado en ser el mejor dotado económicamente. Pero fue la portentosa singladura del Premio Biblioteca Breve, creado en 1958 por la editorial Seix Barral, lo que definitivamente consagró en España el papel de los premios literarios impulsados por editoriales como motores de la siempre invocada renovación de los paradigmas establecidos, tan necesaria para una literatura —como la española, pero también la latinoamericana— en permanente estado de fundación.

Todavía en 1983, tiempos en los que en España se sostenía, muerto Franco, una razonable expectativa de renovación, a una editorial como Anagrama le cabía conjurarla mediante la creación de un premio de narrativa como el Herralde. Pero ya en esa misma década, y a consecuencia, sobre todo, de la consolidación a lo largo de ella de un mercado editorial en el que los autores españoles iban adquiriendo un protagonismo creciente,

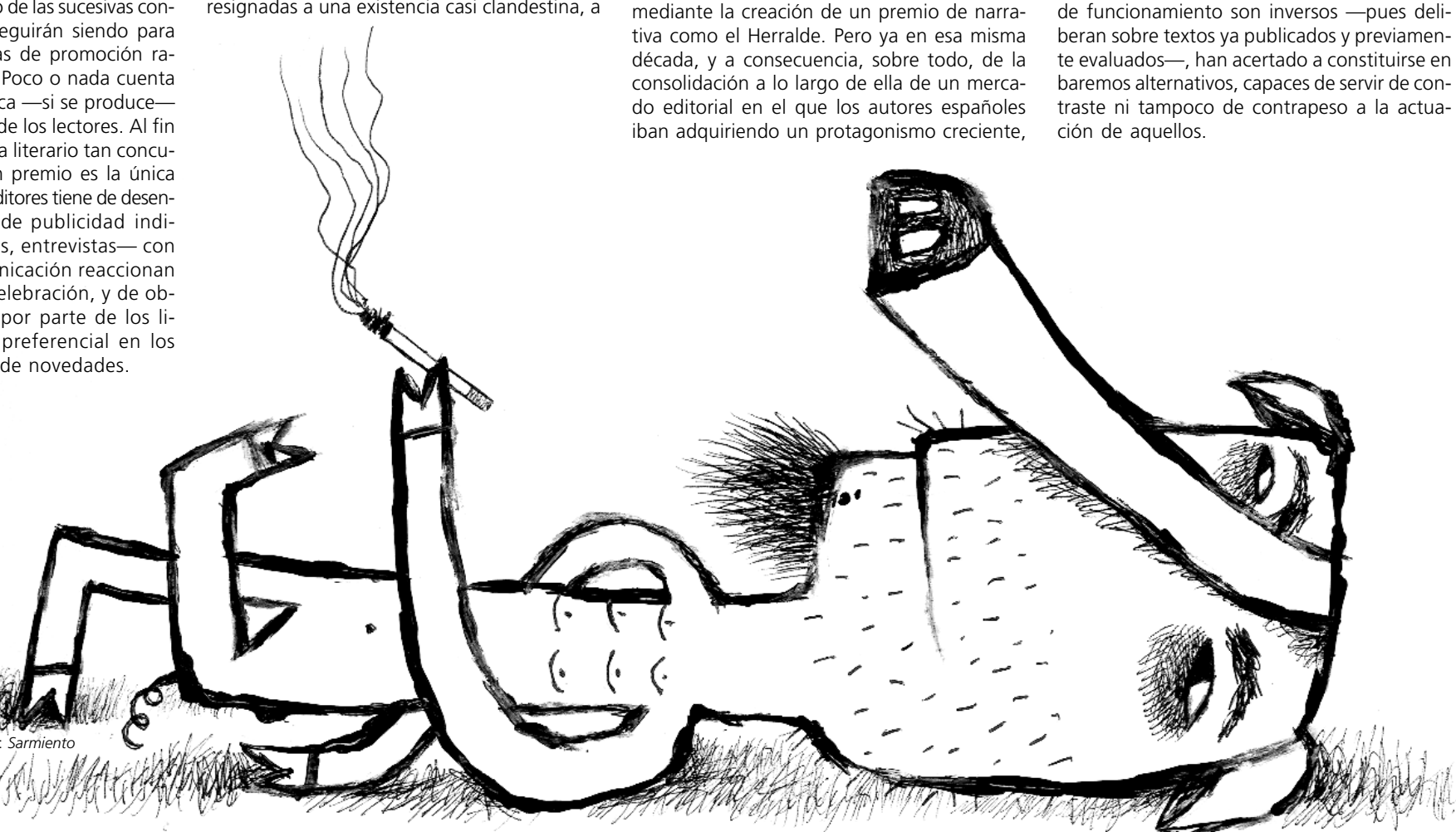
la cosa empezó a degradarse. Poco a poco, y de una forma cada vez más descarada, los otros «premios literarios independientes» fueron convirtiéndose en simples instrumentos de captación y promoción de autores dentro de un mercado fuertemente competitivo, en el que la vieja legalidad que presidía las relaciones entre autores y editores iba quedando progresivamente quebrada, entre otras razones, por la intervención cada vez más decisiva de los agentes literarios.

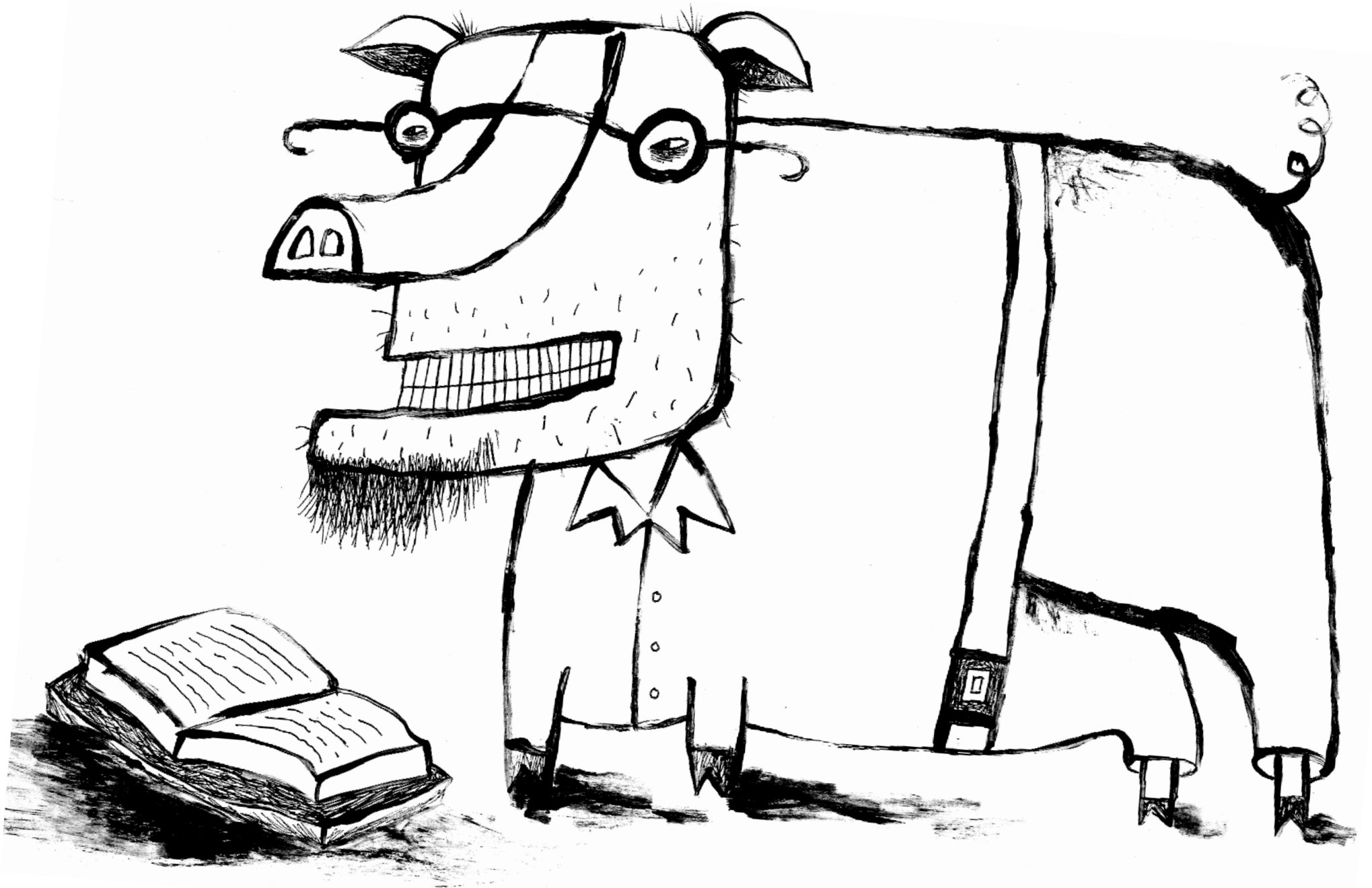
3. Queda todavía por considerar un tipo de premio, mucho menos numeroso, que se desmarca del panorama trazado hasta aquí, por cuanto se concede, sin interés comercial ni publicitario de por medio, a libros ya publicados. Los más caracterizados entre ellos son, hasta el momento, dos que, a diferencia de otros premios institucionales, sí tienen un cierto impacto sobre el tablero y el escalafón de la literatura española. Se trata del Premio de la Crítica —sin dotación ninguna y concedido por la Asociación de Críticos Españoles— y del Premio Nacional —que otorga la Dirección General del Libro, dependiente del Ministerio de Cultura.

Los dos son premios concedidos, en sus distintas modalidades, al «mejor» libro publicado en España durante el año en cuestión. Se atienden, por lo tanto —salvadas las enormes distancias—, a las características comunes a los más corrientes y renombrados premios europeos, como pueden serlo el Booker Prize en Inglaterra o el Prix Goncourt en Francia. No hay lugar aquí, como se deja ver, para las suspicacias que, con más o menos fundamento, cabe abrigar con respecto a los premios comerciales. Lo cual no priva a dichos premios de otro género de suspicacias, dirigidas en este caso al descriterio o a las carambolas de toda suerte a que tan proclives son las actuaciones de unos jurados constituidos de forma bastante inopinada, conforme a presupuestos y reglamentos de los que bien puede decirse que son, cuando menos, mejorables.

Como los premios comerciales, el Premio de la Crítica y el Nacional han sido objeto, a lo largo de su ya extensa trayectoria, de todo tipo de descalificaciones y denigraciones, comenzando por las que elevan, con su silenciosa incomparancia, libros importantes y aun cruciales que no los han obtenido. Pero lo que importa aquí es constatar cómo, a medida que los premios comerciales han ido rebajando sus cuotas de probidad de exigencia, ni el Premio de la Crítica ni el Nacional, cuyos mecanismos de funcionamiento son inversos —pues deliberan sobre textos ya publicados y previamente evaluados—, han acertado a constituirse en baremos alternativos, capaces de servir de contraste ni tampoco de contrapeso a la actuación de aquellos.

Ilustraciones: Sarmiento





Ocurre más bien lo contrario: la inanidad de una crítica desmantelada, disminuida e inepta, se refleja en la menguante incidencia del Premio de la Crítica y en su escasísima función orientadora. Por otro lado, razonable inhibición, por parte de las instituciones públicas, a asumir ninguna representatividad cultural—ya no se diga ningún liderazgo cultural—, ha fomentado el ecumenismo cada vez más rocambolesco y turulato del Premio Nacional, que ya nadie sabe desde dónde ni en nombre de qué sanciona nada.

Pero si la crítica no cuenta y la cultura «oficial» no existe (a menos que se considere como tal—y no sería desatinado— la cultura de mercado); si el horizonte en función del cual actúan las editoriales literarias, independientes o no, es cada vez menos el de una tradición y un gusto articulados ni se organiza en función de ningún proyecto cultural; si la única sanción real a la que aspiran las sucesivas apuestas editoriales es la sanción de un mercado a cuyo rumbo siempre mudable necesariamente se pliegan todas las estrategias; si no se reconoce ninguna instancia reguladora ni discriminadora fuera de la que suponen las listas de los libros más vendidos; entonces, ¿por qué aceptar la intrusión de elementos extraños a los de la lógica estricta de la cadena de producción?

Esta es la hora en que, con descrédito de otras instancias que antaño se estimaban competentes para decidirlo más cabalmente, son los escritores mismos, y los editores mismos, y hasta los libreros mismos los que, sintiéndose plenamente facultados para ello, eligen y declaran cuál es el mejor libro del año entre los publicados.

Un viejo escrúpulo jurídico advertía que no se puede ser a la vez juez y parte en la causa que se instruye. Pero se trata de eso mismo: de un viejo escrúpulo. Como Napoleón el día de su coronación, el mercado editorial arrebató los laureles de las manos temblorosas de la crítica y de la academia y se los ción él mismo sobre su cabeza.

El Premio de la Crítica y el Premio Nacional tienen hoy sus correlatos casi paródicos en el Premio Salambó—que otorga cada año un nutrido y variopinto ramillete de escritores— y el Premio Lara—cuyo jurado es integrado, asimismo, por un variopinto ramillete de editores. En lente mimético, el premio de los escritores, como el de los críticos, es honorífico y carece de dotación. El de los editores, por su parte, está dotado en forma de cuantiosa partida ya no para el escritor en cuestión, sino para la publicidad del libro premiado, y para más inri ha sido fomentado por el editor que creó nada menos que el Premio Planeta, acaso el que más ha contribuido a promover la situación que aquí se ha dibujado.

Lo más portentoso, con todo, es la comunidad básica de criterios en la que parecen diluirse las características particulares de unos premios y otros. Aunque todavía es pronto para juzgarlo, de sus trayectorias comparadas no parece que se desprendan por el momento ni vayan a desprenderse en el futuro, significativos rasgos diferenciales. Así, por ejemplo, la novela ganadora del último Premio de la Crítica—*El mal de Montano*, de Enrique Vila-Matas— era finalista tanto del Premio Salambó como del Premio Lara de los editores, y ya había obtenido antes el Premio Herralde. Lo cual invita a preguntarse acerca de la sospechosa redundancia de un tinglado, el de los premios literarios, cuya utilidad como herramientas de orientación y discernimiento parece inversamente proporcional a su cantidad y a su diversidad.

4. Todo esto para ilustrar de qué modo el empuje decisivo, que en su origen tuvieron en España los premios literarios concedidos por las editoriales, proporcionó a estos un ascenso peculiarísimo sobre los mecanismos y criterios de consagración de libros y autores, y ello a tal extremo que, entretanto, lo que en su momento constituyó, como ya se ha dicho, un instrumento de renovación de una cultura

desmantelada y desecada, ha devenido todo lo contrario: instrumento de obstrucción y desecación de todo cauce real de renovación.

En un mercado abarrotado de novedades, los premios literarios inducen tendenciosamente los más generales criterios de percepción y de selección en función de los cuales, y a falta de mejores cedazos discriminadores y sancionadores, se construye cada vez más exclusivamente, con el concurso de los medios de comunicación, un mapa literario del que quedan progresivamente apartadas las propuestas literarias más rigurosas, más inconformes, más radicales o aquellas que simplemente discurren desentendidas del gusto domesticado de un público que carece de mejores medidores de la calidad y de la novedad de aquello que se le ofrece para leer.

El éxito de la fórmula ha terminado por pervertir el conjunto entero del sistema. En la actualidad, los lanzamientos editoriales mimetizan, en líneas generales, el particular mecanismo de los premios literarios. La manía de acompañar el lanzamiento de cualquier libro, por insignificante que sea, de una «sonada» presentación, una práctica que en España ha adquirido proporciones monstruosas, deriva en buena medida de la pretensión por parte de los editores de que cada lanzamiento constituye, por sí mismo, un acontecimiento digno de ser reflejado obedientemente por los medios de comunicación.

La personalidad o personalidades de mayor o menor postín que amparan la presentación del libro y hacen su público encomiable suelen cumplir, bien a otra escala, la función que en los premios desempeñan los jurados, asimismo, de postín: la de imponer un prejuicio favorable al libro. Previamente, los anticipos a menudo delirantes que la enorme competencia y el buen hacer de los agentes han obligado a pagar, refuerzan esa necesidad generalizada de convertir en noticiable, siempre con el concurso de los medios de comunicación, un acto en realidad muy rutinario (pues, como

es sabido, las novedades editoriales se cuentan por centenares al mes); y de hacerlo sustrayéndose en la medida de lo posible—ahí está el *quid* de la cuestión— de la mediación siempre sospechosa de la crítica, que se trata por todos los medios de obviar. Solo si la crítica misma corrobora la expectativa creada, se la incorpora al aparato publicitario, que muy legítimamente aspira, sobre todo, a la sanción del público, de las listas de ventas en las que se trata de influir mediante el impacto de lo que—valga insistir en ello— se ofrece a título de acontecimiento. Y aquí es donde los premios comerciales han dejado su huella indeleble: son los propios editores—con la complicidad de los medios de comunicación— los que imponen la marca de acontecimiento a un hecho—la publicación de un libro dado— que en puridad solo merecería ser considerado como tal—es decir, como acontecimiento o como noticia más o menos reseñable— en los casos proporcionalmente escasos en que se acumulara sobre la obra, la personalidad o la trayectoria del autor una amplia expectativa pública o bien en aquellos otros, más escasos todavía, en los que el más o menos inesperado éxito de crítica o de público señalara al libro en cuestión como algo digno de ser destacado.

No suele ocurrir de este modo, sin embargo, y la literatura en lengua española padece así, de modo mucho más acusado, la distorsión cada vez menos corregible de un sistema alegremente sometido a la confusión e indiferencia de valores que, con un criterio oportunista y la sola medida de los ejemplares vendidos, introduce en un mismo saco a autores, libros y «productos» (llámeselos así, a falta de mejor nombre) de la más diversa entidad. ▀

Tomado de *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española*. Colección Referencias. Editorial Debate, 2005.

http://www.lajiribilla.cu/2005/n217_07/217_02.html

A pesar de inocultables demostraciones científicas, todavía cuando se habla del SIDA no faltan quienes reiteran la inicial asociación de esa pandemia con la homosexualidad como causa unívoca. Sabemos que entre las causas del SIDA está la transmisión sexual, pero también otras, entremezcladas, y que ese mal avanza por vías de las que por igual no escapan homosexuales o heterosexuales. Y sucede que la comunidad *gay* es una de las que con mayor disciplina aprendió lecciones de prevención, quizás porque con menos inhibición que otros sectores poblacionales trata cuestiones que resultan embarazosas. El hecho es que la humanidad se confronta con la devastadora expansión de ese mal y para enfrentarlo las cabezas pensantes buscan vías para atajar la pandemia, independientemente de sus filiaciones políticas o religiosas y de la prevalencia en la conducción de la sociedad o la urgencia de contestar las formas de poder vigentes. En la consecución de ese objetivo deben hallar un terreno de consenso y revisar sus criterios sobre asuntos que se alejan de circunstancias sanitarias y preventivas.

Llegados a ese punto sí tienen vinculación el SIDA y la homosexualidad, pues las bifurcaciones de ambos temas se relacionan con la moral —o lo que se tiene por moral— y la política —o lo que se comprende como política— y con prejuicios y desprecios que marcan un tránsito de siglos. Para los movimientos sociales la homosexualidad revive viejas confrontaciones y la valoración que se tuvo o se tiene de una parte de la humanidad es que ha ido ganándose su lugar y cuya relevancia no acepta retroceso. En la actualidad el asunto se entrelaza con la búsqueda de una gobernabilidad que implique a más de los que tradicionalmente la han decidido, y ya no queda, como antes, en un desentendimiento que solamente sirve para evidenciar flagrantes inadvertencias e ignorancias.

Un ejemplo: En estos días, y a propósito de una ley que autoriza el matrimonio homosexual, España vive un verdadero pugilato político. La semana pasada, la jerarquía católica de ese país llamó a una multitudinaria manifestación contra una ley que respalda el 74% de los españoles, según una encuesta que consideró la opinión de un 82% de católicos. En lo interno del catolicismo, este diferendo implica una quiebra en una religiosidad que por demasiado tiempo se extrapoló al terreno político y fue el trasfondo ideológico predominante. En lo externo, es el corolario de un debate entre el actual gobierno español y el ejercicio religioso mayoritario entre quienes lo votaron en las urnas. Después de avances y retrocesos, la Iglesia católica se confronta con ese gobierno que, aunque con peculiaridades y diferencias que permiten cuestionar su concepto de socialismo, se declara socialista. Y tenía que ocurrir en la España que vivió el nacional catolicismo, con dictaduras de poderosa impronta clerical, al punto de llevar la religión a ideología de Estado. Esas dictaduras fueron radicalmente homofóbicas: en la homofobia educaron a muchas generaciones. Se sabe que la ley de legalización de matrimonios entre parejas del mismo sexo, y su polémico derecho a la adopción, se une a la consideración del aborto, del divorcio, de la experimentación con células embrionarias y de una ley orgánica de educación que, de establecerse, apuntaría hacia una convivencia moderna y laica largamente ansiada por el mejor pensamiento español.

Como un episodio de ese entrevero, el pasado 28 de abril el periódico que abiertamente sostiene la línea gubernamental, *El País*, editorializó sobre diferencias de criterio entre los alcaldes del opositor Partido Popular, que se han sumado al consenso para las celebraciones de matrimonios *gay*, y consideró que al aceptar lo que antes negaron, ofrecían «una muestra de cordura y de sentido democrático». Pero en nombre de la libertad de expresión, en los últimos días de mayo ese mismo periódico publicó un anuncio pagado, demagógicamente remitido a «Padres y madres de España», que hacía un llamamiento urgente contra el matrimonio entre personas del mismo sexo. Entre bestialidades nada aromáticas, allí se proclamaba que «el SIDA es una enfermedad de los homosexuales» y que son estos quienes la propagan, lo que implicó una flagrante difamación hacia todo un colectivo de personas, además de contribuir a perpetuar un estigma discriminatorio ya vencido por la ciencia. De haber ocurrido en otro tiempo, esa afirmación hubiera pasado inadvertida, pero provocó una protesta unánime de los colectivos de *gays* y lesbianas, a quienes de inmediato se unieron instituciones y ciudadanos de toda condición¹. Fue un movimiento raudo, que no lideró ningún partido político, sino que, como viene

sucediendo, movilizó a personas que actúan aparte de ideologías o de partidismos. Dos días después de la publicación del llamamiento, el periódico *El País* debió autocriticarse en su página editorial porque «un fallo en nuestro sistema de control hizo posible la inserción de ese ofensivo reclamo»². Podrá argüirse que tanto la publicación del anuncio como la rectificación entran en el juego de libertad expresiva ampliamente proclamado por esa sociedad y que la parte comercial del periódico se alejó de sus cometidos morales. Lo innegable es que el asunto pone en relieve una herencia de discriminación y desprecio hacia lo diverso, hacia las opciones individuales, consideraciones regresivas que ya no pueden expresarse de manera desembozada sin que les salga al paso una civilidad de nuevo tipo.

Hoy sabemos que la consideración que una organización o movimiento tenga de la homosexualidad ya no queda en cotos cerrados ni le vale argumentar las arcaicas líneas del pensamiento mosaico del *Antiguo Testamento* o versículos de los *Evangelios*, mucho menos acudir a razonamientos políticos que estremecieron los siglos anteriores o estrategias de cambio social que se tamizan de énfasis ideológico mientras buscan un reacomodo en situaciones que sus criterios matrices no contemplaron. Es obvio que esto no ocurre solamente con la homosexualidad, sino que hace parte de replanteos que superan los viejos códigos y responden a una sociedad que ha desarrollado vías de emplazamiento totalmente nuevas que

Movimientos

Sociales y

Reynaldo
González
Cuba

Homosexualidad

obligan a una urgente actualización. Se puso de manifiesto en el seno de la todavía en construcción Comunidad Europea, cuyos altibajos notables, con el «no» francés y holandés, hoy ocupan las primeras planas. Me refiero a lo sucedido con el político conservador italiano Rocco Buttiglione, elevado por Silvio Berlusconi a la cartera de Libertades, Seguridad y Justicia de la Comisión Europea, nada menos. Unas declaraciones suyas resultaron ofensivas a los *gays* y a las asociaciones que procuran el mejoramiento social femenino. De inmediato fue denunciado como un fascista que resucitaba criterios medievales, un dogmático incapaz de cumplir un cargo de responsabilidad internacional. El cerrado repudio lo descalificó y debió abandonar sus pretensiones en la dirigencia europea. Instituciones de católicos avanzados de Italia y de toda Europa se incorporaron al rechazo, preocupados porque la opinión pública considerara que todos los seguidores de su fe entrados en política resultarían de similar calaña.

Por supuesto, que no podemos crearnos una idea idílica acerca de cómo van las líneas directrices y las conductas en la política europea, donde se advierte una expresa derechización, amparada en el manto de la globalización y la pérdida de pluralidades que, luego de la implosión del campo socialista, parecerían irrecuperables. Sin embargo, las reticencias para tratar los asuntos que implican a la homosexualidad asoman donde menos se les espera, incluidos los crímenes de adversarios de la humanidad tan terribles como las hordas hitlerianas. En el actual recordatorio por el cincuentenario del fin de la Segunda Guerra Mundial, al evocar la barbarie nazi y el holocausto judío, poco o nada se habla de la criminal política hitleriana hacia gitanos y homosexuales, entre otras minorías avasalladas bajo las consignas de la llamada raza superior. Sabemos que su homofobia se basó en tendencias de los ideólogos nazis: veían el homosexualismo como una amenaza para la política de reproducción aria. A los homosexuales atribuían una falta de virilidad asociada

a la humillación sufrida en Versalles y al ambiente cultural permitido en el tiempo de Weimar. Una vez que el dirigente Ernst Rohm, amigo de juventud de Hitler, por orden suya fue asesinado a tiros, predominó el enfoque machista del nazismo, que se sentía amenazado por la existencia de la homosexualidad en sus filas. Bajo esos criterios, la población homosexual también alimentó los campos de concentración, la mano de obra esclava y los hornos crematorios. Todavía un pudor sexista impone discreción sobre ese asunto.

Son datos recientes sobre un viejo dilema del pensamiento social que, por supuesto, se extiende a la praxis política. Haber convertido a la homosexualidad en un tabú de la cultura y la sociabilidad ha dañado más que si se hubiera enfrentado su existencia como algo inherente a las condiciones y preferencias del ser humano. Como todo lo que concierne a comportamientos y actitudes que implican la sexualidad y la moral, la tradicional consideración de la homosexualidad resultó piedra de choque para las vanguardias. Aún las instituciones que asumieron el materialismo histórico y científico como base programática arrastraron al plano político los dogmas religiosos y la desatención a los reclamos de la ciencia o los subestimaron al punto de desconocerles una significación que a la larga resultaría dañina. Sucedió con la persecución homosexual en regímenes socialistas cuyo silenciamiento oficial contribuyó a darles mala prensa y la convirtió en argumento de permanente reconversión en manos de sus adversarios. Con el tiempo, el silencio inicial invalidaba o ponía en duda los posibles alegatos de cambio, si los hubo, pues el asunto se les había convertido en un *boomerang* particularmente aprovechado por la derecha internacional, con irremediable eco entre intelectuales y artistas. En este punto, a las mentes de muchos acude el enorme error de uno de los grandes partidos comunistas de Europa occidental, el italiano, al echar de sus filas al joven homosexual Pier Paolo Pasolini, quien luego fue uno de los estudiosos y esclarecedores del pensamiento de Gramsci, y el talento más trascendental del arte cinematográfico y literario del siglo XX.

El crecimiento de los medios de comunicación, incluida una capacidad nueva de movilización por Internet y el uso de celulares para llamar a la participación individual, respalda vías alternativas de eficacia inesperada. Varios acontecimientos recientes apoyan esta afirmación. Hoy las instituciones políticas y los movimientos sociales más destacados no temen contar con homosexuales en sus filas, aunque siguen acercándose al tema con una prevención lastrante, mientras que si lo abordaran con toda transparencia saldrían fortalecidas en la base y en el prestigio. Para el pensamiento progresista ha sido una asignatura pendiente la vinculación de esclarecimientos sociológicos a la práctica política, la enriquecedora complejización que

supone incluir en sus programas el razonamiento sobre aspectos de la realidad que no siempre hallan cabida en una mirada de conjunto. En la actualidad, con un desarrollo multiplicado y considerable de las asociaciones y los movimientos sociales, precisamente para afirmar que una convivencia social más justa es posible, se impone vincular a todos los sectores en los proyectos comunes. No como «compañeros de ruta» —según una antigua expresión del lenguaje político—, sino como participantes con todos los derechos y deberes. Recordemos que la excepcionalidad puede resultar marginalizadora, que la llamada «tolerancia» implica una diferenciación cruel, pues se tolera aquello con lo que se coexiste, pero ponemos en capítulo aparte, no asimilado en paridad de condiciones. Ser progresista hoy implica tener en cuenta a todos los elementos que puedan contribuir al mejoramiento social, porque sin ellos el proyecto no tendría sentido ni realización perdurable. El pálpito de esas ideas está implícito en cualquier proyecto que unifique la cultura y el desarrollo, entendidos estos conceptos desde una valoración profunda, no utilitaria y ocasional. Un movimiento social que se proponga alcanzar eco atendible, independientemente de su profundidad o vastedad o precisamente por ellas, está obligado a ganar una complejidad mayor si no desea que sus avances resulten fallidos y que una incompletez de origen debilite sus posibles conquistas. ■

Texto presentado al IV Congreso Internacional Cultura y Desarrollo. La Habana, 7 de junio de 2005.

Notas:

1 Carmen G. Hernández Ojeda y 37 firmas más: «Anuncio homófono», y Gloria Pardo Fernández en «Cartas al Director», *El País*, Madrid, 25 y 26 de mayo de 2005.

2 «Un anuncio ofensivo», editorial de *El País*, Madrid, 27 de mayo de 2005.

http://www.lajiribilla.cu/2005/n214_06/214_04.html



Las leyes de ese país prohíben el ingreso de personas infectadas, salvo que su viaje esté relacionado con un tratamiento de la enfermedad.

Un profesor brasileño informó hoy que fue expulsado de EE.UU. el 2 de junio, por ser portador del virus del SIDA.

«Mi problema fue haber sido honesto», reveló el profesor de Inglés, Apolo Marcos, de 48 años, quien viajó a EE.UU. para obtener información sobre un tratamiento experimental al que se somete, con la droga TMC 114.

Marcos tenía visa de turista, válida por diez años, que fue cancelada el mismo día 2 por las autoridades de EE.UU., que durante 12 horas lo mantuvieron en el área de seguridad del aeropuerto de Atlanta, sin poder tomar sus remedios ni comer.

El brasileño pasaba por el sector de Migraciones para realizar una conexión a Nueva York, cuando los oficiales le pidieron que se dirigiera al área reservada, tras haber presentado su pasaporte.

Cuando las autoridades revisaron su valija, encontraron frascos de medicamentos para el SIDA, sobre los cuales fue interrogado.

Marcos informó que es portador del VIH, y de inmediato fue trasladado al área de seguridad, donde estuvo retenido medio día, antes de ser liberado para su regreso al país, según publica el diario *Folha*, de Sao Paulo.

Aunque la legislación estadounidense prohíbe la entrada al país de personas con enfermedades contagiosas, como la tuberculosis y el SIDA, admite el ingreso en caso de que el viaje esté relacionado con un tratamiento médico.

Desde 1987, los portadores de SIDA también están incluidos en esa prohibición, considerada discriminatoria por entidades vinculadas a la causa del VIH.

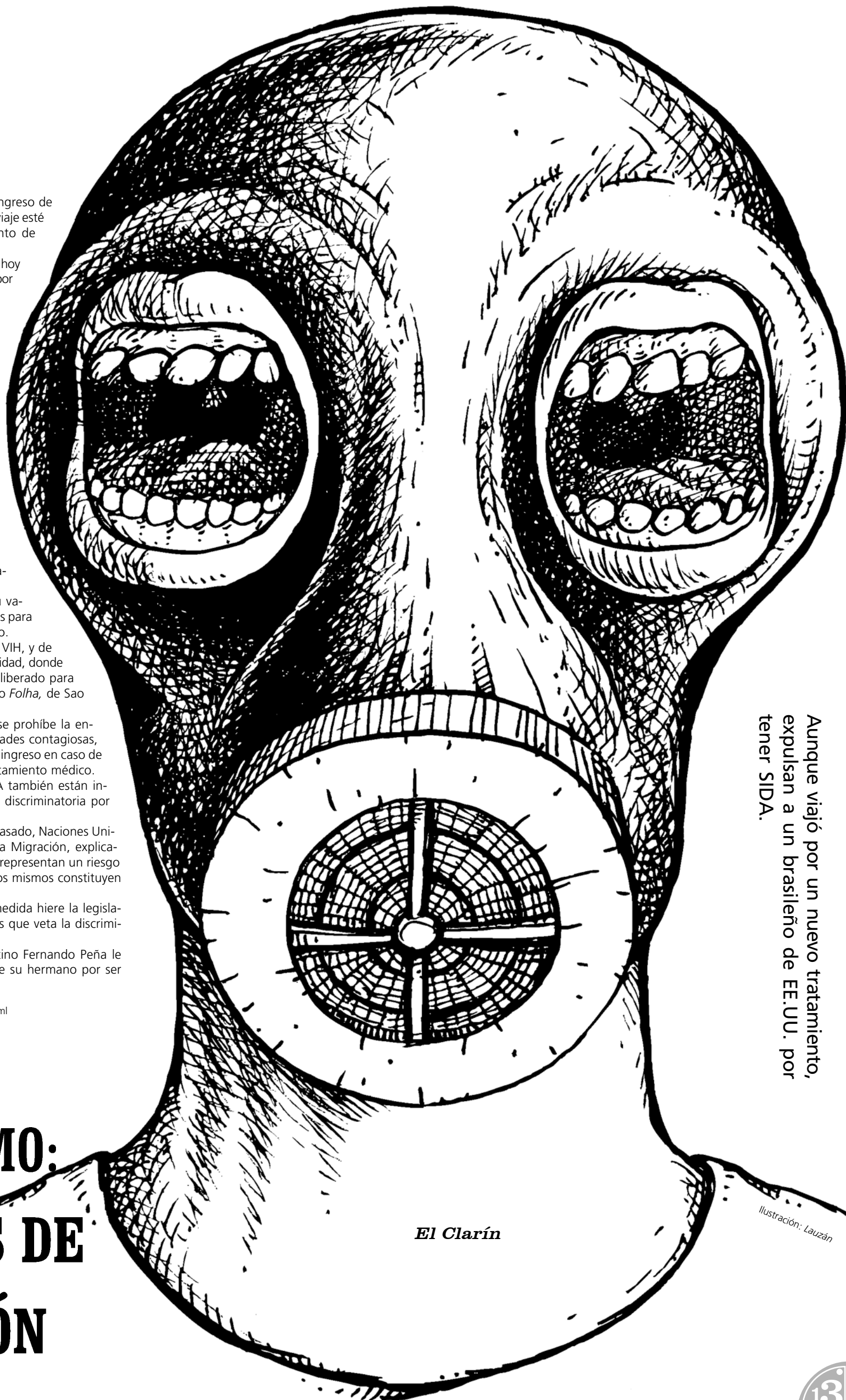
En un documento publicado el año pasado, Naciones Unidas y la Organización Internacional para Migración, explican que viajantes portadores del VIH no representan un riesgo para la salud pública y que los vetos a los mismos constituyen una «exclusión».

La ONU también considera que la medida hiere la legislación internacional de derechos humanos que veta la discriminación en razón de enfermedad.

Hace unas semanas, al actor argentino Fernando Peña le negaron la visa para ir al casamiento de su hermano por ser portador del VIH. ▀

http://www.lajiribilla.cu/2005/n214_06/elgranzoo.html

HONESTO Y ENFERMO: RAZONES DE EXCLUSIÓN



Aunque viajó por un nuevo tratamiento, expulsan a un brasileño de EE.UU. por tener SIDA.

El Clarín

Ilustración: Lauzán

La memoria

y los

CÉSARES

Julio
Fernández
Bulté
Cuba



Alguien escribió que: «La historia es la memoria de los Estados». Evidentemente es una afirmación muy oficialista y absolutamente limitada.

Ante todo, es evidente que la historia es algo más que la memoria de los Estados porque debe ser la memoria de los pueblos.

Estudiando su historia, los pueblos pueden descubrir sus orígenes, el camino andado, los fracasos, los abismos en que se han hundido en ciertos momentos y las cimas a las que han ascendido fatigosamente. De hecho, la historia explica en importante medida el presente y, si se es sagaz, puede revelar los rumbos del futuro. El gran historiador Michelet decía en el siglo XIX, en su libro *El Pueblo*: «Quien quiera atenerse al presente, a lo actual, no comprenderá lo actual» y en ese mismo sentido Renan había dicho: «En todas las cosas humanas los orígenes merecen ser estudiados antes que nada».

El libro que ponemos ahora en las manos del lector puede ser sumamente aleccionador. Cayo Suetonio Tranquilo (69-140? d.n.e.) fue, sin duda, uno de los más importantes historiadores romanos y esta obra es precisamente una fuente inexcusable de información sobre la vida de los primeros doce Césares y de los contextos políticos, culturales y sociales del hundimiento de la República romana y el surgimiento del Imperio. Pero más todavía, de hecho es un libro revelador del camino del derrumbe de ese gran Estado de la antigüedad.

Suetonio, recomendado por su amigo Plinio el Joven al emperador Trajano, llegó a ser tribuno militar, cargo que abandonó temprano para finalmente asentarse

como conservador de los archivos imperiales y posiblemente en el 121 llega a ocupar el cargo de secretario de Adriano.

Probablemente desde esas posiciones tuvo acceso a documentos y correspondencia que le permitieron escribir *Vida de los doce Césares*, su obra más conocida e importante y en la cual relata la vida de los Césares romanos desde Julio César hasta Domiciano.

Algunos han dicho que cuando, después de dudas y vacilaciones, Julio César decide cruzar el Rubicón con todas sus tropas, la República romana ha comenzado o ha consumado su liquidación. Esta es, sin duda, una interpretación muy simbólica y no exenta de cierta poesía, pero nada rigurosa. De hecho, la vieja y poderosa República romana había comenzado a derrumbarse, desde sus propios cimientos, mucho antes.

Al lado o por encima de los antiguos institutos republicanos, Roma presenció a la altura del 59 a.n.e. la constitución del primer triunvirato, especie de junta militar en la que se unieron en precario equilibrio político César, Pompeyo y Craso. Aquel triunvirato era ya una claudicación: los antiguos órganos de poder de la República (la *res pública*, los asuntos de todos) ya no eran los que marcaban el paso de los acontecimientos políticos. De hecho, el poder estaba en las tropas, en los ejércitos profesionales desde las reformas de Mario, donde se agrupaban hombres de extracción de clase muy heterogénea y de muchas nacionalidades, incluso dominadas por Roma.

La dictadura había sido, en los años de esplendor de la República, una magistratura especial, suerte de recurso de emergencia al que se acudía cuando el Estado estaba en peligro, bien por alguna catástrofe natural, bien por guerras. El dictador, normalmente

elegido entre uno de los dos cónsules, ejercía un poder centralizado y superior, pero nunca por más de seis meses. Su misión era salvar a la República. Sin embargo, Sila, Mario, Pompeyo y César echaron por tierra esa delicada y comprometida magistratura y se desempeñaron como dictadores por mucho más tiempo del establecido y barrieron de ese modo con los principios institucionales de la República.

Cuando César atraviesa el Rubicón, que había sido fijado por Sila como límite político-geográfico septentrional de Roma, lleva a cabo una acción de franca burla y beligerancia contra los poderes republicanos, pero no era la primera vez que la virginidad de Roma era violada: Sila había entrado militarmente en la ciudad en dos ocasiones; Mario, aliado de los samnitas y los lucanos lo había pretendido y, de hecho, la vieja República estaba desportillada.

El poder de César se basó, fundamentalmente, en las legiones, en los miles de soldados que fueron beneficiados por sus repartos de tierra. En cierta medida, el llamado orden ecuestre, síntesis de la aristocracia comercial, encontró en César la posibilidad de una estabilización mercantil que interesaba a sus negocios y la demagogia del gran militar atrajo a su lado, muchas veces, a la plebe y los desclasados de Roma.

Cuando César es asesinado en los *idus* de marzo del 44 a.n.e. se consuma la liquidación de un período extraordinario de la historia de Roma y de la humanidad. En el Foro, frente a la tribuna de las arengas, se erige la falsa capilla, réplica del templo de Venus Víctrix, mandado a construir por César y allí se incinera en una pira majestuosa el cuerpo del dictador, como si todo el pasado político de Roma ardiera en aquellas llamas simbólicas.

Lo que ocurre después es bien elocuente: el pueblo, dominado por Marco Antonio y las legiones de César, se adueña de la ciudad y los conjurados se ven obligados a huir para ser perseguidos inmisericordemente. Se forma entonces el segundo triunvirato, ahora con el sobrino de César, Octaviano, unido a los militares seguidores de su tío, Marco Antonio y Lépido.

Cuando Octaviano liquida a sus adversarios y a sus aliados incómodos, puede dar por terminado el triunvirato y producir una de las farsas políticas más sorprendentes de la historia: inicia el conocido Principado, Alto Imperio según otros; pero, de hecho, desde el punto de vista de la estructura jurídica formal de aquel Estado, nada ha cambiado. El Principado no supone la instauración de nuevos órganos de poder, de nuevas instituciones. Es simplemente la centralización y exacerbación de todos los hilos y conductos del poder de la República, ahora en manos del heredero de César, bañado por su gloria, aupado por sus triunfos, sostenido por su inteligencia y voluntad.

La idea imperial augustea es singular: aparente preservación de la República y, en el fondo, liquidación de sus limitaciones funcionales centrando en sus manos todos los poderes. El 13 de enero del 27 Octaviano representó el acto principal de la gran comedia: renunció a los poderes del triunviro y anunció a los comicios que se restituía la República.

Desde el punto de vista económico aquellos fueron años de bonanza: estabilidad en los negocios después de las guerras y sus devastaciones, baja de los precios, aumento de la producción, seguridad en las transacciones comerciales, se adcentó la función administrativa y parece que la maquinaria estatal funcionó con más fluidez. Roma explotaba de riquezas y abundancia. La economía romana había llegado al clímax de su desarrollo como potencia esclavista mediterránea. Ahora la economía agraria se había puesto al servicio de los intercambios comerciales mediterráneos, la economía ítala se había ensamblado con la metropolitana. Era como si todos los elementos del viejo edificio se organizaran en un plano superior y, por ello, beneficioso para todos.

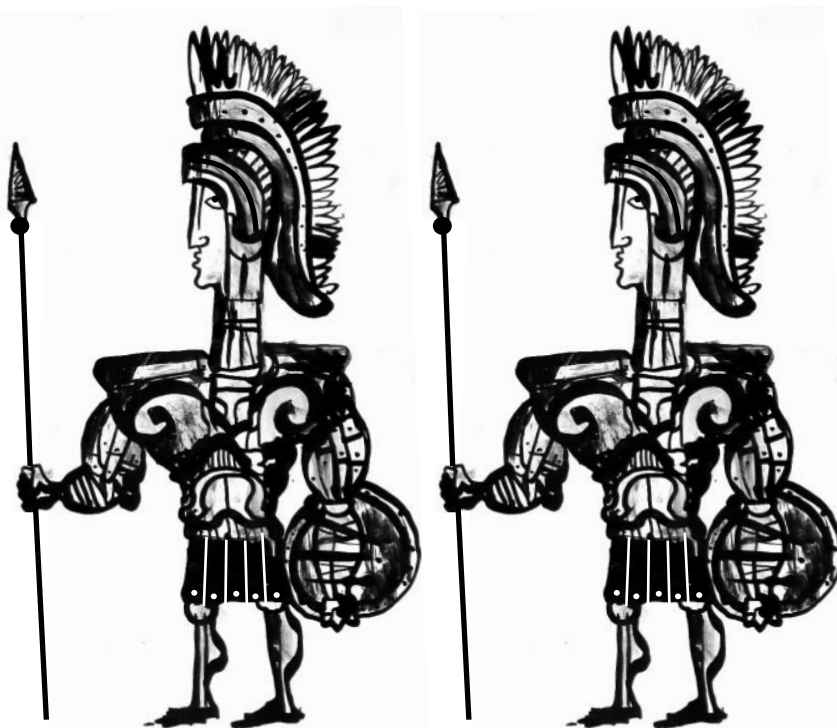
Pero Roma estaba minada por sus contradicciones interiores. Roma era rica porque explotaba a sus colonias de todo el mundo; su economía se fundaba en el trabajo esclavo y para crecer debía llevar este a límites que ningún Estado podía ya sostener; Roma arrastraba sus luchas políticas internas, pero ahora estas se asfixiaban en el interior de una potencia que quería dominar al mundo. Y eso, evidentemente, nunca ha podido ser.

Cuando en el 23 César Augusto Octaviano se ve ante la muerte, olvida la vieja estructura republicana y, para asegurar su sucesión, acude a un procedimiento propio de las monarquías helenísticas: entrega su sello y su anillo a Agripa, que había estado tantos años junto a él.

La sucesión de carácter monárquico es ya desembozada: nada de elecciones comiciales ni de *auctoritas senatorial* ni de poderes tribunicios o cualquier otro mecanismo republicano. Es acto personal del Emperador que otorga su herencia. Y comienza entonces el período de Tiberio, Calígula, Claudio y Nerón, conocido como estirpe o dinastía Claudio-Juliana, que se extiende entre el 14 y el 68 d.n.e. y que está perfectamente recogido en el texto de Suetonio. Pero al morir Nerón no quedaban descendientes de esa dinastía y comienza un período más brutal y descarnado dentro de la crisis sucesoral de la antigua Roma: asume el poder Galba, con más de 70 años, y al ser asesinado le sucede Otón y más tarde Vitelio. Cuando asciende al trono imperial Vespasiano, impone al Senado, que ya no tiene significado político, aprobar un senado-consulta en el que norma el poder imperial, conocido como Lex de imperio Vespasiani. Cuenta Suetonio que cuando Vespasiano se sintió morir hizo un esfuerzo por ponerse de pie y exclamó: «Un emperador debe morir de pie» y de inmediato afirmó con



Ilustraciones: Darien



exquisita ironía: «Ay de mí, parece que estoy a punto de convertirme en un dios».

No pasaron muchos años para que Roma presenciara todavía el capítulo más degradante de su historia. Cuando fue asesinado Cómodo, los que le dieron muerte impusieron en el trono imperial a Publio Helvio Pertinax, quien solo gobernó 87 días y fue, a su vez, asesinado en marzo del 193. Entonces Roma rodó hasta el límite del escarnio: los pretorianos convocaron a una subasta pública para que se pudiera comprar el trono imperial. La silla curul que sintetizaba la grandeza de Roma era llevada a vulgar licitación. El mejor postor, el que dio más fue Marco Didio Juliano, acaudalado senador. Pero su inversión le duró poco: su adversario, Lucio Septimio Severo, logró que el Senado lo condenara a muerte y Didio Juliano fue ajusticiado a solo 60 días de detentar el poder.

Porque lo cierto es que, no obstante las palabras de Vespasiano, ni Roma moría de pie ni los emperadores se convirtieron en dioses. El antiguo poder se derrumbó sobre sus propios cimientos, víctima de sus contradicciones internas, y dejó una avenida a la historia universal y cientos de enseñanzas.

Sin embargo, por momentos se experimenta la angustia de que algunos no han aprendido las lecciones de la historia. Los monarcas absolutos de la llamada modernidad las olvidaron completamente; la burguesía triunfante después de la gran Revolución Francesa, embriagada con sus avances tecnológicos, económicos y culturales, olvidó también esas lecciones y arrastró al mundo a las guerras que justamente se calificaron de «mundiales». Hitler olvidó, junto a sus aliados de Italia y Japón, las antiguas enseñanzas y pretendió establecer un imperio mundial, reaccionario, racista y brutal y estuvo a punto de liquidar las esencias del proceso civilizatorio milenar.

Y ahora mismo estamos en presencia de un momento singular de la vida de nuestra civilización: habiéndose derrumbado el campo socialista —que también en muchas ocasiones no tomó en cuenta las lecciones de la historia— estamos en un mundo dominado por la más grande potencia económica, militar y política de la historia de la humanidad. Pero al frente de esa gran potencia, sintetizando sus contradicciones internas, hay una camarilla gubernamental que pretende imponer un nuevo imperio, ahora de carácter y sentido neofascistas.

Leer el libro de Suetonio sin ingenuidades puede conducir a importantes descubrimientos y reflexiones. No será difícil advertir semejanzas en el proceso de derrumbe del Imperio romano y la crisis funcional y ética del nuevo imperio que EE.UU. pretende establecer en el mundo. También, por momentos, la economía hoy parece ser próspera, particularmente para algunos, sin competencias o alternativas, y se tiene la impresión de que el Primer Mundo va a estallar de lujos superfluos, riquezas y vanidades. Pero todo ello se asienta en la explotación de las tres cuartas partes de la humanidad; se sustenta en la degradación de las fuentes de vida en el planeta; existe gracias a la irresponsabilidad y el sentido casi lujurioso con que los poderosos desprecian los más elementales valores del humanismo.

Las antiguas contenciones y principios institucionales que fueron, incluso, el orgullo del pueblo norteamericano, son arrasados por los mecanismos desatados por la guerra que el gobierno de ese país ha emprendido contra Afganistán primero e Iraq después, en tanto anuncia su disposición a continuarla en cualquier «oscuro rincón del planeta» y con todos los medios con que cuenta esa gran potencia militar, es decir, incluyendo las armas atómicas.

Como indicara en una ocasión Ignacio Ellacuría, «La Historia ha hecho posible actualmente la destrucción de la historia»¹. El rector de la UCA agregaba: «El problema ya no es, por tanto, si la historia podrá ir dominando la naturaleza, sino si la historia podrá irse dominando a sí misma».

Roma, como es sabido, no pudo dominar su propia historia de derrumbe. Otros imperios tampoco lo lograron y todos han rodado al basurero del recuerdo, pero muchas veces llevando con ellos millones de muertos y daños irreparables a la condición humana. Salvar la historia del derrumbe a que pueden conducirla las nuevas ansias imperiales es, precisamente, la enorme alternativa y responsabilidad de los hombres en este nuevo siglo. Y es preciso asumirla a plenitud o de lo contrario, renunciar a la condición humana. Se presenta inevitablemente como una alternativa ética y requiere una novedosa expresión económica y su instrumentación en una nueva axiología y una revalorización raigal del destino del hombre y de la vida en el planeta. El libro que ahora tiene en sus manos el lector puede enseñar algo de esas amargas lecciones a que me refiero. Hago votos porque así sea. ■

Notas

¹ Ellacuría Ignacio. *Filosofía de la realidad histórica*. San Salvador. UCA Editores, 1990.

Ignacio Ellacuría, que fuera jesuita, rector de la Universidad Central Americana, fue asesinado, junto a otros cinco padres de la orden y dos mujeres, por escuadrones de la muerte del ejército salvadoreño en la madrugada del 16 de noviembre de 1989 y es uno de los más prominentes pensadores, no solo de la Teología de la liberación, sino de una praxis total de liberación en nuestra América. Tuvo una vida y una obra comprometidas con esa praxis que lo llevó a la muerte y fue, sin duda, uno de los más altos luchadores por los derechos humanos en Centroamérica.

Prólogo a *Los doce Césares*, título de próxima aparición por la Editorial Ciencias Sociales

http://www.lajiribilla.cu/2005/n217_07/217_01.html

Nuevo teatro en el siglo XX

Lisandro Otero
Cuba

BRECHT,

CONCIENCIA VIGILANTE



Uno de los escritores que marcó el pasado siglo XX con una huella excepcional fue Bertolt Brecht. Su nombradía comenzó con la *Ópera de tres centavos*, una adaptación de la *Ópera del Mendigo*, de John Gay, escrita en 1728, con el objetivo de ridiculizar la gran ópera italiana y criticar al entonces primer ministro, Robert Walpole. Brecht trasladó el escenario a la época victoriana y centralizó el escarnio contra la respetabilidad burguesa y el ceremonial hueco de su contexto social. Como en los óleos brutalmente grotescos de George Grosz, los menesterosos adquieren un perfil de una rudeza provocadora. Brecht buscó la colaboración del músico Kurt Weill.

Desde que comenzaron los ensayos hubo dificultades. Muchos actores abandonaron la obra, algunas actrices se negaron a cantar las letras sobre sexo, otros rechazaron los novedosos movimientos teatrales que se les indicaba, la mayor parte no entendía aquella insólita concepción de las tablas. Por todo Berlín corrieron rumores, días antes del estreno, que pronosticaban un rápido fracaso. Las primeras noches de representación no fueron fructuosas. Hubo múltiples errores de producción y el público recibió impasible el novedoso estilo. Pero a partir de la tercera noche comenzaron a escucharse aplausos atronadores y en una semana la obra era un éxito sensacional y todos querían acudir a la representación mientras los nazis desfilaban protestando ante el teatro.

A ese éxito siguió el de *Mahagonny* y Brecht se vio transmutado en una personalidad pública y en un autor controvertido. Era militante del Partido Comunista y fue por curiosidad política que acudió a un mitin del Partido Nacional Socialista y escuchó, con enorme asombro, que su nombre era mencionado por los nazis junto al de Thomas Mann y el de Albert Einstein como «un peligro para la nación». Decidió escapar de allí y se estableció, al empezar la guerra, en EE.UU., de donde salió, también a escape, cuando fue arrastrado por las persecuciones represivas de la época del macartismo.

Visité por primera vez la casa de Bertolt Brecht en 1961. No era una empresa fácil, pues, había que solicitar previamente por teléfono un permiso especial. No era una casa independiente, sino un edificio donde varios apartamentos compartían el inmueble. Visité el lugar con la única compañía de la encargada del mantenimiento de aquel sitio, quien se mantuvo discretamente apartada dejándome deambular a mi gusto. Brecht y su compañera, Helen Weigel, habían ido ocupando espacios y casi llegaron a invadir la totalidad de la instalación. Me impresionaron las amplias capacidades con muebles sólidos y sencillos de madera pulida. Apenas había decorado alguno y las paredes se cubrían con ideogramas chinos en tinta negra.

El comedor —habilitado en una esquina del amplio estudio—, me sorprendió, pues, en torno a una mesa redonda todas las sillas eran diferentes. Habían sido compradas, obviamente, en liquidaciones de piezas de uso. Lo más conmovedor era la mesa donde escribía Brecht, junto a una ventana, desde donde se contemplaba un cementerio que se extendía detrás del edificio, como si quisiese persuadirse de las limitaciones de su perdurabilidad. Su tumba es una sencilla laja de piedra sin pulir con su nombre escuetamente grabado, junto a una similar, adjunta, dedicada a la Weigel. Regresé en 1984 y el lugar ya se había convertido en un sitio de peregrinación. Numerosos turistas entraban y salían, como ganado sin control, husmeando todos los rincones de la vivienda.

Brecht fue centro de grandes contradicciones. Cuando se marchó de EE.UU., en 1947, debido al acoso de la Comisión de Actividades Antinorteamericanas, se estableció en Berlín del Este. Pero tenía un pasaporte austriaco, su cuenta en dólares se hallaba en bancos suizos y su editor se encontraba en Alemania Occidental. En la propia Alemania comunista tenían que pedir sus derechos editoriales del otro lado del Muro.

Brecht se hizo marxista en la década de los 20 y el ascenso de Hitler lo halló persuadido de un sólido antifascismo. Sin embargo, recibió conforme el Premio Stalin. Tampoco protestó cuando los procesos de Moscú ni con el pacto Molotov-Ribbentrop. Supongo que habrá considerado que en aquel instante histórico era preferible callar porque las prioridades eran otras: mantener la unidad del socialismo ante la amenaza del nazifascismo.

Además del teatro, cultivó la poesía y sabía tocar la guitarra con destreza. Junto a Weill, dio nuevas dimensiones políticas a los pequeños espectáculos de cabaret, tan populares en el

Berlín de los años 20, que ellos convirtieron en tribunas ideológicas. Con su Teoría del distanciamiento entre espectador y escena cambió la concepción del teatro en el siglo XX. Su militancia revolucionaria, pese a incongruencias y contradicciones, fue firme y reveladora de una conciencia lúcida y vigilante. Dejó una clara huella en el arte de las vanguardias. ▀

http://www.lajiribilla.cu/2005/n215_06/laopinion1.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:

Julio C. Guanche

Rogelio Riverón

Bladimir Zamora

Jorge Ángel Pérez

Omar Valiño

Daniel García

Joel del Río

Ernesto Pérez Castillo

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

